Woyzeck de G. Büchner, Wozzeck de Alban Berg

Estructuras literarias y musicales

Woyzeck de G. Büchner, Wozzeck de Alban Berg

Estructuras literarias y musicales

Felipe Hernández Jiménez

Tomo I

colección **música**

DIPUTACIÓN DE BADAJOZ
Departamento de publicaciones
2003

Este trabajo fue presentado como tesis doctoral en el Departamento de Música de la Universidad de Salamanca el 22 de diciembre de 1996

WOYZECK DE G. BÜCHNER, WOZZECK DE ALBAN BERG
Estructuras literarias y musicales

Colección música nº 5

© Felipe Hernández Jiménez

© De esta edición: Departamento de Publicaciones de la Excma. Diputación Provincial de Badajoz

Autorizaciones:- Biblioteca Nacional de Austria
- Universal Edition
- Portada - Daniel Quirce

Maquetación: TraSan, S.L.

Portada: XXI Estudio Gráfico, S.L.

Imprime: Imprenta PAREJO - Villanueva de la Serena

Depósito Legal: BA-641-03

I.S.B.N.: 84-7796-131-X

Para Argen, Pablo y Ana

Mi agradecimiento a quienes hace ya algunos años me animaron y apoyaron para hacer este trabajo: a Dámaso García Fraile, quien en los cursos de doctorado me ofreció la oportunidad de acercarme a *Wozzeck* de Alban Berg, y a José María García Laborda, que supo encauzar con sabiduría y generosidad mis tanteos lingüísticos y musicales, ambos de la Universidad de Salamanca. A mis amigos y maestros de Badajoz, Esteban Sánchez, *in memoriam*, con quien por entonces (1991-1992) preparaba la *Sonata Op. 1* de Alban Berg, y Juan Pérez Ribes, que me abrió las puertas de la Segunda Escuela de Viena. También a quienes tuvieron la paciencia de leer y revisar el texto, mis queridos amigos, Dagmar Scherg y Luis Arroyo.

Georg Büchner
(1813-1837)

Nacido en el Gran Ducado de Hesse, uno de los 39 estados de la Confederación Germánica gobernada por el canciller austriaco von Metternich, G. Büchner creció en un ambiente familiar intelectual, francófilo y liberal. Su padre, médico durante algún tiempo al servicio de Napoleón, estaba impregnado de las ideas liberales francesas que chocaban con el conservadurismo germánico dominante. Siguiendo las huellas de su padre, estudió medicina en Estrasburgo, ciudad geográfica y culturalmente fronteriza en la que convivían estudiantes franceses y alemanes. Después de conocer a algunos exiliados de la Revolución de 1830, sus ideas políticas y sociales se radicalizan. En Darmstadt, después de los dos años de estancia en Estrasburgo (1831-1833), entra en contacto con los sectores de la oposición clandestina y funda la «Sociedad de los Derechos Humanos» (abril, 1834). En julio de 1834 salió a la luz *El Mensajero de Hesse*. 1835, orden de búsqueda y captura contra Büchner, que se refugia en Estrasburgo. La obligada inactividad política le permite conocer más a fondo la Revolución Francesa. Redacción de *La muerte de Danton*. Concluye sus estudios de medicina. Compagina la literatura con los estudios científicos. Empieza la redacción de Lenz, su única y extraordinaria narración sobre el poeta del *Sturm und Drang* Jakob Michael Reinhold Lenz (1751-1792). Publicación de *Memoria sobre el sistema nervioso del barbo*, trabajo por el que la Universidad de Zúrich le concede el título de «Doctor en Filosofía» (junio-noviembre, 1836). Escribe la comedia *Leonce y Lena*, esbozos de un drama sobre Pietro Aretino (perdidos) y el drama también inacabado *Woyzeck*. Una fiebre tifoidea acabó en poco tiempo con su vida, muere el 19 de febrero de 1837, con sólo 23 años.

Alban Berg
(1885-1935)

Alban María Johannes Berg nació, vivió y murió en Viena, 1885-1935. Frente al conservadurismo ambiental, Berg formó parte de un selecto círculo de jóvenes artistas e intelectuales innovadores: Kraus, Klimt, Loos, Altenberg, Kokoschka, etc. Alumno de A. Schönberg desde 1904. Primeras composiciones: *Siete canciones tempranas* (1904-8), *Sonata para piano*, op. 1 (1907-8). En la siguiente obra, las *Cuatro canciones*, op. 2, se pone ya en tela de juicio de forma radical la concepción tradicional occidental de tonalidad. La canción final de la op. 2 es ya definitivamente atonal. *Cuarteto de cuerda*, op. 3 (1910), última obra escrita bajo la tutela de Schönberg.

1911, matrimonio con Helene Nahowski. *Fünf Orchesterlieder nach Ansischtskartentexten von Peter Altenberg*, op. 4, estrenada el 31/III/1913. Se provocó un escándalo que impidió finalizar el concierto. *Cuatro piezas para clarinete*, op. 5. *Tres piezas para orquesta*, op. 6 (1914).

En mayo de 1914 Berg acude al estreno de *Woyzeck* de G. Büchner y enseguida decide ponerle música. Experiencia de la Guerra Mundial. 1924, estreno en concierto, bajo la batuta de Scherchen, de *Drei Bruchstücke aus «Wozzeck»*. Éxito inmediato. Estreno de la ópera bajo la dirección de C. Kleiber el catorce de diciembre de 1924.

Concierto de cámara, para piano, violín y trece instrumentos de viento, (1925) «modelo de todas sus composiciones posteriores» (Adorno). *Suite lírica* (1926), cuarteto de cuerda con técnica dodecafónica. *Der Wein* (1929), sobre poemas de Ch. Baudelaire. *Lulu* (1934), la segunda ópera de Berg con libreto elaborado por el compositor a partir de dos textos dramáticos de F. Wedekind. *Concierto para violín* (1935) dedicado a la «memoria de un ángel», la hija de Alma Mahler, Manon Gropius, muerta el 22 de abril de 1935, a los dieciocho años.

El 11 de diciembre de 1935 se estrenaba en Viena la suite de *Lulu*. Berg, ya gravemente enfermo, estaba entre el público. Ingresó en el hospital el 17, y una semana más tarde, el 24 de diciembre de 1935, moría de una septicemia general. El concierto se estrenó póstumamente en Barcelona (19/IV/1936).

Índice General

Tomo I

Woyzeck de G. Büchner y *Wozzeck* de Alban Berg.
Estructuras literarias y musicales

Presentación 17
Introducción 19

Primera parte

El Texto, El Libreto, La Ópera

Capítulo I
WOZZECK, el texto y la composición 31

Capítulo II
Estética de WOYZECK de Georg Büchner 63

Capítulo III
WOZZECK de Alban Berg, una estética dramático-musical 107

Segunda Parte

«Wir Arme Leut!»: Texto y Música en *Wozzeck* de Alban Berg

Introducción 195

Capítulo I
EL *LEITMOTIV* VERBAL-MUSICAL «WIR ARME LEUT!» Y SUS VARIANTES ... **197**

Capítulo II
«WIR ARME LEUT!» Y EL MOTIVO DE LA QUEJA INTERPRETADOS
POR OTROS PERSONAJES Y EN RELACIÓN CON OTROS TEMAS **231**

Capítulo III
EL MOTIVO DE LA QUEJA Y «WIR ARME LEUT!»
EN LOS INTERLUDIOS ORQUESTALES **269**

Tomo II

Tercera parte

Woyzeck / *Wozzeck*.
Gestos y Música en *Wozzeck* de Alban Berg

Introducción **11**

Capítulo I
El Capitán, I/1 ..... **23**

Capítulo II
El Doctor, I/4 ..... **67**

Capítulo III
El Doctor y El Capitán, II/2 ..... **125**

Bibliografía **261**

Índice

Tomo I

Primera parte

Woyzeck de G. Büchner y *Wozzeck* de Alban Berg.
El Texto, El Libreto, La Ópera

Capítulo I
WOZZECK, el texto y la composición **31**

Wozzeck, 1914-1922 ..... **31**

El texto utilizado por Alban Berg: la versión Franzos/Landau **38**

El texto del libreto, su historia **38**

Las anotaciones de Alban Berg en Insel/1913 ..... **45**

Orden de escenas en los esbozos de Büchner, en Insel/1913 y en la ópera **59**

Capítulo II
Estética de WOYZECK de Georg Büchner **63**

Estética y ética en el conjunto de la obra de Büchner **63**

Woyzeck **75**

El tema, las fuentes, el montaje büchneriano **75**

La estructura dramática **82**

Capítulo III

WOZZECK de Alban Berg, una estética dramático-musical **107**

Introducción **107**

Estructuras y recursos dramático-musicales en *Wozzeck* **111**

Configuración y cohesión de actos y escenas **114**

Los ensamblajes dramático-musicales **125**

Puntos de articulación e integración en *Wozzeck*: los interludios sinfónicos **137**

El lenguaje verbal y gestual de *Woyzeck* y el lenguaje dramático-musical de *Wozzeck* **148**

Documentos **159**

Segunda Parte

«Wir Arme Leut!»: Texto y Música en *Wozzeck* de Alban Berg

Introducción **195**

Capítulo I

EL *LEITMOTIV* VERBAL-MUSICAL «WIR ARME LEUT!» Y SUS VARIANTES ... **197**

Wozzeck: «Wir arme Leut!» **199**

Marie: «Ach! Wir arme Leut!» **202**

Variantes melódicas de los dos *leitmotive*. Wozzeck: «ein armer Kerl» /
Marie: «ein armes Weibsbild» **204**

Wozzeck: «Ich bin ein armer Teufel» **208**

El motivo «Wozzeck-Hombre» en la secuencia II/2.334-345 ..... **212**

Previsiones en I/Fr-L y realización en la partitura **215**

Situación dramática **216**

La señal musical del acoso: los sonidos *Sol* / *La* y sus significados **216**

CAPÍTULO II
«WIR ARME LEUT!» Y EL MOTIVO DE LA QUEJA INTERPRETADOS POR OTROS PERSONAJES Y EN RELACIÓN CON OTROS TEMAS **231**

«Ach Marie!»: el motivo de la queja interpretado por Wozzeck **231**

Primer lamento de Wozzeck, I/4.538-541 ..... **231**

Segundo lamento de Wozzeck, I/4.605-610 ..... **238**

«Da, Kerl, sauf!» / «¡Toma, muchacho, emborráchate!» Tambor Mayor: «Wir arme Leut» **242**

Correspondencias I **254**

Correspondencias II **262**

Resumen: orden lineal de correspondencias **266**

CAPÍTULO III
EL MOTIVO DE LA QUEJA Y «WIR ARME LEUT!» EN LOS INTERLUDIOS ORQUESTALES **269**

El motivo de la queja en el interludio I/3 - I/4 ..... **272**

El motivo de la queja en III/2.101-106 ..... **284**

«Wir arme Leut!»: comentarios sobre el interludio I/1-2 ..... **295**

«Wir arme Leut!»: análisis del interludio en *Re menor*, III/4-5 ..... **308**

PRESENTACIÓN

El libro que el lector tiene entre sus manos es el fruto de un análisis riguroso, del esfuerzo por desentrañar las correspondencias entre una obra teatral (*Woyzeck* de G. Büchner) y una ópera (*Wozzeck* de Alban Berg), dos obras en las que sus autores han sabido ahondar en lo intrincado del alma humana a través de la literatura y la música, a través del arte en definitiva. Ambas obras no están en sintonía con el mundo artístico del mercado / banalidad / superficialidad en el que actualmente triunfan sin pudor *best sellers* inanes y espectáculos pseudooperísticos.

Salta a la vista que el objeto de estudio escogido por Felipe Hernández es complejo y profundo, al que acercarse tangencialmente a hacer estadísticos equilibrios circenses sólo habría agradado a los ratones de biblioteca que se conforman con roer y roer sin llegar al meollo o a los *intelectuales* que disfrutan con las piruetas de cierta pedantería universitaria. Obras complejas exigían, pues, un estudio complejo. Complejo, pero no complicado. Y esto es lo que ha hecho Felipe Hernández: ha explicado, en un análisis interdisciplinar, que la fuerza estética de un ópera bien construida es un caudal que avanza entre dos orillas artísticas de distinto lenguaje (la música y la literatura) enriquecido con elementos propios de un espectáculo (movimientos, entonación, escenografía, silencios, gestos…).

No piense el lector que, al tratarse de un tesis doctoral sobre una ópera, este trabajo va dirigido a especialistas. No. Para comprender la riquísima realidad de *Wozzeck* hay que amar la música, eso sí, y dejarse guiar por los caminos que Felipe Hernández va transitando: veremos cómo frases/melodías se repiten porque son el eje de una situación o de un sentimiento; cómo lo grotesco de ciertos personajes y la distorsión melódica o rítmica revelan lo esperpéntico (el recuerdo de Valle-Inclán persiste a medida que vamos leyendo); cómo los ensamblajes metafóricos de G. Büchner se corresponden con los *leitmotive* de A. Berg y sirven, gracias a un estudio minucioso, para que el lector descubra la importancia de, por ejemplo, el dolor de los pobres; cómo las formas musicales guardan un cohesión interna aun cuando aparentemente creamos lo contrario; cómo, en fin, el genio de Alban Berg ha llevado a una altura impresionante la mágica conjunción entre literatura y música.

La actitud de Felipe Hernández no ha sido la de la asepsia ni la frialdad. Este trabajo es un comentario emocionado, una investigación apasionada, donde la brillantez compositiva descubierta por medio de su estudio ayuda a sentir más hondamente la humanidad de unos personajes desvalidos.

Para un mundo como el nuestro, en el que la incomunicación crece a pesar de *la red* y la ramplonería adquiere patente de calidad, son necesarios trabajos como éste para que veamos que la fuerza expresionista de algunas obras es inagotable, que la vida es el centro del arte, que ética y estética pueden ser inseparables.

Luis Arroyo Masa

INTRODUCCIÓN

Pero la técnica de Berg se contrapone por completo a la del neoclasicismo: se trata de un abismamiento sin reservas en el texto

Th.W. Adorno

Las palabras de Adorno escogidas como epígrafe son simultáneamente punto de partida y lema general del presente trabajo. Cautivado por el texto y por la música, mi investigación se ha fijado por igual en ambas dimensiones, la dramática y la musical, de cuya simbiosis, tantas veces reconocida por los estudiosos de la ópera, pretende dar nuevos o renovados testimonios. Desde sus propios enfoques, este estudio aspira a ser un eslabón de la larga cadena de obras que de manera sistemática o parcial, pero siempre inevitable, se han referido a la relación estrechísima entre el texto y la música de *Wozzeck*. En el marco de este objetivo general de aportación de ejemplos, análisis e interpretaciones a la bibliografía de la ópera (tan abundante en alemán e inglés como prácticamente inexistente en castellano), distingo dos propósitos que han sido motores esenciales y complementarios del trabajo:

1. Mostrar la afinidad entre las *estructuras literarias* de la obra de Georg Büchner y las *estructuras musicales* de la ópera de Alban Berg. Tal parentesco se sitúa por encima tanto de las manipulaciones llevadas a cabo por Karl Emil Franzos (primer editor de la obra de Büchner, 1879) y por Paul Landau (1909), como del diseño del libreto realizado por el propio Alban Berg a partir de la edición Insel/Franzos-Landau (I/Fr-L) de 1913.
2. Mostrar que el *abismamiento sin reservas en el texto* por parte de Alban Berg ha de entenderse desde el significado dramático pleno de la palabra 'texto', es decir, de diálogos más acotaciones, de signos lingüísticos y paralingüísticos, de palabras más entonaciones, gestos y movimientos. De este modo, podrá comprobarse que el texto dramático se ha metamorfoseado en música y la música en drama.

Como derivaciones particulares de estos objetivos generales, me he propuesto también:

1. Describir y valorar las anotaciones y previsiones dramático-musicales de Alban Berg para la ópera, realizadas sobre el texto I/Fr-L (1913), en relación con los propósitos generales del trabajo.

2. Delimitar, describir e interpretar los recursos estético-literarios más destacados de *Woyzeck* de Büchner, y equipararlos con los dramático-musicales de *Wozzeck* de Alban Berg.
3. Exponer la relación palabra-música a partir del seguimiento del *leitmotiv* dramático-musical "Wir arme Leut!" / "¡Nosotros, los pobres!": a) en su bifurcación en dos motivos musicales al asociarse con Wozzeck y Marie, los dos protagonistas de la ópera; b) en su utilización musical por otros personajes, con otras palabras y en relación con otros motivos; c) cuando aparecen en los interludios orquestales, sin palabras, pero nítidamente semantizados, con un orden narrativo-musical de los motivos seleccionados frecuentemente nuevo.
4. Poner de manifiesto el papel esencial que al lado de las palabras juegan los signos paralingüísticos (entonación, gestos y movimientos) en el lenguaje hablado y en el dramático-musical.
5. Caracterizar dramática y musicalmente a dos personajes (el Capitán y el Doctor) desde la perspectiva paralingüística (verbalizada en las acotaciones) y su traducción musical.

Fuentes y Bases Bibliográficas

Como punto de partida para encaminarnos hacia los objetivos generales y particulares acabados de enumerar, me he servido del ejemplar de la obra de Georg Büchner utilizado por Alban Berg para la configuración del libreto. Se trata de la edición Insel / Verlag de 1913 que respeta el contenido de la edición Franzos (1879) y el orden de escenas introducido por Paul Landau en la segunda edición de 1909. En ella el compositor y libretista Alban Berg ha ido introduciendo anotaciones muy variadas que afectan al texto dramático, a las escenas, acotaciones, etc., y que incluyen previsiones dramáticas y musicales de alto interés, como podremos comprobar en los ejemplos concretos incluidos en el trabajo. Las notas manuscritas de Alban Berg han servido de punto de apoyo valiosísimo para el planteamiento y desarrollo de la investigación.

Junto a este documento, se sitúan, lógicamente, la obra original, los cuatro esbozos para *Woyzeck*, de Georg Büchner y la particella y partituras de la ópera (versión orquestal y reducción para piano) de Alban Berg, utilizadas para los ejemplos literarios y musicales. *Woyzeck* de Büchner y *Wozzeck* de Alban Berg cuentan por separado con una amplísima bibliografía crítica en correspondencia merecida a sus respectivas calidades literaria y musical. Mi comentario sobre las aportaciones críticas, en cuya línea de investigación se enmarca el trabajo, se centrará preferentemente en la ópera *Wozzeck* y en las investigaciones dedicadas a la obra de Alban Berg. He tenido muy en cuenta, sin embargo, algunos estudios generales y particulares sobre las obras de Büchner y, muy especialmente, sobre su *Woyzeck*, sin los cuales habría sido imposible el estudio comparativo entre el drama y la ópera de Alban Berg. Me referiré, pues, en primer lugar, a algunos estudios y artículos críticos sobre el dramaturgo de influencia más directa en mi propuesta.

Destacaré, en primer lugar, el estudio de Volker Klotz, *Geschlossene und offene Form im Drama (Formas dramáticas abiertas y cerradas), 1960-1992* (13ª ed.) Dos obras de Georg Büchner, *Danton's Tod (La muerte de Danton)* y *Woyzeck*, forman parte de las seleccionadas por Klotz para ilustrar las formas dramáticas abiertas. Partiendo de las categorías básicas del teatro (espacio, tiempo, acción...), en la segunda parte de su estudio se expone una serie de

rasgos o características peculiares de las obras abiertas, avalados por ejemplos concretos, que pueden contrastarse con los de las formas cerradas de la primera parte. Algunos de los rasgos estudiados por Volker Klotz (la peculiar articulación de actos y escenas, los ensamblajes metafóricos, el yo central, los puntos de integración y el lenguaje de los gestos y movimientos) son particularmente útiles en relación con la estética literaria de *Woyzeck* y con la dramático-musical de *Wozzeck*. Estas categorías han servido de base para la comparación entre el drama y la ópera.

También se han tenido muy presentes algunos de los comentarios formales de Franz Mautner (1969) sobre el tejido motívico de *Woyzeck*, los planteamientos estéticos, sociológicos y *pragmáticos* de Albert Meier (1983) así como las ideas de Alfons Glück (1990). Destacaré, finalmente, la aportación de Hubert Gersch (1995) sobre el método de trabajo de Georg Büchner (en concreto, sobre *Lenz*, su magnífico relato sobre el poeta del *Sturm und Drang*, también inconcluso como *Woyzeck*). Sus observaciones se han incorporado con naturalidad a los planteamientos sobre la estética del autor de *Woyzeck* .

Por lo que se refiere a *Wozzeck* de Alban Berg, lo primero que llama la atención es que la bibliografía más importante sobre la ópera, desde los años de los sucesivos estrenos en Europa y América hasta hoy, coincide en poner de relieve la relación singular entre el texto dramático y la música. Sin embargo, dentro de este denominador común, podría hablarse de dos líneas de investigación: una, en la que predomina el interés por hallar las claves del lenguaje de la música atonal y de *Wozzeck* en particular, y otra que tiene como guía permanente de sus indagaciones la relación texto-música, con un constante planteamiento dramático-musical. Incluyo en la primera los trabajos de George Perle (1967-1971), Douglas Jarmann (1979), Allen Forte (1973 y 1991) y Janet Schmaldfeldt (1983), todos ellos investigadores anglo-norteamericanos. Las repetidas citas dejarán constancia del respeto y la deuda que este trabajo tiene hacia los estudios de Perle y de Jarmann. Más discutibles me parecen los planteamientos de Allen Forte y Schmaldfeldt quienes han orientado sus investigaciones desde la propuesta analítica del «pitch-class set» enunciada por el primero y aplicada por ambos al estudio global (Schmaldfeldt) o parcial (Forte) de la ópera. No se pretende poner en tela de juicio su método de análisis aplicado a la música sin palabras. Me parece, sin embargo, que en el caso de una obra tan singularmente dramático-musical como *Wozzeck*, el texto, es decir, sus motivos, sus temas y sus formas literarias, han de tener la misma consideración que la armonía, motivos o formas musicales, como el propio compositor puso de manifiesto repetidas veces. He notado que el método de Forte flaquea porque, siendo medio, 'método', se convierte en fin. Tal vez este método podría aportar información más pertinente de tener en cuenta todos los aspectos del lenguaje dramático (personajes, palabras, objetos, acotaciones) tan minuciosamente traducido en música por Alban Berg (pero no sólo en la armonía, también en las formas musicales, en los motivos melódicos y rítmicos, en la agógica, en la dinámica y en los timbres seleccionados)

En la segunda línea de investigación están los análisis clásicos de Rudolf Schäfke (1926), Willi Reich (1937) y H.Redlich (1957), ligados directamente a la persona y a los escritos de Alban Berg, sobre todo a su *Conferencia* (1929). En la misma dirección de los estudios alemanes se encuentra el trabajo esencial de Pierre Jean Jouve y Michel Fano (1953), con su análisis ejemplar de toda la ópera, de cuya partitura hacen un seguimiento lineal, describiendo e interpretando las estructuras y motivos dramático-musicales más importantes. En conjunto, sigue siendo un estudio cuya vigencia y utilidad quedan apenas mermadas por algunas interpretaciones superadas o discutibles.

En fechas más recientes y con este segundo enfoque semántico o dramático-musical, quiero destacar de manera muy especial el estudio de Peter Petersen: *Alban Berg 'Wozzeck'. Eine*

semantische Analyse (1985). La propuesta semántica de Petersen sigue los pasos de P. Jean Jouve/ M.Fano y de Klaus Schweizer quien en el capítulo III de su *Die Sonatensatzform im Schaffen Alban Bergs (La forma sonata en las obras de Alban Berg)* (1970) hace un análisis inteligente y minucioso de la aplicación de la forma sonata a la situación dramática de la primera escena del acto segundo de *Wozzeck*.

El estudio exhaustivo de Petersen hace aportaciones de gran interés en relación con el texto, en particular con su comentario crítico sobre las manipulaciones del primer editor de la obra de Büchner, Karl Emil Franzos, quien con su versión estaba ofreciendo a Alban Berg un «Büchner de segunda mano», y con su utilización y valoración de las fuentes documentales de los esbozos y libreto de Alban Berg. En la segunda parte de su estudio Peter Petersen hace un verdadero compendio de motivos dramático-musicales en relación con los personajes protagonistas y con las ideas esenciales que circulan por la ópera.

También ha sido importante punto de referencia para mis planteamientos y análisis el trabajo de Siegfried Mauser (1982), tan importante por su enfoque integral del texto dramático (palabras, gestos, movimientos) en sus relaciones con la música a la hora de analizar los dos ejemplos más destacados del primer expresionismo dramático-musical, *Erwartung* y *Die glückliche Hand* de Arnold Schönberg, como por la publicación en el apéndice de las anotaciones de Alban Berg sobre la partitura de *Erwartung*, anotaciones que me han servido de apoyo firme para el estudio de palabras, gestos y movimientos, y su traducción musical, en *Wozzeck*.

Con el soporte de la experiencia como compositor y director de orquesta, los análisis realizados por Pierre Boulez se sitúan claramente en esta misma línea de comprensión de la ópera desde la solidaridad del texto dramático y de la música. En forma de artículos sueltos o en el contexto de sus lecciones sobre música contemporánea, las ideas y el vocabulario de Boulez me han sido de gran utilidad a la hora de realizar mis propios análisis.

El trabajo se enmarca, pues, en la segunda dirección, cuyos hitos bibliográficos acaban de reseñarse, convencidos, como Petersen, de que en Alban Berg la música en contacto con el texto se hace lenguaje donde la dimensión semántico-referencial, propia de la comunicación verbal y gestual, pero ausente, de entrada, en el lenguaje musical, procede de un riguroso y pormenorizado mestizaje con el texto dramático y abre inagotables caminos de lectura, audición e interpretación.

Enfoque, contenidos y estructuración

En el título original de este trabajo, presentado como tesis doctoral, se condensaban el enfoque general y los centros de atención de los planteamientos dramático-musicales: Woyzeck-Wozzeck: *estructuras literarias y musicales. Texto, gestos y música en* Wozzeck *de Alban Berg*. Por un lado, el título principal alude a la comparación entre dos estéticas, la literaria de Büchner y la musical de Berg, diferenciadas por las formas externas de sus respectivos lenguajes artísticos, pero de una afinidad tan honda que ha hecho posible un cruzamiento verdaderamente fecundo. El subtítulo, por su parte, nos remitía a los casos y modos de acercamiento entre ambos lenguajes y su resultado, el lenguaje dramático-musical más riguroso salido de una metamorfosis doble y simultánea: de la transformación de palabras, gestos y movimientos, pero también personajes, acción, objetos, conceptos, situaciones dramáticas, etc., en música, desde las dimensiones más pequeñas (sonidos, células o motivos melódicos, rítmicos, armónicos o tímbricos) hasta las gran-

des formas que configuran una escena o un acto; y de estas mismas figuras o formas musicales en lenguaje densamente semantizado.

Mi enfoque no pretende corregir las sustanciosas aportaciones de Petersen sobre la problemática configuración del libreto y de la ópera, que constituye por sí misma un capítulo notable de la tortuosa e interminable historia editorial de la obra de Büchner. Nadie puede negar hoy que la primera edición de *Wozzeck* (1879) se realizó en gran medida según los criterios personales de Karl Emil Franzos, no siempre fieles, como él aseguraba, al texto que había logrado descifrar. Tampoco debe olvidarse, sin embargo, la enorme aportación de Franzos al lograr rescatar, con tesón implacable, una obra genial presumiblemente condenada al olvido o a la desaparición. Pero creo que por encima de la condición de esbozo de la obra de Büchner, de las anomalías textuales de la edición Franzos y de las manipulaciones para el libreto llevadas a cabo por Alban Berg (reducción a quince escenas, división en tres actos, fusiones, correcciones, añadidos, etc.), pueden reconocerse semejanzas esenciales entre la estructura y los recursos literarios de Büchner y los musicales del compositor. El desarrollo razonado de esta convicción constituye uno de los núcleos de mi análisis.

En cuanto al estudio de las relaciones entre texto dramático y música, recordaremos de nuevo que se trata de una constante en los estudios y artículos sobre la ópera, hechos desde las perspectivas más diferentes. Hay análisis lineales de gran calidad que siguen global o parcialmente la partitura y hay clasificaciones exhaustivas de motivos dramático-musicales. Por ello, convencido de que aún quedan muchos nudos de esta red tan sabiamente enmarañada por descubrir, he tomado como guía algún motivo dramático-musical ("Wir arme Leut'!" / "¡Nosotros, los pobres!", por ejemplo) y seguido su rastro, claro, disimulado o sorprendente.

En tercer lugar, se ha querido atender de manera especial a las facetas gestual y cinética del lenguaje dramático y su correlación con la música. Parece que, a pesar del reconocimiento de teóricos, intérpretes y creadores, la condición integral del lenguaje teatral, según la cual lo que se ve sobre las tablas es tan importante como lo que se oye, se ha olvidado o ha quedado desvaída en la práctica analítica (y probablemente también en la interpretativa). Por ello, como tercer núcleo del análisis, se ha tomado como punto de partida la actividad de Alban Berg, quien, como libretista, enriqueció extraordinariamente el número de acotaciones del texto dramático y que, no cabe duda, las tradujo en música.

En función de los tres núcleos de contenido acabados de reseñar, el trabajo se ha estructurado en tres partes, con tres capítulos cada una:

Primera Parte

Woyzeck *de Georg Büchner y* Wozzeck *de Alban Berg. El texto, el libreto, la ópera.*

Capítulo I Wozzeck, el texto y la composición

Capítulo II Estética de Woyzeck de Georg Büchner

Capítulo III Wozzeck de Alban Berg, una estética dramático-musical

Segunda Parte

«Wir arme Leut!»: texto y música en Wozzeck *de Alban Berg*

Capítulo I El *leitmotiv* verbal-musical «Wir arme Leut!» y sus variantes

Capítulo II «Wir arme Leut!» y el motivo de la queja, interpretados por otros personajes y en relación con otros temas

Capítulo III El motivo de la queja y «Wir arme Leut» en los interludios orquestales

Tercera Parte

Gestos y música en Wozzeck *de Alban Berg*

Introducción: Signos paralingüísticos en el lenguaje y en la música dramática

Capítulo I El Capitán, I/1

Capítulo II El Doctor, I/4

Capítulo III El Doctor y el Capitán, II/2

Metodología

Los dos objetivos generales, enunciados en el primer apartado de esta introducción, se basan en dos supuestos fundamentales: 1) que hay una conexión interna entre la estética literaria de la obra de Büchner y la musical de Alban Berg, y 2) que Alban Berg ha hecho una traducción musical del lenguaje dramático en su integridad. Para demostrar estas dos hipótesis y lograr los objetivos propuestos, he utilizado, como es obvio, un método y me he servido de unos materiales y de unas herramientas.

De los documentos ya mencionados (texto Insel-Fr/L, esbozos de Büchner y partitura de la ópera) se han seleccionado escenas y pasajes como objetos de descripción e interpretación, en función de los objetivos particulares de las distintas secciones del trabajo. Como herramientas para el análisis he utilizado un vocabulario ecléctico tomado de la semiótica, de la retórica, de la teoría literaria y de la teoría y análisis musicales. La idea inicial de hacer un estudio con un vocabulario técnico extraído de la semiótica, en especial de la inspirada en Algirdas Greimas, fue matizándose en el transcurso de la investigación. Con el objetivo siem-

pre claro de adentrarme en el denso tejido dramático-musical de *Wozzeck*, fui renunciando poco a poco a los corsés, de modo que, finalmente, he preferido no someterme a ninguna teoría ni a ningún modelo único o exclusivo de análisis. Se han utilizado tecnicismos acuñados por las teorías lingüísticas, semióticas, literarias o musicales sólo cuando aportan rigor y precisión o han abierto nuevas vías de comprensión. Este rigor no debe confundirse con el mero descriptivismo. No se ha renunciado a la interpretación.

La presentación final del estudio sigue un orden diferente al del proceso de investigación. Mi punto de partida se basó en la intención clara y la idea difusa de adentrarme en el tejido dramático-musical de *Wozzeck* para poder comprobar de qué manera se producía el «abismamiento» de la música en el texto, de que habla Adorno. Con este propósito emprendí el largo recorrido de un análisis lineal completo de la ópera, basado en la observación y en el contraste con análisis ya realizados. Me di cuenta de que las estrechísimas y complejas correspondencias entre texto y música ocurrían a todos los niveles, en todas las dimensiones pequeñas, medias y grandes, y afectaban a todos los parámetros del lenguaje dramático y del musical. Ello me llevó al planteamiento de una solidaridad y equiparación entre las estructuras dramáticas y las musicales y al convencimiento de que Alban Berg había asumido y traducido al lenguaje musical no sólo los detalles puntuales que se suceden en el desarrollo dramático, sino los rasgos esenciales de la estética dramática de Georg Büchner en *Woyzeck*. Mi propia inmersión en el texto dio lugar a un proceso de clarificación y generalización.Pero, como decía, la estructuración final ha seguido una dirección inversa.

En la primera parte se intenta afianzar la hipótesis del parentesco entre las estructuras literarias del drama de Georg Büchner y las dramático-musicales de la ópera de Alban Berg. Puede decirse que se ha seguido un camino relativamente descendente que conduce desde unas propuestas generales a los ejemplos particulares. En la segunda y en la tercera se verifican los planteamientos generales de la primera, comprobaremos cómo se produce el «abismamiento sin reservas en el texto» y sus consecuencias. Se seleccionan, analizan e interpretan numerosos ejemplos, tomando algunos motivos dramático-musicales o algunos personajes como guías. Las peculiaridades metodológicas de cada una de las partes dependerán, pues, de la naturaleza del contenido de cada una de ellas.

Primera Parte

Woyzeck de Büchner y *Wozzeck* de Alban Berg. El texto, el libreto, la ópera.

Las anotaciones manuscritas de Alban Berg en el texto de la edición Insel de 1913 nos han servido de punto de apoyo para el planteamiento integrador, dramático-musical, del conjunto del trabajo. Como se verá con detalle en el primer capítulo de la primera parte, estas anotaciones son muy variadas y afectan tanto al texto dramático, mediante correcciones, añadidos, supresiones o refundiciones de pasajes o escenas, como a lo que será el texto dramático-musical: previsiones estructurales, nuevas acotaciones, indicaciones sobre las formas musicales, etc.

Legitimado por las notas de Alban Berg, en el capítulo segundo inicié el camino hacia la síntesis dramático-musical de la ópera con la reflexión sobre las opciones estéticas generales de Georg Büchner y los rasgos estructurales más destacados de *Woyzeck*. He espigado, entre las categorías comentadas por Volker Klotz a propósito de las formas dramáticas abiertas, las que me parecen más significativas en relación con la estructura dramática de *Woyzeck* y la dramático-musical de *Wozzeck*, en concreto: 1) la peculiar distribución de las secuencias dramáticas en escenas; 2) la articulación de unos momentos dramáticos con otros mediante 'ensamblajes metafóricos' o correspondencias bien diferenciadas de la lógica del antes-después, causa-efecto, propia de las formas cerradas; 3) los 'puntos de integración' como medios alegóricos de síntesis y reflexión, en lugar de las opiniones sobre los sucesos dramáticos que suelen expresar los personajes en las formas cerradas; 4) el lenguaje integrador de las formas abiertas, donde la comunicación paralingüística de gestos y movimientos tiene un papel tan importante como el lenguaje verbal, paratáctico y fragmentario en este tipo de obras, hipotáctico y articulado en las formas cerradas. Estos rasgos formulados por Klotz, se aplican, se amplían y se ilustran en el capítulo segundo.

Me he servido de las características dramáticas citadas para comprender mejor la estética dramático-musical de *Wozzeck*. Por ello, hay correspondencias estrechas de organización y contenido entre el capítulo tercero, dedicado a la ópera, y el segundo:

Capítulo II: *Woyzeck*	Capítulo III, *Wozzeck*
La estructura dramática	Estructuras y recursos dramáticos en *Wozzeck* (1) Configuración y cohesión de actos y escenas
«Ensamblajes metafóricos»	Los ensamblajes dramático-musicales
Puntos de integración	Puntos de integración y articulación: los interludios sinfónicos
Lenguaje verbal y gestual	El lenguaje verbal y gestual de *Woyzeck* y el dramático-musical de *Wozzeck*

Segunda Parte

"Wir arme Leut!" - "¡Nosotros los pobres!"

Texto y música en *Wozzeck* de Alban Berg.

La pobreza y sus consecuencias sobre quienes la sufren es una de las ideas fijas que recorren la vida y la obra de Georg Büchner, *Woyzeck* en particular. En la segunda parte, haremos un seguimiento del motivo verbal y musical (Berg) *Wir arme Leut!*, ejemplo muy destacado de ensamblaje dramático y musical.

En la ópera se multiplican las correspondencias internas al mantenerse las de la obra dramática y añadirse las musicales, introducidas por el compositor. Las correspondencias musicales tienen unas veces un valor enfático, cuando subrayan el motivo o, mejor, el *leit-motiv* verbal, y otras interpretativo, cuando hacen emerger relaciones insinuadas u ocultas en el texto dramático. Así pues, en la ópera podemos ir de la música al texto o del texto a la música, multiplicándose los nudos y las direcciones de la red. Así, en el caso del ejemplo escogido empezaremos estableciendo la bifurcación de *Wir arme Leut!*, un único motivo verbal en el drama de Büchner, en dos motivos musicales diferentes, asociados a los dos protagonistas de la ópera, Wozzeck y Marie, bifurcación que supone por sí sola numerosísimas posibilidades de nuevas relaciones con otros motivos y personajes. (Capítulo I).

En la capítulo segundo veremos cómo los dos motivos musicales sobre *Wir arme Leut!,* ligados a Wozzeck y a Marie, son empleados por otros personajes, con otras palabras y en momentos dramáticos muy distintos, con el consiguiente enriquecimiento semántico y dramático de los mismos.

Finalmente, en el capítulo tercero, comprobaremos cómo funcionan estos dos motivos en los intermedios sinfónicos, sin palabras, pero cargados de significación y sentido. El análisis de cuatro intermedios sinfónicos de la ópera nos permitirá comprobar, además, su función como 'puntos de integración y articulación'.

Tercera parte

Gestos y música en *Wozzeck* de Alban Berg

En el comentario sobre la primera parte he destacado que el lenguaje visual de gestos y movimientos tiene una importancia excepcional en *Woyzeck* de Georg Büchner. La tercera parte está dedicada a demostrar esto mismo en el caso de la ópera.

El libretista Alban Berg multiplicó el número de acotaciones, bastante escasas en el texto de Büchner. Todas ellas aparecen milimétricamente encajadas en la partitura de la ópera, muchas veces con señales adicionales (puntos, flechas) que indican el número de compases que ha de durar lo referido en la indicación o el momento preciso en que ha de hacerse tal gesto o movimiento. Por si fuera poco, contamos con las anotaciones de Berg sobre la partitura *Erwartung* de Schönberg. Estas notas manuscritas pueden valorarse como un esbozo de análisis en el que Berg circunscribe y establece relaciones entre situaciones

dramáticas, objetos, palabras, gestos y movimientos con algún parámetro musical: diseños melódicos y rítmicos, acordes... pero también con los timbres, con la dinámica o con el *tempo*. Así, apoyándonos una vez más en la actividad del compositor como libretista o como analista, esta tercera parte está dedicada a la caracterización de dos personajes, el Capitán y el Doctor, a partir, sobre todo, de las indicaciones escénicas y su traducción musical. Una vez más se ha organizado el análisis en tres capítulos: en el primero se comenta, desde la perspectiva indicada, la primera escena de la ópera protagonizada por el Capitán; en el segundo, la escena cuarta del acto primero, donde vemos por primera vez al Doctor; y en el tercero, la fantasía y la parte final de la fuga de la escena segunda del acto segundo, donde se encuentran y actúan conjuntamente los dos personajes.

Primera Parte

El Texto, el Libreto, la Ópera

CAPÍTULO I

WOZZECK, el texto y la composición

WOZZECK, 1914-1922

Con la signatura F 21 Berg/128 se encuentra en la Biblioteca Nacional de Austria el ejemplar de bolsillo de la edición Insel-Verlag/1913, *Georg Büchner/ Wozzeck - Lenz/ Zwei Fragmente*, leído y utilizado por Alban Berg para la composición de su ópera[1]. En la segunda página hay un recorte de periódico (doc.1-a) con el cartel anunciador del estreno de la obra de Büchner en Viena y una anotación manuscrita del compositor: 5/V/14, la fecha de su primera representación en la Residenzbühne de la capital austriaca. Cuatro años después, en carta de 19 de agosto de 1918, Alban Berg recordará este momento a Anton Webern: «Antes de la guerra asistí a la representación de *Wozzeck* y recibí tan extraordinaria impresión, que *inmediatamente* (también después de una segunda audición), tomé la decisión de ponerle música»[2].

---

[1] El catálogo de los esbozos, manuscritos, particellas, etc. de Alban Berg en la Biblioteca Nacional de Austria ha sido publicado en la Universal Edition por Rosemary Hilmar, *Alban Berg Studien. Band 1: Die Werke von Alban Berg. Handschriftenkatalog*, UE, Wien, 1980.
Las citas y referencias, gráficas y textuales, que se harán de esta fuente documental (F 21 Berg/128) a lo largo del trabajo están sacadas del microfilm cedido por la Biblioteca Nacional de Austria en intercambio con la Biblioteca Pública «Bartolomé J. Gallardo» de Badajoz. No se olvide que es un trabajo realizado antes de la eclosión de Internet.

[2] «Ich habe den Wozzeck vor dem Krieg aufgeführt gesehn und einen so ungeheuren Eindruck gehabt, dass ich *sofort* (auch nach einem 2ten Anhören) den Entschluss fasste, ihn in Musik zu setzen».
Citada por Ernst Hilmar, *Wozzeck von Alban Berg. Entstehung - erste Erfolge - Repressionen (1914-1935)*, Universal Edition, Viena,1975, p. 21.

Pasados otros cuatro años, el 2 de junio de 1922, escribe a su maestro Arnold Schönberg: «Los últimos días en Viena han sido bastante agotadores. Pero ahora, al menos, *Wozzeck* está completamente terminada»[3]. Un largo espacio de ocho años separa la experiencia decisiva para la composición y los primeros esbozos redactados inmediatamente después de la definitiva conclusión, instrumentación incluida, de la ópera. Este largo camino estuvo lleno de dificultades sociales, familiares y personales cuyos hitos fundamentales recordaré a continuación, teniendo siempre presente sus consecuencias más o menos directas sobre el contenido dramático-musical de la ópera.

La decisión de trasladar al lenguaje musical el texto de Büchner, plasmada de inmediato en los primeros esbozos de lo que será en la ópera la segunda escena del acto segundo, tuvo su primera y brusca interrupción con el comienzo de la Primera Guerra Mundial. El 27 de noviembre de 1914 Alban Berg fue llamado a filas y rechazado[4], aunque la deseada declaración de "útil" ocurrirá con la segunda llamada, en junio de 1915[5]. El idealismo patriótico y moral de los primeros meses de la guerra así como la decepción por no poder participar activamente en ella no pudieron impedir la crítica temprana y ácida de la sociedad vienesa, ajena al verdadero significado de los acontecimientos bélicos. Esta mezcla de frustración personal y mirada crítica al entorno social se manifiesta con claridad en estas líneas de una nueva carta a Schönberg (27/I/1915):

> *Si hubiera sido declarado apto para el servicio, me habría tenido que incorporar dentro de pocos días (el uno de febrero). Esto continúa obsesionándome. ¡Qué diferente habría sido todo! ¡Cómo se habría transformado en actividad la pasividad que me ha atormentado durante meses! Así las cosas, todo lo que hago está como envuelto en una nube, una nube que sólo desaparece con las noticias que me llegan sobre el posible regreso de Ud. a Viena (aunque ya no hemos*

---

[3] Juliane Brand, Chistopher Hailey and Donald Harris (ed.), *The Berg-Schoenberg Correspondence (Selected Letters)*, W.W. Norton/Company, New York/London, 1987, p. 314.
El autor del trabajo es responsable de las traducciones siempre que no se indique explícitamente la traducción o el traductor al castellano.

[4] Viena, 27 de noviembre de 1914
Querido Sr. Schönberg.
Hoy fui citado para el reconocimiento y he sido declarado «inútil». Me encuentro frustrado y deprimido, pero podría estarlo mucho más de no haber observado que de entre cien y ciento cincuenta reconocimientos han seleccionado a muy pocos: seguro que no más del 5-10 %. Y prácticamente todos profesionales. ¡Y sólo hombres de pequeña estatura! /.../
Correspondence, op. cit., p. 220.
En el libro de Mosco Carner se dice que «fue citado a finales de septiembre pero fue declarado no apto» Mosco Carner, *Alban Berg*,(vers. franc. puesta al día) Jean-Claude Lattès, París,1979, p. 71.

[5] Viena, 14 de junio de 1915
Muchísimas gracias, querido Sr. Schönberg, por su carta del 9 de junio. No hay mucho que decir sobre mi reconocimiento. No me sorprende mi admisión, aunque sí que esto no haya ocurrido la primera vez. Prescindiendo de mi asma, que no puede ser diagnosticada -a no ser que me sobrevenga un ataque- no me ocurre nada malo. ¡¿Y mi físico?! ¡Mi estrecho tórax! Inmediatamente después de ver a algunos de los que fueron al reconocimiento, me di cuenta de que yo sería uno de los del, aproximadamente, 30% seleccionado /.../
Ibid. p. 246.

vuelto a saber nada sobre el particular. Aparte de mis circunstancias personales, la vida sigue como siempre. Le aseguro, querido Sr. Schönberg, que darse cuenta de esto es algo tan horrible como la propia guerra. La gente de Viena vive sin preocuparse, como si nada hubiera ocurrido, como si a cada momento no estuvieran desarrollándose una cantidad inaudita de acontecimientos. Se representan operetas y farsas «adaptadas a la época», y todos los teatros y cines están llenos a rebosar. Si no fuese por el aumento del coste de la vida, no habría ninguna razón para pensar que la guerra no es más que un acontecimiento sensacional para alimentar la imaginación de los lectores de periódicos[6].

La carga crítica y moral contenida en la segunda parte del fragmento citado nos evoca de inmediato la figura de Karl Kraus, uno de sus más relevantes mentores ético y literario. Aunque su pacifismo radical no fue compartido de entrada ni por Schönberg ni por Alban Berg, sus opiniones no dejaron nunca de tener una influencia extraordinaria sobre los dos músicos, como lo prueban las frecuentes alusiones y comentarios sobre Kraus y la revista *Die Fackel (La Antorcha)*[7] en su intercambio epistolar. Por ejemplo, pocas semanas después de la última carta citada, el 15 de febrero de 1915, Alban Berg le habla a su maestro de la lectura pública que había tenido lugar dos días antes. Las palabras de Kraus, dice, le han servido para agudizar su estado melancólico por un mundo que ha hecho de la guerra un negocio, «por ahora, se ha desvanecido mi creencia de que todo podría ser mejor y más puro después de la guerra». Ésta no hace más que ocultar la vieja suciedad y en absoluto llegará por ella la soñada purificación que quisieron vislumbrar, como Alban Berg, tantos intelectuales y artistas de la época. Las circunstancias bélicas hacen que la voz de Kraus, «el modo en que ahora los lee», renueve el sentido de textos anteriores a la guerra[8] . Alban Berg concluye su carta refiriéndose al pequeño montaje que

---

[6] *Ibid.* p. 227.
De nuevo en la obra de Carner, donde se cita parte de esta misma carta, se da la fecha de «1 de enero de 1915», p. 72.

[7] El primer número de *Die Fackel* se publicó el 1 de abril de 1899. Le siguieron más de novecientos hasta su desaparición. En 1934 sale el último número de 300 páginas donde Kraus explica por qué no sale la revista. No hacía mucho que Hitler había llegado al poder. Este hecho fue para Kraus tan grave como lo había sido el derrumbamiento del Imperio. "Sobre Hitler no se me ocurre nada... Me siento como golpeado en la cabeza", afirma al comienzo de su artículo sobre la llegada al poder de los nazis. Desde 1912 Karl Kraus fue el único colaborador de la revista; en ella trasladaba al papel sus lecturas públicas, a las que Alban Berg asistía con regularidad.
Sobre la trayectoria de la revista de Kraus puede verse el capítulo "La Antorcha: una vida en la impertinencia" en las pp. 155-158 de *Viena, fin del imperio,* de José María Valverde, Planeta, Barcelona, 1990.

[8] Son unánimes los testimonios sobre el efecto envolvente y persuasivo de la entonación de Kraus. Las lecturas públicas de los años después de la guerra se convierten en punto de referencia inevitable. Sirvan como ejemplos los testimonios que Elías Canetti –quien asistía por primera vez– y Alban Berg –asiduo asistente– han dejado de la lectura nº 300, celebrada en el mes de diciembre de 1928.
Elías Canetti: «Cuando tomó asiento y comenzó a hablar, quedé sorprendido por su voz, que tenía una especie de vibración antinatural, algo así como un graznido retardado. Pero esta impresión se desvaneció rápidamente, pues la voz cambió enseguida y siguió cambiando sin cesar, de modo que muy pronto quedé asombradísimo por la diversidad de timbres que era capaz de alcanzar». Alban Berg:

Kraus hizo después de concluido el programa de su lectura: «Después del programa, Kraus se decidió a leer algo más de la *Neue Freie Presse*. Yuxtapuso un reportaje de los acontecimientos más terribles y desgarradores de una batalla y la inauguración de un nuevo café vienés. ¡No me es posible imaginar un documento más vejatorio para nuestra época! Abandoné la lectura amargamente deprimido»[9]. El dolor y la frivolidad reunidos, lo mismo en Berg, cuando contrasta su estado de ansiedad y la vida alegre de los vieneses, que en el montaje citado de Kraus que bien pudo pasar después a formar parte de *Los últimos días de la Humanidad*[10], ese inmenso *collage* dramático construido con miles de jirones desgarrados de la época.

> *El mundo contemporáno, capaz de tolerar los episodios registrados en esta obra, ha de posponer el derecho a reír al deber de llorar. Los sucesos más inverosímiles aquí presentados ocurrieron realmente; me he limitado a plasmar lo que hicieron. Los diálogos más inverosímiles sostenidos en el drama fueron dichos palabra por palabra; los inventos más estrafalarios son citas. Frases, cuyo absurdo quedará grabado para siempre en el oído, crecen hasta convertirse en la música que acompaña la vida. El documento es el protagonista; comunicados y noticias aparecen adoptando forma de personajes, y los personajes acaban teniendo la forma de un artículo editorial; una boca le fue dada a la crónica del suplemento, para que la farfulle como un monólogo; los tópicos caminan sobre dos piernas..., a los hombres, en cambio, sólo les ha quedado una. Dejes y acentos circulan por el tiempo, rechinando, y se van inflando hasta convertirse en el coro de una acción nada sagrada. La gente que vivió entre la humanidad, y que la sobrevivió, ha sido reducida -en tanto actores y portavoces de un presente que carece de carne, pero no de sangre, que carece de sangre, pero no de tinta- a sombras y marionetas, y condensada en la fórmula de su insustancialidad activa*
>
> Del preliminar a la edición española

«La lectura nº 300 en el amplio y completamente abarrotado vestíbulo de la Konzerthaus fue realmente formidable, sin duda una de las más fascinantes de las que yo he experimentado» *(Carta a Schönberg, 7/XII/1928. Op. cit., p. 380).*
El poeta Georg Trackl (1887-1914) le dedica estos versos: "Blanco sumo sacerdote de la verdad, / cristalina voz en la que habita el helado aliento de Dios, / iracundo mago, / bajo cuyo flameante manto resuena la azul coraza del guerrero" Georg Trakl: *Obras completas* . Edición y traducción de José Luis Reina Palazón. Editorial Trotta. Madrid, 1994.
Los dos versos primeros son citados por Mosco Carner («.../ Kristallne Stimme, in der Gottes / eisiger Atem whont /...»), quien, en su referencia a Kraus y su influencia sobre Berg, comenta: «(...en sus lecturas, Kraus,) que no estaba precisamente dotado para la música, cantaba con una especie de *Sprechstimme* del que Berg ha dicho que revelaba un sentido instintivo del ritmo musical»
Mosco Carner, *op. cit.*, p. 67.

9 *Op. cit.,* pp. 229-230.
A renglón seguido comenta Berg que ya se encontraba afectado antes de la lectura de Kraus por la invitación de despedida de Webern, quien marcha al frente antes de finalizar el mes (febrero/1915).

10 Inmpresionante mosaico dramático de cinco actos (de treinta a cincuenta escenas cada uno), más un prólogo y un epílogo, con más de mil personajes. Como dice el propio Kraus en el preliminar de la

También el *Woyzeck* de Büchner obliga a posponer la risa frente a la obligación de llorar. En su reducido mundo se encuentran muchas de las semillas, conceptuales y estilísticas extraordinariamente desarrolladas en la obra de Kraus. En *Woyzeck* se dan la mano lo grotesco y lo patético, la brutalidad y la ternura, las citas, los tópicos y los gestos, las «sombras y marionetas», las «larvas y lémures, las máscaras del trágico carnaval», en un concentrado *collage* mucho antes de que el término fuese de uso corriente entre artistas y críticos[11]. Pero es en *Wozzeck* de Alban Berg donde verdaderamente se reúnen el contenido de la obra de Büchner que tanto impresionó al compositor y las experiencias de la guerra que lo condujeron a una creciente identificación con el protagonista. «Hay un poco de mí mismo en este personaje, en la medida en que he pasado estos años de la guerra dependiendo, igual que él, de gentes a las que odiaba. He estado encadenado, enfermo, cautivo, resignado, en una palabra: humillado»[12].

Por las razones personales y sociales apuntadas más arriba, Alban Berg no estaba en condiciones de componer en aquellos primeros meses de la guerra –«Sé muy bien que en estos días está uno más en disposición de descifrar planos que partituras, y que ocuparse de la música (o en general de cualquier cosa no relacionada con la guerra) exige demasiado esfuerzo»–[13], pero, sin él saberlo, había empezado el lento proceso de sedimentación del contenido intelectual y emotivo de la obra de Büchner.

A los tres días de incorporarse a un regimiento de la capital[14] escribe (18/VIII/1915) con buenos ánimos a Schönberg informándole brevemente sobre las características de sus compañeros y oficiales, «personas cultas que nos tratan muy bien», así como de sus primeras experiencias en la instrucción militar: «Lejos de lo que me esperaba, el servicio es muy interesante, estimulante y aceptable para mis posibilidades físicas»[15] Pero la guerra le mostró su verdadero rostro en el campo de entrenamiento de Bruck an der Leitha, cerca de la frontera austro-húngara. Desde allí pide socorro a su mujer, después de describirle su viaje al infierno («Esto es el infierno en el sentido más exacto de la palabra») desde Viena hasta el nuevo destino, aunque «¡las pruebas físicas no son nada al lado de las torturas morales que hoy he tenido que soportar!

---

edición española: «Este drama, cuya extensión equivaldría a más o menos diez veladas según la medición humana del tiempo, ha sido ideado para su puesta en escena en un teatro del planeta Marte. El público de este mundo no sería capaz de soportarlo. Pues es sangre de su sangre, y el contenido es el de todos estos años irreales, impensables, inasibles para una mente despierta, inaccesibles para la memoria y sólo conservados en algún sueño sangriento, años en que personajes de la opereta interpretaron la tragedia de la humanidad».
Karl Kraus, *Los últimos días de la humanidad*, vers. esp. de Adan Kovacsics, Tusquets ed., Barcelona, 1991.

[11] En el capítulo segundo de la segunda parte se estudiarán con detenimiento estas y otras técnicas literarias por las que *Woyzeck* ha sido considerada como verdadera avanzadilla de la expresión literaria del S. XX.

[12] Se trata de una cita tomada de una carta a su mujer (7/VIII/1918) y repetida, con razón, en todas las monografías sobre *Wozzeck* y Alban Berg. La he tomado de Mosco Carner, *op. cit.,* p. 43.

[13] Carta a Schönberg, 26 de septiembre de 1914. *Op. cit.*, pp. 215-216.

[14] El *Deutschmeisterregiment*. Alban Berg era un *Einjährig Freiwilliger*, es decir « un aspirante que, debido a su formación superior, pasaba a oficial después de un año de entrenamiento, en lugar de los tres años habituales».
Mosco Carner, *op. cit.*, p. 73, nota 2.

[15] *Correspondence, op. cit.*, pp. 254-255.

Ven, ven enseguida, tengo más necesidad de ti que jamás! ¡Me encuentro completamente extraño!»[16]. Son los días en que le visita su alumno Gottfried Kassowitz y Berg le habla de los insomnios mientras oye los ronquidos de los soldados, descritos como «respiraciones, murmullos, gruñidos polifónicos, que forman el coro más extraño que jamás había oído. Una especie de sonido primitivo, un sonido de la naturaleza, reproducido más tarde en el coro de los soldados que roncan en el acto II de *Wozzeck*»[17].

La salud de Alban Berg, muy debilitada por las frecuentes crisis asmáticas, no pudo soportar los ejercicios militares de manera que tuvo que ser ingresado en el hospital de Bruck (6/XI/1915) desde donde, declarado sólo apto para servicios de retaguardia, regresó a Viena. Allí permanecerá hasta el final de la contienda como funcionario del Ministerio de la Guerra. Sus ideales de «purificación» van quedando cada vez más profundamente enterrados a medida que se ve obligado a servir en una sucia guerra *(Saukrieges)* que terminará haciendo de él un pacifista radical. "Creo que tardaría usted mucho en encontrar un antimilitarista tan furibundo como yo» declarará después de la guerra, en noviembre de 1919[18].

Junto a las duras experiencias militares de los últimos meses de 1915, hay que recordar el enfriamiento de sus relaciones con Schönberg, reflejado, por ejemplo, en la carta de finales de noviembre del 1915, la más larga y distante de las escritas por Berg a su maestro[19]. Por otra parte, su proyecto de composición de *Wozzeck* difícilmente podía salir adelante con unos horarios interminables en el Ministerio que apenas le dejaban tiempo, a lo que se sumaban las reservas expresadas por Schönberg sobre la validez del texto de Büchner como soporte literario de una ópera. Comenta Mosco Carner que entre finales de 1916 y principios del 17 Berg «llegó a abandonar completamente la idea y buscaba un nuevo tema entre las obras de Strindberg; también vislumbró la posibilidad de escribir una ópera basada en el *Faust I* de Goethe»[20].

Ya en el verano de 1917 escribe Berg a Schönberg desde su residencia de verano en Trahütten. Después de una primera semana de vacaciones marcada por los ataques de asma se encuentra mejor, con ganas de componer: «estoy trabajando en la composición del drama *Wozzeck* de Büchner, que planifiqué hace más de tres años» (13/VIII/1917)[21]. Es la primera declaración explícita de volver al viejo proyecto, aunque todavía no se diesen las circunstancias para «diseñar una larga sección»: ni los pocos días de vacaciones con que cuenta, ni el goteo de muertes de alumnos y amigos ocasionadas por la guerra le permiten encontrar el tiempo y la serenidad necesarios[22].

---

16 Mosco Carner, *op. cit.*, p. 73.

17 *Ibid.*, pp. 73-74.

18 Carta a Erwin Schulhoff, 27/XI/1919 citada por Volker Scherliess, *Alban Berg*, Rowohlt, 1975/1990, p. 63.

19 Alban Berg recuerda a Schönberg el origen de sus descontentos con el alumno y le comenta los puntos de roce, desde la parquedad compositiva de Berg hasta la dedicación a su familia. *Correspondence, op. cit.*, pp. 256-262.

20 Mosco Carner, *op. cit.*, p. 85.
Según Ernst Hilmar, en febrero de 1917 vuelve a referirse Alban Berg a su intención de volver a la «vieja idea -digamos una ópera». Aunque no se concreta la obra, Hilmar opina que esta «vieja idea» no es otra que la composición de *Wozzeck*.

21 *Correspondence, op. cit.*, p. 266.

22 *Ibid.*, p. 266.

A partir del verano siguiente, cuarto y último año de guerra, y hasta su conclusión en 1922, se multiplican las informaciones de Berg sobre los progresos en la composición de la ópera, descritos por Ernst Hilmar (1975)[23] a partir de las cartas a su maestro Schönberg, a su condiscípulo Webern y a su alumno G. Kassowitz. Dada su importancia para situarnos con claridad en el proceso de composición de la ópera, recordaré esquemáticamente los pasos decisivos, extraídos de la exposición hecha por Hilmar en su libro, a los que únicamente se ha añadido alguna cita tomada de la relación epistolar entre Berg y Schönberg, así como las referencias a las páginas de la *Correspondencia* entre ambos.

Verano de 1918

- Le comunica su «retorno al viejo plan de componer *Wozzeck*» (Berg a Schönberg, 23/VII/18)[24].
- Tiene compuestas «algunas grandes secciones» (Berg a Schönberg, 6/VIII/1918).
- Se queja amargamente de que se acabe su tiempo plenamente dedicado a *Wozzeck*, limitado una vez más por las obligaciones militares en el Ministerio. (Berg a Kassowitz, 19/8/18).
- Tiene compuesta una escena y confía en concluir otra de grandes dimensiones (Berg a Webern, 19/VIII/18)[25] .

Verano de 1919[26]

- Concluido el acto primero. La primera escena fue la última en terminarse, problemas con la aparición de Wozzeck en escena. Esquema de la *suite*, instrumentación incluida. (Berg a Kassowitz, 22/VII/19)[27] .

---

[23] Ernst Hilmar, *Die Komposition der Oper: Versuch einer Zeitfolge,*en *op. cit.*, pp. 20-28.
El resumen esquemático que se hace a continuación, como información que, a mi entender, merece ser recordada, está sacado de estas páginas.

[24] En esta carta le comenta que le resulta más fácil trabajar en *Wozzeck* que componer para el piano o música de cámara. «Después de años sin trabajar, esto puede ser lo único importante». *Correspondence, op. cit.*, p. 269.

[25] Importantísimo documento. Según Hilmar, es la primera vez que expone el plan de Wozzeck a su amigo Webern. La gran escena que quiere concluir es la segunda del segundo acto, fantasía y fuga, para la que hizo los primeros esbozos después de asistir a la representación en mayo del 14. Hay en la carta, ya citada al principio de esta parte, otras informaciones de interés a las que me iré refiriendo oportunamente.

[26] A las tareas militares y familiares se sumaron las de la *Sociedad Privada de Conciertos (Verein für musikalische Privataufführungen)*. Sólo podía contar con los veranos.

[27] Pocos días después de la carta a Kassowitz (29/VII/19) escribe a Schönberg: «La composición de *Wozzeck* avanza lentamente. De los tres actos con cinco escenas cada uno, he compuesto el acto primero completo (alrededor de setecientos compases) y una larga escena del acto segundo (doscientos compases). Tal vez logre terminar el acto segundo». *Correspondence, op. cit.*, p. 275.

Verano de 1920

- Diseño del acto segundo. (Berg a Kassowitz, 9/VII/20).
- Terminadas las escenas primera, tercera y quinta de dicho acto (Berg a Kassowitz, 9/VIII/20)[28].

Verano / otoño de 1921

- Continúa trabajando en la escena cuarta del segundo acto (tal vez la que más esfuerzo y tiempo le costó). Viena, mes de junio.
- Intención de acabar la ópera en el verano (Berg a Schönberg, 28/VI/21)[29].
- Dificultades para cumplir sus propósitos. Agosto: compuesto el segundo acto, «sólo una cuarta parte del tercero» (Berg a Webern,17/VIII/21).
- La composición, interrumpida de nuevo. Imposibilidad de acabar en verano (Berg a Schönberg, 24/VIII/21)[30].
- El 28 de septiembre comunica a Webern que al día siguiente empezaría con la última escena.
- A mediados de octubre está terminada la composición. La instrumentación no estaría concluida hasta abril de 1922.

El Texto Utilizado por Alban Berg: La Versión Franzos/Landau en Insel-Verlag (1913)

El Texto del Libreto, su Historia

La complicada historia editorial de la última obra de George Büchner empieza por su no inclusión dentro de las «obras completas» publicadas por su hermano Ludwig Büchner en 1850.

---

[28] Recuérdese que la segunda está terminada desde 1918.

[29] *Correspondence, op. cit.*, p. 306.

[30] Importante carta donde Alban Berg habla de *Woyzeck* (no *Wozzeck*), y donde aclara que, a pesar de las interrupciones, («¡Es el cuarto año que trabajo en la obra!), confía en tener energías para concluir una obra a la que «he dedicado tanto tiempo, esfuerzo y amor (tal vez sería mejor decir: «fe, esperanza y caridad»)». *Op. cit.*, p. 311.

Continúa con la controvertida primera edición de *Wozzeck* por Karl Emil Franzos (1879), a quien hay que reconocer los méritos de su tenacidad frente a la resistencia de la familia de Büchner, en particular de su hermano Ludwig por prejuicios sociales y morales, el haber descifrado la críptica caligrafía de Büchner (errores involuntarios e intencionados aparte), y haber editado por primera vez la obra extraordinaria[31]. Pero también a quien hay que reprochar su manipulación de los esbozos, sus correcciones e interpolaciones, y su falta de criterio a la hora de valorar el contenido de los borradores que él combinó caprichosamente[32]. La obra fue editada de nuevo en 1909 por Paul Landau quien respetó el contenido textual pero reordenó las escenas con el fin de «reconstruir el desarrollo de la acción tal como Büchner debió imaginarlo»[33]. Le suceden cuatro ediciones, más bien reediciones de la versión Franzos o de la de Landau, entre las que se encuentra la Insel-Verlag, 1913. Esta línea continua se rompe en 1920 con la nueva edición de Georg Witkowski, quien, por primera vez desde Franzos, tuvo la oportunidad de consultar los esbozos de Büchner y por tanto de darse cuenta de los errores (empezando por el título: *Woyzeck,* no *Wozzeck*) y manipulaciones del primer editor[34].

Hasta aquí las referencias de más interés para centrar y entender los problemas editoriales que tanto condicionaron el texto de Büchner, al compositor y a los primeros estudiosos de la obra dramática y de la ópera. Por supuesto, la historia editorial de la obra de Büchner continuó (Bergemann 1922-1958, Meinerts 1963, Mülller-Seidel 1964, Lehmann 1968, Bornscheuer 1972, Gerhard Schmid 1981, Poschmann 1984/5, Münchner Ausgabe 1988...)[35], permanece abierta hasta hoy y difícilmente podrá quedar algún día definitivamente zanjada dadas las características estructurales de una obra a la que su autor no le pudo poner punto final.

En cuanto al texto base de la ópera, iniciaré esta primera parte del trabajo con la escueta respuesta al problema: Alban Berg se sirvió de un libro de bolsillo editado por Insel-Verlag en 1913, una separata que incluye *Wozzeck* y *Lenz*, «dos fragmentos» (Doc. 1-b: portada del libro) Pero hasta que Ernst Hilmar tuvo la oportunidad de poder estudiarlo y describirlo los analistas de la ópera propusieron hipótesis diversas a partir de los datos de que disponían y

---

31 Karl Emil Franzos, *Georg Büchner*, vers. ingl. de *Über Georg Büchner*, Deutsche Dichtung, 1901, pp. 195-289. Artículo incluido en Douglas Jarman, *Alban Berg «Wozzeck»*, Cambridge University Press, 1989, pp. 110-129.

32 Comentario crítico al trabajo de Franzos en Peter Petersen: *Franzos' «Wozzeck»-Bearbeitung*, en *Alban Berg «Wozzeck». Eine semantische Analyse*, Musik-Konzepte (Sonderband), text-kritik, München, 1985, pp. 41-53. Peter Petersen: *Büchner aus zweiter Hand*, en *Alban Berg Symposion Wien 1980,* Universal Edition, Wien 1981, pp. 80-90.

33 «Wir versuchen im folgenden zunächst, uns aus den erhaltenen Teilen den Gang der Handlung so zu rekonstruieren, wie er Büchner vorgeschwebt haben mag» Paul Landau, *Wozzeck (1909)*, prólogo incluido en *Georg Büchner* (Hrsg. von Wolfgang Martens), Darmstadt 1969, pp. 72-73.

34 Más información sobre estas y otras ediciones en Peter Petersen, *Die Quellen zum «Wozzeck»-Text,* en *Alban Berg «Wozzeck», op. cit*., pp. 12-15.

35 Para una historia comentada de las ediciones:
Henri Poschman, *Probleme der «Woyzeck»-Edition* en *Büchner «Woyzeck»*(Nach den Handschriften neu hergestellt und kommentiert von Henry Poschman), Insel Verlag, Leipzig 1984, pp.109-155.
Hans-Joachim Simm, *«Woyzeck», Editionsgeschichte*, en *George Büchner, Werke und Briefe (Münchner Ausgabe)*, Carl Hanser Verlag, München 1988 / dtv klassik (3. Auflage Dezember 1992), pp. 618-627.

en función de las ediciones de *Wozzeck/Woyzeck* de Büchner (lógicamente, las realizadas hasta 1921/22 en que se concluye la composición). He aquí, resumida, la historia de las propuestas más relevantes.

Al año siguiente del estreno de la ópera (1926), Rudolf Schäfke redactó un artículo extenso, analítico y profundo donde, después de referirse brevemente a Georg Büchner y a los «tres fragmentos manuscritos del drama que han llegado hasta nosotros», se plantea la relación entre el texto de Berg y el del escritor. Hace a continuación el recuento de los principales editores de la obra (Franzos 1979, Paul Landau 1909, Georg Witkowski 1920 y Fritz Bergemann 1922), y concluye: «La comparación entre el texto de la ópera y estas ediciones de *«Woyzeck»* nos muestra que Berg se ha servido de la edición de Landau. Con ello su *«Wozzeck»* se diferencia esencialmente del original de Büchner. A esto hay que añadir los cambios realizados por el compositor en la elaboración del texto de Landau»[36]. Esta conclusión pareció quedar anulada cuando Berg corrigió con su propia mano el texto de Schäfke sustituyendo el nombre de Landau por el de Franzos[37].

En 1937, dos años después de la muerte de Alban Berg, Willi Reich, con su autorizada opinión como alumno y amigo del compositor, consideró un error la conclusión de Schäfke quien, según Reich, «se equivoca sólo cuando supone que Berg utiliza la edición de Paul Landau (1909). El compositor trabajó según la primera edición de Karl Emil Franzos (1879) y sólo después de terminar la ópera la comparó con otras»[38].

En 1957 H. F. Redlich, amigo también del compositor, publica el primer gran ensayo crítico y globalizador sobre la vida y la obra de Alban Berg[39], donde se incluye por primera vez su *Conferencia* sobre *Wozzeck* (Oldemburg, 1929)[40]. A pesar de apoyarse en el trabajo, «penetrante

---

36 «Ein Vergleich des Operntextes mit diesen *«Woyzeck»*-Editionen zeigt, dass Berg die Ausgabe Landaus vorgelegen hat. Schon damit rückt sein *«Wozzeck»* von dem Büchnerschen Original wesentlich ab. Hinzu kommen selbständige Änderungen, die der Komponist an der Landauschen Bearbeitung vorgenommen hat». Rudolf Schäfke, *Alban Bergs Oper «Wozzeck» (1926)*, en *Alban Berg «Wozzeck». Texte. Materialen. Kommentare*, Hrsg. von Attila Csampai und Dietmar Holland, Ricordi/Rowohlt, München 1985, pp. 183-184.
En la carta de 13.8.1926 de Alban Berg a Th. W. Adorno, expresa su admiración por este artículo aparecido en Melos, «Un brillante y *objetivo* artículo sobre *Wozzeck* (objetivo tanto sobre mi elaboración dellibreto como sobre la música)».
Th. W. Adorno-A. Berg. Briefwechsel 1925-1935. Hrsg, von Henri Lonitz Suhrkamp Verlag, 1997, pp. 100-101. «Im Melos erschien ein glänzender *sachlicher* Artikel von Schäfke über Wozzeck (Schlich sowohl über meine *Buch* bearbeitumg als über die Musik».

37 George Perle, *The operas of Alban Berg, volume one / «WOZZECK»*, University of California Press, Berkeley/Los Angeles/London 1980, p. 27. Mosco Carner, *op. cit.,* p. 225.

38 «Rudolf Schäfke weist in einem Aufsatz auf verschiedene Feinheiten der Bergschen Textbearbeitung hin, er irrt nur insofern, als er annimmt, Berg habe die schon weitgehend kritisch gesichtete Ausgabe von Paul Landau (1909) benutzt, während der Komponist nach der ersten Edition von Karl Emil Franzos (1879) arbeitete und erst nach Vollendung der Oper andere Ausgaben zum Vergleich heranzog» Willi Reich, *Alban Berg (Mit Bergs eigenen Schriften und Beiträgen von Theodor Wiesengrund-Adorno und Ernst Krenek*, Viena 1937, p. 65.

39 H.F.Redlich, *Alban Berg. Versuch einer Würdigung*, Universal Edition, Wien 1957.

40 Alban Berg quiso que el público de Oldemburg tuviera unos puntos de apoyo para entender el sentido del lenguaje dramático-musical de *Wozzeck*. Era la primera vez que la ópera se iba a estrenar en el teatro modesto de una pequeña ciudad.

y muy apreciado por Berg»[41], de Rudolf Schäfke, su conclusión sobre el texto base de la ópera es parecida a la de W.Reich: «Durante la composición Berg utilizó solamente la vieja edición de K. E. Franzos de 1879, llena de incorrecciones filológicas y editoriales, la cual, según la propia declaración de Berg, sólo contaba con veintitrés escenas»[42].

La cuestión fue enfocada con una nueva perspectiva por George Perle (1967) quien, desde la observación de nuevos documentos[43], viene a proponer que la insistencia de Berg en que su obra está hecha «in der Fassung Karl Emil Franzos» ha de entenderse en el sentido de que el contenido de la escenas individuales es de Franzos, aunque el orden seguido sea el de Landau[44]. Con ello, avalado por nuevos datos, vuelvo en cierto modo a la vieja propuesta de Schäfke. En la misma línea de revisión de las opiniones de Reich y Redlich, se situaba en

---

La *Conferencia* continúa siendo el punto de referencia inexcusable para quien quiere analizar la obra. En la segunda y tercera parte de este mismo trabajo, dedicadas al comentario dramático-musical de diferentes secciones y escenas de la ópera, las citas de la *Conferencia* son (necesariamente) muy frecuentes.

41 Redlich, *op. cit.*, p. 106.

42 "Bei der Komposition lag Berg nur die philologisch und editionstechnisch fehlerhafte alte Ausgabe von K.E.Franzos von 1879 vor, die nach Bergs eigener Aussage nur aus 23 Szenen bestand»
Redlich, *op. cit.*, p. 107.
Berg hace este recuento de escenas, 23, en su *Conferencia*. Con esto se introduce un nuevo factor de controversia al que me referiré después. Tampoco es correcta la afirmación de Redlich de que las ediciones de Witkowski, Landau, Bergemann y Arnold Zweigs presentan 27 escenas. En la edición de Landau hay 25 (+1).

43 En 1967 encontró Perle una copia de la obra con anotaciones manuscritas de Alban Berg. Se trataba de una edición popular, el número 29 de la serie «Örplidbücher» publicado por Axel Juncker Verlag. Debajo del título estaba pegado un papel donde se decía: *«in der Fassung von Karl Emil Franzos) / Oper / in / drei Akten (15 Scenen) / von / Alban Berg / Op.7 / (Textbuch)»*. También figura la lista de personajes y las voces correspondientes, el índice de escenas y otras anotaciones. Este libro habría sido publicado en 1919 según el *Kayser Deutsches Bücherverzeichnis*. En esta edición no se incluía la escena doce de Franzos, escena de la pelea entre el Tambor Mayor borracho y Wozzeck, que aparece manuscrita por Berg como complemento de II/5. Opinaba Perle en aquel momento, erróneamente como se verá, que Alban Berg la sacó de las obras completas de Landau.
Perle, *«Wozzeck», op. cit.*, p. 28 y los gráficos 8-10.
Ya aclaró Peter Petersen *(op. cit.*, pp. 20-21) que estos títulos y listas de escenas y personajes coinciden literalmente con los de la particella. En cuanto a la parte manuscrita de la escena de la taberna dice Petersen que no está claro de dónde procede. En mi opinión el texto está sacado de la página 76 del ejemplar de Insel-Verlag (1913) al que Berg ha introducido algunas variantes textuales y añadido nuevas acotaciones. Se trataría de un estadio avanzado, muy próximo ya a la particella. En conjunto el texto sería, como afirma el propio Petersen, «un borrador provisional de un texto para la ópera *Wozzeck*». (Ver Perle*, op. cit.,* gráfico 10 y Petersen, *op. cit.*, p. 21).

44 En una extensa nota hace una fuerte crítica de Ernst Hilmar que empieza por la afirmación de Hilmar en su libro (1975) de que *«Bisher war man der Meinung, dass Berg die Ausgabe von Franzos zu Komposition der Oper vorgelegen hat» / «Hasta ahora se ha tenido la opinión de que Berg ha usado la edición de Franzos para la composición de la ópera» (Hilmar, op. cit., p. 12)* Perle recuerda su artículo del 1967/MQ (primera versión del capítulo titulado *«Woyzeck» and «Wozzeck»* en su libro sobre la ópera) donde «señalé la correspondencia entre el libreto de Berg y la edición de Landau». Con más razón tendría que haber recordado Hilmar a Rudolf Schäfke, citado por W. Reich y por H. F. Redlich. Perle expone otros olvidos y errores de Hilmar, quien tuvo el privilegio de que la mujer de Alban Berg pusiera en sus manos el texto por el que se guió y en el que hizo importantes anotaciones el compositor. George Perle, *op. cit.,* pp. 28-29.

1968 Gerd Ploebsch, quien ilustra su opinión con unas tablas comparativas entre el orden seguido por Franzos, por Landau y por el libreto[45].

Pero la existencia y el contenido del texto clave, el que de verdad sirvió de base al compositor no se conoció hasta la publicación en 1975 del estudio de Ernst Hilmar, donde se describe por primera vez el texto de Insel-Verlag/1913[46]. Desconozco los motivos por los que Hilmar sólo analizó parcialmente el libro. En la copia que la Biblioteca Nacional de Austria pone hoy a disposición del investigador, y cuyo original supongo que estuvo a disposición de Hilmar, se encuentran: a) el texto de *Wozzeck*, con el recorte periodístico anunciador del estreno con la fecha manuscrita por Berg, 5/V/14, y con multitud de anotaciones; b) el texto de Lenz, en cuya primera página en blanco hay algunas anotaciones relacionadas con *Wozzeck*; c) un epílogo redactado por un autor anónimo, con frases subrayadas por Alban Berg y con la escena de la pelea entre el Tambor Mayor borracho y Wozzeck. Hilmar describe en su libro el texto y las anotaciones de Berg, pero, al parecer, le pasó inadvertido el importantísimo epílogo, de modo que hubo que esperar otros diez años hasta que en 1985 Peter Petersen lo diese a conocer y lo comentase en su enciclopédico estudio sobre *Wozzeck*, donde, al mismo tiempo, hace una serie de precisiones sobre los olvidos, conjeturas y errores de Hilmar[47].

El segundo párrafo del epílogo de Insel-Verlag aparece enmarcado y subrayada una frase por Alban Berg (Doc. 2) Su contenido es el siguiente:

> *En 1879 Karl Emil Franzos publicó por primera vez el torso de «Wozzeck», al conseguir resucitar sus difuminados trazos por medio de una solución química. Desgraciadamente una serie de hojas sueltas no servían de base para la sucesión de escenas, de manera que Franzos tuvo que guiarse por su sensibilidad más preocupada por la personalidad de cada escena en particular que por sus posibilidades estructurales.* Por esta razón, en lugar de reproducir el orden de Franzos, se ha preferido el propuesto por Paul Landau en su reciente edición de la obra de Büchner, en cuya fecunda introducción queda muy bien justificado. *Así, las escenas apropiadas para la exposición están colocadas al principio. La primera escena de la taberna, que evidentemente no es más que una débil variante de la escena del cuartel y había sido relegada por Landau fuera del texto, ha sido definitivamente eliminada. Para completar la información, se reproduce a continuación esta escena[48]:*

---

[45] Su opinión es expresa como crítica a la de Willi Reich: «Unsere Untersuchungen werden zeigen, dass Berg nicht erst nach der Komposition des «Wozzeck» weitere Ausgaben konsultierte, dass vielmehr neben der Ausgabe von Franzos die Edition Landaus als zwetei ursprüngliche Vorlage gedient hat» / «Nuestras investigaciones nos indicaron que Berg no consultó otras ediciones sólo después de la composición de «Wozzeck», sino que, junto a la edición de Franzos, se sirvió de la de Landau como segundo modelo original». Gerd Ploebsch, *Alban Berg «Wozzeck». Dramaturgie und musikalischer Aufbau*, Strasbourg/Baden-Baden 1968, p. 15.

[46] Los comentarios y descripción del libro hechos por Hilmar en *Die textliche Einrichtung und die Bemerkungen zur Musik in der Textvorlage, op. cit.,* pp. 12-19.

[47] Peter Petersen, *Alban Berg «Wozzeck», op. cit.*, pp. 16-17, 27-29.

[48] «Den Torso «Wozzeck» hat erst Karl Emil Franzos 1879 aus dem Licht gezogen, indem er durch ein chemisches Verfahren die verblassten Schriftzüge zu neuem Leben auffrischte. Leider gaben die losen

En efecto, en la página siguiente (Doc. 3-a / «Wirtshaus») se incluye la escena de la pelea en la taberna a la que Landau consideró simple variante, la edición Insel-Verlag decidió eliminarla, pero a la que Alban Berg rescató del epílogo para incorporarla a la acción dramática como parte final de la última escena del acto segundo.

El párrafo acotado y la frase subrayada por Alban Berg dejan muy clara la procedencia del texto de la Insel-Verlag y la información de que dispuso el compositor: se trata de la versión de Franzos *(in der Fassung von Karl Emil Franzos)* pero con el orden de escenas de Landau[49]. En cuanto a la escena de la pelea entre el Tambor Mayor y Wozzeck, Berg no tuvo que acudir ni a la versión original de Franzos, como opinaba Hilmar[50], ni a las obras completas de Landau, como supuso Perle[51], estaba en el epílogo, y en ella, como en las demás escenas de la obra, incluye una serie de anotaciones.

Peter Petersen opina que la edición Insel-Verlag 1913 fue la utilizada para el estreno de la obra en Viena el cinco de mayo de 1914 y que también Alban Berg pudo servirse del texto desde estas fechas[52]. ¿Hasta cuando? Según Hilmar el trabajo con el texto estuvo terminado en la primavera o principios de verano de 1919. Pero, una vez más, Peter Petersen ha aportado datos de interés que en este caso, además de obligar al cambio de fecha propuesto por Hilmar,

---

Blätter für die Szenenfolge keinen Anhalt, und so musste Franzos seinem eignen Gefühl folgen, wobei er dem Stimmungscharakter der einzelnen Szenen mehr nachgab, als ihr fachlicher Inhalt vertragen wollte. Aus diesem Grunde war für die Wiedergabe jene Anordnung vorzuziehen, die neuerdings Paul Landau in seiner Büchnerausgabe durchgeführt und in der ergebnisreichen Einleitung auch begründet hat. Die für die Exposition geeigneten Szenen sind also an den Anfang gestellt, und die erste Wirtshausszene, die offenbar nur eine schwache Variante zum Kasernenhof-Auftritt ist und von Landau unter den Text verwiesen wurde, ist ganz gestrichen worden. Sie sei der Vollständigkeit halber im folgenden wiedergegeben:» Georg Büchner, *Wozzeck-Lenz. Zwei Fragmente*, Insel-Verlag, Leipzig 1913, p. 75. (Österreiche Nationalbibliothek).

49 A partir de ahora, cuando no sea imprescindible para la lectura el nombre completo de la editorial y el año de edición, me referiré a este texto fundamental, al que habrá que citar una y otra vez, como: I-Fr/L (Insel-Franzos/Landau), donde se condensa la información sobre la editorial y los responsables últimos de la edición.

50 "Die von Franzos redigierte Fassung aus dem Jahr 1879 ist Berg aber bekannt gewesen. Schließlich hat er die «Raufszene» (II. Akt, 5. Szene), die im Insel-Separatdruck fehlt, nach dieser Ausgabe ergänzt» / «Pero Berg conoció la edición de 1879 redactada por Franzos. Finalmente, Berg ha completado según esta edición la escena de la pelea (II/5), que falta en la separata de Insel». Ernst Hilmar, *op. cit.,* pp. 12-13.

51 La escena tampoco aparece en el «Orplidbücher» nº 29 consultado y comentado por Perle. «This modest, pasteboard-bound, unscholarly publication omits the twelfth scene of Franzos's edition altogether, as it does all editorial comment and even the name of the editor» / «Esta publicación modesta, limitada y poco científica omite completamente la escena doce de Franzos, del mismo modo que omite cualquier comentario editorial e incluso el nombre del editor»
George Perle, *op. cit.,* p. 28.

52 Para demostrar lo primero hace Petersen una tabla comparativa entre la ortografía de cuatro nombres de personajes del anuncio periodístico del estreno, encontrado en el libro de Berg, y la de cuatro ediciones (Franzos, Landau, Franz, Insel): solamente coinciden con la Insel.
Por lo que se refiere al momento en que Berg empezó a usar el libro para la composición, Hilmar opinaba que a principios de la primavera de 1915 *(op. cit.*, p. 14); Petersen cree que pudo utilizarlo desde mayo del 1914.

aportan información pertinente sobre el proceso de elaboración del libreto. Petersen demuestra en su libro que entre las anotaciones hechas en el Insel-Verlag para la que será la cuarta escena del acto segundo hay huellas procedentes de la nueva edición de Witkowski. Ya sabemos que a principios del verano de 1921 Alban Berg estaba trabajando en esta escena, la única que le faltaba para concluir el segundo acto. En estas fechas debió de tener delante la versión de Witkowski (1920)[53] donde se criticaba fuertemente la de Franzos[54].

La corrección de errores empezaba por el nombre: a partir de un nuevo análisis de los esbozos de Büchner (el primero desde Franzos) Witkowski corrige el título de la obra: *Woyzeck*, no *Wozzeck* como había interpretado Franzos. La nueva edición de Witkowski provocó un periodo de indecisiones en el compositor, una crisis cuyo epicentro está en el verano/otoño de 1921, época en la que, tomando el título de la obra como reflejo de sus dudas, alterna las dos formas del nombre o lo sustituye en sus escritos (cartas, textos, particella)[55]. Encontramos otro ejemplo relevante en la escena de la taberna (II/4) cuando Wozzeck encuentra a Marie bailando con el Tambor Mayor. En esta ocasión Alban Berg ha reinsertado la expresión: «Das Weib ist heiss, heiss!» / «La mujer está caliente, caliente!», eliminada por Franzos y que, en consecuencia, no figura ni en Landau ni en Insel/1913 (I-Fr/L). Como indicábamos en la primera parte, Alban Berg conoció la edición de Witkowski (1920) precisamente cuando estaba trabajando en esta escena y de ella tomó la frase en cuestión y alguna otra modificación.

A principios del verano de 1921, cuando trabajaba con la escena cuarta del acto segundo, ya estaba terminado el acto primero y las otras cuatro escenas del segundo, *in der Fassung von Karl Emil Franzos*. Era muy difícil, por no decir imposible, revisar y hacer todos los cambios con arreglo a la nueva edición. La composición continúa: a finales de agosto, estaba concluido el segundo acto y la cuarta parte del tercero, y en octubre la ópera está terminada. ¿Mantener el cambio en el título/nombre tal como aparece en la portada de la particella? «En

---

[53] Su demostración se basa en el cotejo de la canción de Andrés en la cuarta escena del acto segundo (O Tochter, liebe Tochter.../ II/4.576-580) entre las ediciones anteriores a Witkowski, incluida la Insel-Verlag 1913, la de Witkowski (1920), Bergeman y la partitura. La canción del texto Insel-Verlag, escrita como todo el texto según la versión de Franzos, ha sido corregida según la edición de Witkowski y así ha sido llevada a la partitura. Las correcciones según el texto de Witkowski se concentran en esta escena. Peter Petersen, *Büchner aus zweiter Hand. Neue Thesen über Bergs «Wozzeck»-Libretto (1980/1), op. cit.*, p. 80-83; y en *Alban Berg «Wozzeck» 1985, op. cit.*, pp. 33-38.

[54] «Was wir bisher vom «Woyzeck» besitzen, ist einer schlechten Kopie gleichzuachten» / «Lo que hasta ahora hemos tenido por «Woyzeck» no es más que una mala copia» (citado por Petersen, *op. cit.*, p. 33).

[55] Peter Petersen, *op. cit.*, pp. 38-39.
Puede comprobarse el uso de «Woyzeck» en la particella. Documento 3-6.
A los ejemplos de Petersen pueden añadirse los de las cartas a Schönberg. De ellas podría deducirse que la crisis provocada por la lectura de Witkowski, reflejada en las indecisiones sobre el nombre del protagonista, tiene su fase aguda en el verano/otoño del 21: utiliza una vez *Wozzeck* y otra *Woyzeck* en la carta 4/VIII/21; 24/VIII/21, Berg a Schönberg, *Woyzeck*.
Pero ya el 2 de junio de 1922 le comunica que «al menos *Wozzeck* está completamente terminado». Desde este momento, siempre emplea la vieja forma «*in der Fassung Karl Emil Franzos*: 17/VII/22; 28/VII/22; 24/XII/22; 14/XI/23; 25/III/24; 9/2/25; etc.
Por cierto, Schönberg siempre habló de *Wozzeck*: 9/VIII/21 (respuesta a la carta del 4, donde Berg había utilizado la nueva forma); 9/VIII/21, etc. *Correspondence, op. cit.*

la segunda mitad del año 1922 -comenta Petersen- Berg debió decidirse a dar el título de *«Wozzeck»* a su ópera, lo corrigió en el título de la particella y el 24 de diciembre puso el título de *«Wozzeck»* en su edición de la reducción para piano»[56].

Las Anotaciones de Alban Berg en Insel/1913

Las anotaciones, señales, tachaduras, subrayados, etc., hechos por Berg en el libro que utilizó para poner los fundamentos de su ópera constituyen un conjunto heterogéneo[57] que he ordenado en función de las previsiones sobre la estructura y sobre el texto dramático-musicales.

Estructura dramático-musical

A. Arquitectura global de la obra:

- Doble numeración de las escenas.
- Números romanos para los actos, arábigos para las escenas.
- Escenas tachadas.
- Escenas refundidas.

B. Organización interna de las escenas:

- Trazos para marcar las partes del texto como previsión de las formas musicales.
- Números y letras para indicar futuros temas y partes dramático - musicales.
- Reorganización de los turnos del diálogo dramático.

Texto dramático-musical

A. Texto de los diálogos:

- Párrafos tachados.
- Palabras tachadas y sustituidas por otras.
- Signos de puntuación tachados, corregidos o introducidos.
- Palabras o frases subrayadas.

---

[56] «In der zweiten Hälfte des Jahres 1922 dürfte Berg sich entschieden haben, den Titel der Oper doch *«Wozzeck»* zu schreiben, was zu der Rückkorrektur auf dem Titelblatt des Particells führte. Am 24. Dezember lag der im Selbstverlag hergestellte Klavierauszug des *«Wozzeck»*». Peter Petersen, *op. cit.*, p. 39.

[57] *Ibid.*, p. 17.

B. Acotaciones:

- Indicaciones sobre tiempo, lugar y/o personajes tachadas, corregidas o modificadas.
- Nuevas advertencias escénicas.
- Indicaciones sobre subidas y bajadas del telón.
- Algunas previsiones sobre formas musicales, esbozos rítmicos, sonidos...

Anotaciones pertenecientes a una u otra clase se dan cita en las escenas de Insel-Verlag, con un reparto cuantitativo desigual en función, unas veces, de las dificultades, exigencias y complejidad de la forma musical tácitamente prevista, y otras, de la selección del texto que puede ser tomado de una o varias escenas. En general, puede decirse que hay más anotaciones en las escenas a las que se aplicará alguna forma musical tradicional y rigurosa (fugas, variaciones sobre un tema, etc.). Como ilustración y concreción tanto de las anotaciones clasificadas como de la manera de trabajar el compositor sobre el texto, he escogido dos ejemplos, el primero representa el caso más importante de refundición de escenas y en el segundo podrán verse las previsiones dramáticas y musicales para la segunda escena del acto segundo (II/2, fantasía y triple fuga).

Refundición de escenas: Insel/1913 - Libreto definitivo (II/5)

Sin duda el caso más destacado de refundición de diversas escenas originales es el de la última del segundo acto de la ópera, resultado del montaje de tres: dos, *Kaserne* y *Kasernenhof*, que vienen a continuación una de otra en el texto original, y la tercera, *Wirtshaus*, incluida en el epílogo de la edición Insel/1913. Como material de trabajo tendré en cuenta tres documentos: el 3-a donde se reproducen las escenas acabadas de citar tal como figuran en Insel-Verlag/1913[58], el 3-b con la misma escena tal como figura manuscrita en el texto comentado por Perle, «Orplidbücher»/1919[59], el 3-c en el que se incluye una reproducción de la escena en la particella[60], y el 3-d con el texto de la escena II/5 del libreto definitivo de la ópera/1923.

Las páginas de Insel/1913 (doc. 3-a) permiten reconocer muchos de los rasgos estructurales y textuales ya clasificados.

Numeración de actos y escenas. En la página 30 figuran las primeras líneas de la escena de Marie (III/1 en la ópera) mientras lee algunos pasajes de la Biblia en los que reconoce su propia situación y le sirven de medio para expresar su arrepentimiento. Sobre el título de la escena, *Mariens Stube*, hay un número romano, III, que, evidentemente, se refiere al tercer acto; junto al título hay un 1), primera escena del acto tercero, escrito sobre otro al que oculta pero que, siguiendo la numeración de las escenas anteriores y posteriores, se trataría del 15, número de escena según el recuento de Alban Berg. Así pues, número romano para

---

58 *Wozzeck-Lenz. Zwei Fragmente*, F 21 Berg 128, Österreischiche Nationalbibliothek, pp. 29-30, 76.

59 Perle, *op. cit.,* doc. 10.

60 Microfilm cedido por la Biblioteca Nacional de Austria, *F 21 Berg 14*.

los actos y doble numeración arábiga para la sucesión de escenas. Petersen opina que esta doble numeración corresponde a dos momentos distintos: una numeración más antigua, hecha sin tener en cuenta la distribución definitiva en actos y escenas, y una numeración nueva correspondiente a la distribución en la ópera[61].

En la página 29 aparecen junto a *Kaserne* un 13 y un 5, este último con trazo más firme. La numeración antigua continúa con 14, 15, etc. mientras que la nueva se detiene en 5, última escena del segundo acto, que aglutina las dos de la página 29 y se completa con la del epílogo. Obsérvese que antes de la parte final (tachada por una linea transversal) de la escena 14, *Kasernenhof*, hay una indicación excepcionalmente clara que nos remite a la página 76, donde se encuentra la escena marginada por Landau, omitida por Insel-Verlag/1913 y rescatada por Alban Berg. En ella puede verse con claridad el número 14), el mismo de la escena del cuartel. Después del primer párrafo tachado, la articulación con la escena anterior empieza por «Da Kerl, sauf'», como en efecto ocurrirá en el texto definitivo.

Organización interna de las escenas. Aunque comentaré detenidamente este importante rasgo sobre la segunda escena del acto segundo (ejemplo segundo), en la página 30 de Insel/1913 pueden verse las previsiones formales para el principio de III/1 en la ópera. Hay dos líneas que separan tres párrafos, al lado de cada párrafo las mayúsculas A y B, alternadas, y dos números romanos, I y II, para el segundo y tercer párrafo. Son las previsiones para el tema y las dos primeras variaciones de la escena que abre el acto tercero de la ópera (previsiones que no coincidirán exactamente con la versión definitiva). Como es sabido, en estas variaciones se van alternando el *Sprechgesang*, para las frases leídas en la Biblia, con el canto, para las efusiones personales de arrepentimiento; a ello debe apuntar la alternancia A/B en cada párrafo[62].

Escenas tachadas y refundidas. Alban Berg redujo a 15 las 25/26 escenas de Insel/1913; para ello eliminó siete totalmente (entre ellas la 12a, *Freies Feld*, del ejemplo) y una parcialmente (la nº 19; el cuento de la abuela pasará a Marie en III/1), y fusionó en una las tres que estoy comentando. El grado de afinidad entre estas tres escenas no es, sin embargo, el

---

[61] Teniendo en cuenta que en la ya citada carta de Anton Webern, 19/VIII/1918, Alban Berg todavía dudaba sobre la distribución definitiva de las escenas (habla de 4 ó 5), la nueva numeración tiene que ser necesariamente posterior. En cuanto a la vieja, Alban Berg hace un recuento total de 23 escenas de las 26 que figuran en Insel-Verlag/1913, incluyendo la del epílogo, que también contó para el compositor. Alban Berg duplicó el número 6 (para las escenas sexta y séptima), el número 12 (12 y 12a *(Freies Feld)*, como puede verse en la página 29 del doc. 3a) y el número 14.
No se ha encontrado una explicación suficiente para el cómputo final de 23 escenas (recuento que figura también en su *Conferencia* de 1929), pero no hay que olvidar que Berg, siempre tan aficionado a lo críptico, consideraba que el «23» era su número del destino (ver, por ejemplo, sus cartas a Schonberg, 10/VI/15 y 17/VI/15, *Correspondence*, pp. 244 y 248).
Sobre la doble numeración de escenas: Ernst Hilmar: *op. cit.*, p. 14. Peter Petersen, *Alban Berg «Wozzeck», op. cit.*, pp. 30-32.

[62] Aparte de estas letras alternadas A/B, como previsión para la distinción canto / *Sprechgesang*, hay una serie de trazos que van separando las que serán las variaciones que van indicadas con números romanos. En este caso hay una doble numeración romana, la más desvaída marca desde el I hasta el VI. Al lado del V de esta numeración, aparece con trazo más firme un VII y debajo un VIII. La versión definitiva constará de siete variaciones y una fuga (= VIII).

mismo. Entre la primera, *Kaserne*, y la segunda, *Kasernenhof*, no hay, de entrada, más que una proximidad espacial, mientras que la segunda y la del epílogo, *Wirtshaus*, están protagonizadas por la fanfarronería del Tambor Mayor y las humillaciones de Wozzeck. (Recuérdese que en el epílogo se califica a la escena allí incluida como una «débil variante de la escena del cuartel», a las que Berg asigna el mismo número, 14). La proximidad entre el significante y el significado de ambas escenas, ha permitido que Alban Berg tome el motivo verbal *Ich bin ein Mann! / ¡Soy todo un hombre!* como punto lingüístico de articulación entre la petulancia machista y la agresividad alcohólica del Tambor Mayor, al tiempo que Wozzeck tiene que soportar la humillación psíquica y física. Estas diferencias en el grado de afinidad se verán reflejadas en la forma musical de II/V, dividida claramente en dos partes. El texto correspondiente a la primera escena está enmarcado por los acordes que representan a los soldados que duermen, interrumpidos por los quejidos de Wozzeck insomne (cc.737-740 y 758-76). Los textos sacados de las otras dos escenas se desarrollarán unitariamente en un oportuno *Rondo marziale* (761-815).

Texto de los diálogos. Pueden observarse:

- Signos de puntuación: *«Punkt»*, gráfica y verbalmente marcado en la escena 13. Sustitución del signo de admiración por apóstrofo y guión.
- Frases y palabras tachadas.
- Palabras subrayadas: aus der Wand, Messer, Ich bin ein Mann, ein Mann!
- Mayúsculas (esc. 14).

Acotaciones.

- Previsiones musicales: esquema rítmico (se corresponde con el del *leitmotiv* del Tambor Mayor) (esc. 13) *Andante (V)orspiel(?)* (esc. 13, en la partitura esta escena servirá de introducción lenta al *rondo marziale* que viene a continuación). *Ländler* (que en la partitura silbará primero Wozzeck (784-785) y después el Tambor Mayor (803-804)
- Acción/gestos: *(aus der Tasche) / (del bolsillo)* (?) - en el libreto definitivo se dirá que saca una botella del bolsillo. *taumelt hinaus / sale tambaleándose*

Análisis comparativo de los documentos 3-a, 3-b, 3-c y 3-d. El documento 3-b es copia de la lámina 10 del libro de Perle sobre *Wozzeck*. Se trata de las páginas 62 y 63 del texto Orplid/Büchlein/1919, al que ya he hecho referencia. Su contenido es, como indica la aclaración inicial manuscrita por Berg, «continuación de la escena 5ª (10ª en el recuento general)» (*Fortsetzung der 5. (zm. 10.) Scene*), formada por los textos escogidos de las escenas en el cuartel, con la misma letra gótica de la edición Insel/1913, y en la taberna, manuscrita por el compositor. Junto a esta lámina (10), Perle incluye otras dos (8 y 9) con el título, los personajes y el escenario de la ópera manuscritos también por Alban Berg. En su referencia a esta fuente, Peter Petersen la ha comparado con el título, personajes y escenario de la particella, dejando clara su esencial coincidencia aunque matizando que las tachaduras de la particella no figuran ya en lo que pudo ser una copia en limpio del Orplid-Büchlein. En relación con la escena manuscrita señala Petersen que «el texto de Berg no está redactado ni según la particella ni tampoco siguiendo la redacción definitiva del libreto. Por ello -concluye- esta fuente puede ser considerada como un borrador provisional para el libreto de la ópera *Wozzeck*»[63].

---

[63] «Im übrigen lassen die bei Perle abgebildeten Seiten erkennen, dass Berg den Wortlaut weder nach dem Particell redigiert noch gar an die 1923 erschienene endgültige Fassung des Textbuchs angepasst

La información contenida en las dos páginas del Orplid-Büchlein merece, sin embargo, mayor atención puesto que, en mi opinión, no se trata sólo de un «borrador del libreto definitivo», sino que supone un estrato intermedio entre las anotaciones en Insel/1913, por una parte, y la particella y el libreto definitivo de la ópera. En este sentido, interpreto lo redactado por Berg como elaboración de la escena de la taberna incluida en el epílogo de Insel/1913; en la copia manuscrita de Berg se hallan algunas alteraciones de los personajes y del texto del diálogo que serán mantenidas, revisadas o corregidas de nuevo en el libreto[64], como puede apreciarse en la tabla siguiente.

Tabla 1. Alteraciones en el diálogo (doc. 3-a, 3-b, 3-c y 3 d)

INSEL - Fr/L 1913	ORPLID / 1919	PARTICELLA y LIBRETO [65]
TM: Da Kerl, sauf'- /.../ Da Kerl, sauf'[66]	Da Kerl sauf! /... / Sauf Kerl! Sauf!	Da Kerl, sauf'- / ... / Sauf', Kerl, sauf'-[67]
TM: Soll ich dir noch so viel Atem lassen, als ein Altweiberf—z?	Soll ich Dir noch Atem lassen, als ein Altweiberf...z?	Soll ich Dir noch so viel Atem lassen als ein (Altweiberfurz?)[68]
TM: Jetzt soll der Kerl pfeifen, dunkelblau soll er sich pfeifen! He! Branntwein, das ist mein Leben, das gibt Courage!	Jetzt soll der Kerl pfeifen, dunkelblau soll er sich pfeifen!... (triunfierend) Was bin ich für ein Mann!! *(triunmphierend)* Was bin ich für ein Mann!	Jetzt soll der Kerl pfeifen! *(trinkt wieder)* Dunkelblau soll er sich pfeifen! *(pfeift - dieselbe Melodie wie früher Wozzeck)*
EIN SOLDAT: Der hat sein Fett! ANDRES: Er blut' WOZZECK: Einer nach dem Andern	Einer der Soldaten:Der hat sein Fett Ein anderer: Der blut... Woyz. Einer nach dem andern...	Ein Soldat: Der hat sein Fett! Andres: Er blut' Wozzeck: Einer nach dem Andern!

Pero, aparte de estas indecisiones, alteraciones y cambios en el texto del diálogo, lo que más llama la atención es la introducción de nuevas acotaciones que, a su vez, serán precisadas, corregidas, eliminadas o incluidas en el texto definitivo de la ópera. Como libretista, Alban Berg

---

hat. Deshalb kann es sich bei dieser Quelle nur um einen vorläufigen Entwurf eines Textbuches zur Oper *Wozzeck* handeln». Peter Petersen, *Alban Berg «Wozzeck», op. cit.*, pp. 20-21.

64 He aquí lo corregido, alterado o variado en el texto del diálogo:
1) Insel/1913: Tbm.: Jetzt soll der Kerl pfeifen, dunkelblau soll er sich pfeifen! /He! Branntwein, das ist mein Leben! Branntwein, das gibt Courage!/ Orplid/1919: T.Mj: Jetzt soll der Kerl pfeifen, dunkelbau soll er sich pfeifen... *(triumphierend)* Was bin ich für ein Mann. Insel/1913: Einer: Der hat sein Fett / Andres: Er blut'. / *Wozzeck:* Einer nach dem andern! Orplid/1919:*Einer der Soldaten:* Der hat sein Fett / *Ein anderer: Der* blut... / *Woyz.* Einer nach dem andern...
El libreto definitivo vuelve, en este caso, a la forma primitiva de Insel/1913.

65 Entre el texto del diálogo del libreto y de la particella no hay más que pequeñas diferencias en los signos de puntuación (signos de admiración, apóstrofos...) Todas las citas del libreto definitivo están tomadas de la partitura de orquesta: *Alban Berg «Wozzeck»*, Universal Edition nº 12100.

66 Como puede verse en el documento 3-a los apóstrofos y guiones son corrección ostensible y manuscrita de los originales signos de admiración.

67 En la particella figuran así estas expresiones: «Da Kerl sauf! /... / Sauf Kerl, sauf» *(F 21 Berg 14*, p. 70).

68 También en la particella entre paréntesis, con las notas y las letras más pequeñas. De este modo, Alban Berg restituye en la partitura la palabra original de Büchner ocultada por el pudor de Karl Emil Franzos.

participó activamente no sólo en la reorganización de escenas y la configuración dramático-musical de la arquitectura global de la obra, sino en un progresivo y extraordinario enriquecimiento de las indicaciones escénicas en relación con gestos, movimientos, situación dramática, etc. La comparación entre los momentos sucesivos de elaboración por los que ha pasado un mismo texto puede ser el mejor ejemplo para ilustrar ese proceso de enriquecimiento del texto dramático original.

Tabla 2. Comparación de acotaciones (doc. 3-a, 3-b y 3-c)[69]

	INSEL-Fr/L / 1913	ORPLID-BÜCHLEIN/1919	LIBRETO/1923
Parte de *Kasernenhof*		Tambourmayor *(tritt auf)* / *(entra en escena)*	Tambourmajor *(poltert, stark angeheitert, herein)* / *(entra haciendo ruido, muy borracho)*
Parte de *Wirtshaus*	Tambourmajor: ... Da Kerl, sauf' - *(aus ' Tasche)* / ...Toma, muchacho, bebe *(del bolsillo)*	Tambourmajor: *(zieht eine Schnapsflasche zu Wozzeck)* / *(saca una botella de aguardiente para Wozzeck)*	Tambourmajor: *(zieht eine Schnapsflasche aus der Tasche, trinkt daraus und hält sie Wozzeck hin)* / *(saca una botella de aguardiente del bolsillo, bebe y se la pasa a Wozzeck)* TAMBOURMAJOR: *(trinkt wieder)* /*(bebe otra vez)*
	WOZZECK: (blickt weg, pfeifft) *(Ländler)*	WOYZECK: (blickt weg, pfeift) / (mira para otra parte, silba)	(Wozzeck blickt weg und pfeift) / (Wozzeck mira para otra parte y silba)
	(sie ringen, Wozzeck unterliegt) / (pelean, Wozzeck derrotado)	(Sie ringen, Wozzeck unterliegt) / (Pelean, Wozzeck derrotado)	*(Der Tambourmajor und Wozzeck ringen miteinander. Wozzeck unterliegt; der Tambourmajor würgt ihn; über Wozzeck gebeugt-)* / *(El TM. y W. se pelean. Wozzeck derrotado; el TM, inclinado sobre él, lo mantiene medio ahogado)*
	WOZZECK (sinkt erschöpft auf eine Bank) / (se derrumba agotado en un (banco)	*WOYZ: (sinkt erschöpft um)* / *(agotado, se desploma en el suelo)*	*(Wozzeck sinkt erschöpft um. Der Tambourmajor lässt von ihm ab, richtet sich auf und zieht die Schnapsflasche aus der Tasche)* / *(Wozzeck se desploma agotado. El TM lo deja, se levanta y saca la botella de aguardiente del bolsillo) (trinkt wieder)* / *(vuelve a beber)*
		TM: *(triumphierend)* / *(con aire de triunfo)*	TM: *(pfeift, triumphierend)* / *(silba -la misma melodía que antes había silbado Wozzeck-, con aire triunfal)*
	TM: *(taumelt hinaus)* / *(sale tambaleándose)*	TM: *(poltert zur Tür hinaus)* / *(se dirige ruidosamente hacia la puerta)*	TM: *(wendet sich zum Fortgehen und poltert zur Tür hinaus)* / *(se da la vuelta para salir y se precipita ruidosamente hacia la puerta)*
		WOYZ: (erhebt sich langsam und seitzt sich auf seine Pritsche) / *(se incorporalentamente y se echa en su cama)* *(señalando a Wozzeck)*	*(Wozzeck hat sich indessen langsam erhoben und auf seine Pritsche gesetzt)* / *(Entretanto, Wozzeck se ha incorporado lentamente y se ha echado en su cama)* UN SOLDADO: ¡Ha tenido su merecido! *(Se tumba y se duerme)* ANDRES: Está sangrando *(Igualmente se tumba y se duerme)* WOZZECK: ¡Uno después de otro! *(Se queda sentado, mirando fijamente. Los otros soldados, que se habían incorporado durante la pelea, se tumbaron cuando salió el Tambor Mayor y ahora duermen de nuevo)*

69 Los textos en *cursiva* son los que Alban Berg ha ido añadiendo. En redonda los textos, diálogos y acotaciones procedentes de I-Fr/L.

El cotejo del texto dialogado y de las acotaciones, tal como aparecen en cuatro momentos de elaboración de la ópera, nos permite valorar la manera de trabajar Alban Berg. Cada uno de estos textos nos muestra la concepción dramática del compositor, quien, como libretista, realizó desde el principio una doble tarea de ajuste de los diálogos y ampliación de las indicaciones escénicas. Por una parte, podó, corrigió, eliminó o refundió escenas, párrafos, expresiones o palabras que por alguna razón consideraba inadecuadas. Este trabajo de depuración concluyó con la reestructuración del texto y la configuración de una nueva estructura. Ahora bien, terminada esta tarea, Alban Berg fue respetuoso con la letra y el sentido de los diálogos seleccionados. Como puede comprobarse en la primera tabla comparativa, las alteraciones y retoques son escasos y nunca afectan al sentido esencial. Cuando se produce alguna interpolación o incluso sustitución de una frase del texto original, siempre hay alguna razón estructural, dramática o incluso autobiográfica de peso que lo justifica. Tenemos un ejemplo de ello en la última frase del Tambor Mayor, triunfante después de su victoria sobre Wozzeck: «Was bin ich für ein Mann!» / «¡Menudo hombre estoy hecho!», frase inexistente en Insel/1913, introducida en Orplid/1919 (en lugar de las expresiones originales: «He! Branntwein, das ist mein Leben! Branntwein, das gibt Courage!» / «¡Ea! ¡El aguardiente me da vida! ¡El aguardiente me da coraje!»), y mantenida en el libreto final. Podemos encontrar razones textuales y dramáticas que justifican esta sustitución, tal vez el cambio textual más importante de la escena que comentamos. Como veremos en el capítulo III de esta primera parte y las partes analíticas (2ª y 3ª), Alban Berg sentía especial predilección por las estructuras circulares, que se encuentran en las dimensiones grandes, medianas y pequeñas de la ópera.En este caso concreto, probablemente ha querido estructurar en forma de círculo la aparatosa actuación del Tambor Mayor borracho y cerrarla mediante correspondencias en los diferentes planos dramáticos: el Tambor Mayor remata su victoria en la pelea silbando la misma canción con la que Wozzeck había pretendido antes no darse por aludido; el Tambor Mayor sale con el mismo estrépito de su entrada en escena, y, mediante la frase introducida por Alban Berg, concluirá su actuación con casi las mismas palabras del principio, «Ich bin ein Mann» / «¡Soy un hombre!», de las que la frase introducida por Berg no es más que una variante enfatizada[70].

Pero, junto a esta labor de ajuste y reestructuración del texto hablado, se produce un incremento de las acotaciones en cada uno de los estadios de formación de la obra[71], como demuestra una simple ojeada a la segunda tabla comparativa. De las tres sencillas indicaciones del texto I-Fr/L se pasa a una verdadera narración contenida en las acotaciones del texto final

---

[70] Hay otros ejemplos de retoque del texto por Alban Berg para lograr, mediante las palabras, estructuras circulares. En I/1 hace que *«langsam» / «despacio»* sea la última palabra pronunciada por el Capitán, la misma con que empieza su intervención: «Langsam, Wozzeck, langsam». También hace que la última palabra del mismo personaje en la ópera sea *schnell / de prisa*, ironía lingüística con que se cierra el círculo de este personaje. (En la tercera parte se hace un análisis dramático-musical del Capitán y del Doctor teniendo especialmente en cuenta las indicaciones sobre sus gestos, movimientos, actitudes etc. y su traducción musical).

[71] Tanto las numeraciones de escenas en el texto Insel como la comparación entre las alteraciones en los diálogos y en las indicaciones escénicas de los cuatro textos nos permiten hablar de «estadios» o «momentos» en la elaboración de la ópera. Sin embargo la cronología de estos momentos no está clara. No hay dudas sobre las fechas de las ediciones de los tres textos publicados, 1913 / 1919 / 1923, pero sí sobre las de las anotaciones incluidas en Insel y las de la escena manuscrita de Orplid.

donde se detallan actitudes, gestos y movimientos de los dos personajes. Aquí, como en general, Alban Berg no suele anular las indicaciones escénicas originales, pero casi siempre las amplia y añade otras nuevas. Así, en relación con el texto base y el manuscrito en Orplid, el libreto final presenta: a) acotaciones que se mantienen como en el original; b) acotaciones desarrolladas a partir de las originales; y c) acotaciones nuevas.

a) La primera indicación dirigida a Wozzeck *(blickt weg, pfeift / mira para otra parte, silba)* se mantiene en los tres textos. Alban Berg ha añadido la palabra *Ländler* a la acotación que figura en la edición Insel, concretando de este modo el tema musical que Wozzeck tiene que silbar; se trata de la parte final de la canción que los instrumentos y la voz repiten en la escena anterior de la taberna y que, de este modo, sirve de nexo cargado de alusiones y con cierto matiz irónico que el Tambor Mayor no puede perdonar. En la ópera, la cita silbada de Wozzeck es el desencadenante inmediato de la pelea entre los dos personajes. Y una vez más el compositor-libretista ha introducido un nuevo gesto dramático-musical al hacer que el Tambor Mayor, después de vencer a Wozzeck y mantenerlo en el suelo medio ahogado, le diga: «¡Ahora puede silbar el muchacho!», y, tras beber una vez más, silbe triunfante y despectivo *(pfeift, triumphierend)* la misma melodía de Wozzeck.

b) En Insel, en Orplid, y en este caso también en la particella se indica: *sie ringen, Wozzeck unterliegt / pelean, Wozzeck es derrotado.* Como puede comprobarse en la tabla segunda, Alban Berg ha respetado la idea de la pelea, pero ha variado y ampliado el comentario de la acotación. Empieza por una variación que apenas añade nada nuevo a la anterior, *Der Tambourmajor und Wozzeck ringen miteinander / El Tambor Mayor y Wozzeck pelean entre sí*. Pero Berg no deja suelto ningún detalle textual ni musical. Él mismo declara en su *Conferencia*/1929 que esta escena final del acto segundo fue concebida en correspondencia con la última del acto primero cuando se encuentran Marie y el Tambor Mayor. En dicha escena Berg concretó la resistencia inicial de Marie en forma de pelea introducida con la acotación *«sie ringen miteinander»* y expresada musicalmente mediante una sección que reaparecerá, variada, en II/5[72].

La acotación continúa con los detalles de la pelea (tabla segunda) que tendrán una intensa traducción musical. Encontramos un desarrollo parecido en la indicación escénica siguiente, cuando Wozzeck se derrumba agotado[73].

c) Todas las advertencias referidas a la entrada y salida del Tambor Mayor han sido añadidas por Alban Berg. Tengamos presente siempre que la escena de la ópera es el resultado de una refundición, y que Berg fue quien decidió situar este momento de la obra en el barracón donde duermen los soldados. En el texto original, el Tambor estaba borracho en la taberna *(escena «Wirtshaus» en el epílogo de Insel)*, ahora llega al dormitorio del cuartel completamente ebrio, despertando escandalosamente a los soldados. Es lógico, pues, que en Insel no haya ninguna advertencia escénica en este sentido. Berg es el responsable de la

---

[72] La pelea musical consiste básicamente en un *stretto* sobre el motivo musical del Tambor Mayor. I/5.693-696; II/5.789-792.

[73] En la segunda parte analizaremos gran parte de II/5 en relación con el *leitmotiv* central de la ópera «Wir arme Leut!», tan oportunamente utilizado en la ocasión. Allí se podrá comprobar la extraordinaria densidad expresiva, estructural y semántica aportada por la música.

reelaboración del texto y de la mayor parte de las acotaciones. En Insel no se indica nada sobre la entrada ni la salida del Tambor Mayor, pero Berg añadió para esta última: *(TM) taumelt hinaus / sale tambaleándose*. En Orplid el compositor insertó al lado del nombre del Tambor Mayor: *tritt auf / entra en escena*, y para la salida se especifica que lo hace armando ruido: *poltert zur Tür hinaus / se dirige con estrépito hacia la puerta*. En el texto final, particella y libreto, se ha redondeado la intervención del Tambor Mayor que entra y sale, muy borracho, con parecido alboroto (el mismo verbo en las dos acotaciones: *poltert*). Sin duda el *rondó marziale* elegido para la escena ha favorecido este tipo de planteamiento dramático-musical en círculo, donde actúan solidariamente el tema musical recurrente del Tambor Mayor, sus gestos, sus movimientos y sus palabras.

Alban Berg también ha sabido aprovechar dramática y musicalmente el estado ebrio del personaje para darle su verdadera dimensión de fantoche fanfarrón. Hace que saque una y otra vez la botella mientras se va indicando: *trinkt (c.778), trinkt wieder (cc. 783 y 801)*, con una flecha que apunta hacia el *glissando* paródico de los violines.

Las acotaciones finales sobre los lentos movimientos de Wozzeck levantándose del suelo para irse sangrando a su camastro, sobre Andrés y los soldados que vuelven a dormirse después de la pelea mientras el protagonista se queda mirando fijo y dice: «Einer nach dem Andern», han sido introducidas todas por Alban Berg, una parte en Orplid y muy ampliadas el libreto definitivo. Texto y acotaciones se corresponden, como tendré ocasión de analizar[74], con la disolución de los acordes cadenciales cuyo punto final es el Si de la muerte.

Las anotaciones y previsiones para II/2

El documento 4-a es copia de las páginas 20-23 del texto Insel/1913 utilizado por Alban Berg. La escena en que se encuentran primero el Doctor y el Capitán, y a continuación los dos con Wozzeck hace el número 9 en la primera numeración y recuento de Alban Berg, aunque en verdad se corresponda con la escena 10 de Insel. Puede observarse de nuevo la doble numeración con un 2 de trazo claro sobre un 9 desvanecido y oscuro, lo mismo que en la escena siguiente (p. 23) figura un 3 sobre un 10 mucho más diluido.

Es bien sabido que los esbozos para esta escena se encuentran entre los primeros realizados por Alban Berg[75] y que, a pesar de su extensión y complejidad, fue una de las primeras acabadas (verano de 1918). En las anotaciones de Insel-Büchlein (doc. 4) encontramos:

---

[74] Me remito de nuevo a la segunda parte: El Tambor Mayor y el motivo *«Wir arme Leut!»*.

[75] Sobre los esbozos para Wozzeck, donde se contienen, entre otros, los de esta escena, ver Ernst Hilmar, *op. cit.*, pp. 32-42; Rosemary Hilmar, *op. cit.*, p. 19 (en sus comentarios a los diferentes esbozos y manuscritos de Alban Berg, sigue las conclusiones de Ernst Hilmar/1975); Peter Petersen, *Alban Berg «Wozzeck», op. cit.*, pp. 76-80 (donde critica y da la vuelta a la cronología propuesta por Hilmar).
Según Petersen las primeras ideas compositivas de Berg fueron para la gran escena de la taberna(II/4), con la que se estará debatiendo hasta el final de la composición (1921). Los primeros esbozos para esta escena están hechos sin tener en cuenta el texto, mientras que los de II/2 lo siguen muy de cerca. Piensa Petersen que Berg no tenía todavía el Insel-Büchlein cuando hizo los primerísimos apuntes para II/4.

- Párrafos tachados que no aparecerán en el libreto.
- Párrafos tachados y más tarde restituidos. Lo borrado en la última intervención del Capitán: «Wie der lange Schlingel läuft und sein Schatten hinterdrein!» / «¡Cómo corre el tipo y su sombra detrás de él!», será parcialmente alterado («der Kerl», palabra más frecuente en el vocabulario de la obra, en lugar de «der lange Schlingel») y situado como frase primera del Capitán, antes de que el Doctor comente que «este Wozzeck es un fenómeno».
- Palabras tachadas y sustituidas por otras: *Sacktüchern / pañuelos* en lugar de *zitronen / limones*, *die Vollbärte aller Universitäten / las barbas de todas las universidades* en lugar de *ein Regiment Katzenschweife / un regimiento de cosacos*.
- Se añade una exclamación *(Oh!)* al Capitán y nuevos signos de puntuación.
- No se han insertado apenas nuevas acotaciones excepto en el encabezamiento de la escena: en Insel sólo se indica *Strasse / calle*, a lo que Alban Berg ha añadido *eine andere* - Strasse - *(Stadtbild) / otra* - calle - *(aspecto urbano)*.

Pero, sin restar interés a todos estos detalles, creo que la información más relevante contenida en las anotaciones de esta escena se encuentra en las notas relacionadas con la planificación dramático-musical de la que será segunda escena del acto segundo. Entre tales anotaciones distingo dos tipos: a) las que afectan al discurso dramático del texto, y b) las relacionadas con la arquitectura conjunta de texto y música.

a) *Anotaciones y reelaboración del discurso dramático*

En la tercera parte comentaré gran parte de esta escena con el objetivo central de caracterizar al Doctor y al Capitán desde las acotaciones introducidas por Alban Berg en el libreto final y su traducción musical. Allí podrá comprobarse la acertada reelaboración dramática llevada a cabo por el compositor, cuyos cimientos se ponen ya en la organización textual escondida tras unas anotaciones aparentemente simples. Se entiende aquí por «reelaboración dramática» la manipulación no tanto de la semántica del texto como de su sintaxis dramática, uno de cuyos principios de orden y ritmo es el reparto de los turnos, de la alternancia de unos personajes y otros en el diálogo.

Encontramos un primer ejemplo de cambio en la sintaxis y en el ritmo dramáticos al principio de la escena. En la segunda intervención del Doctor están tachadas las palabras *Doktor* y el segundo *pressiert*, mientras el otro, acotado en un círculo, se insertará en el discurso del Capitán partiendo una de sus frases, concretamente entre «Nehmen Sie sich Zeit!» / «¡Tómeselo con calma!» y «Laufen Sie nicht so!» / «¡No corra usted tanto!». Introduce un nuevo *pressiert* antes de la tercera y última repetición de la muletilla del personaje: *Cap.*: «Ein guter Mensch» / «Una buena persona» // *Dr.:* Pressiert! // *Cap.:* Ein guter -. Finalmente, se indican dos nuevos *pressiert* después de una nueva recurrencia a la misma muletilla y de la acotación *(Erwischt den Doktor beim Rock) / (Coge al Doctor por el abrigo):* Pressiert! pressiert!

En el documento 4-b puede verse la versión definitiva en el texto de la ópera, esbozada ya en las anotaciones manuscritas. Obsérvese cómo se van intercalando las intervenciones del Doctor sobre sus prisas entre las súplicas del Capitán para que se detenga, de manera que el libretista-compositor construirá una verdadera escena cómica de persecución[76]. La ampliación

[76] Análisis y comentario en la tercera parte, *El Doctor y el Capitán*, capítulo III.

de intervenciones alternadas de los personajes más las numerosas indicaciones escénicas que se irán añadiendo suponen una verdadera transformación dramática realizada musicalmente en la Fantasía que precede a la Fuga en II/2.

El nuevo reparto de papeles, por el que generalmente se asignan al Doctor frases dichas por el Capitán en el texto original, se hace particularmente ostensible a partir de la entrada en escena de Wozzeck, como si Alban Berg hubiera querido dejar muy claro que los dos personajes tocan a partes iguales en su función de humillar al protagonista.

Cuando Wozzeck «pasa rápido delante de ellos y saluda», será el Doctor y no el Capitán quien se dirija a él y le ordene detenerse. Puede apreciarse en las anotaciones al margen y entre líneas el reparto de la intervención del Capitán.

Ocurre algo parecido con el sarcasmo con que el Doctor remata las alusiones cada vez más directas del Capitán a las relaciones entre Marie y el Tambor Mayor. El Doctor, no el Capitán, comenta: «He, Wozzeck? Aber Er hat ein braves Weib, he?» / «¡Eh, Wozzeck! A pesar de todo tienes una mujer fiel, ¿eh?». Como decía, Alban Berg ha querido repartir con los papeles dramáticos la corresponsabilidad de los dos personajes en el acoso a Wozzeck. Y en este caso, además, la música es la mejor prueba de mi afirmación, puesto que la melodía de esta frase del Doctor está hecha articulando los dos *leitmotive* más representativos del Capitán y del Doctor (II/2.311) Esta modificación acarrea la siguiente, cuando Wozzeck dirige su pregunta a los dos personajes: «Was Wollen Sie damit sagen, Herr Doktor?!» / «¡¿Qué quiere decir usted Sr. Doctor?!, aparece corregido en el texto, pero la frase se completará: «...und Sie, Herr Hauptmann?! / «¿...y usted, mi Capitán?!»

Por último, habría que recordar el ejemplo del final de la escena, cuando se quedan solos de nuevo el Doctor y el Capitán. Ya me referí más arriba a la frase del Capitán que aparece tachada en el libro de trabajo de Alban Berg, restituida en el texto definitivo, pero desgajada del bloque original y formando por sí sola una nueva intervención del personaje.

Estos cambios en el orden y en el reparto de los turnos no pueden separarse de los párrafos tachados. Creo que Alban Berg ha buscado por encima de todo la eficacia dramática a través de un ritmo equilibrado en el reparto de papeles, y para ello ha evitado los párrafos que pudieran resultar redundantes en relación con el contenido de los recursos paralingüísticos y musicales, muy desarrollados a partir del texto (como, por ejemplo, el intento del Doctor de infundir un poco de optimismo al Capitán después de los negros diagnósticos que acaba de hacerle; los aspectos grotescos de los dos personajes quedarán muy patentes mediante la acción, los gestos, los movimientos y su traducción musical[77]), ha suprimido también lo que pudiera resultar pesado (último párrafo tachado de la intervención del Capitán) y, sobre todo, insisto, ha sabido crear un nuevo ritmo dramático más ágil mediante la alternancia hábilmente organizada de las intervenciones de cada personaje.

b) Previsiones sobre la estructura formal de II/2

«Hay algo especialmente característico en la manera de trabajar Alban Berg: el haber concebido las formas musicales de las escenas más importantes de la ópera, quizá por primera vez, en las anotaciones manuscritas que fue introduciendo mientras trabajaba sobre el texto» -

---

[77] Capítulo III de la tercera parte.

afirma Rosemary Hilmar[78]. A partir de dichas anotaciones, distingue dos grupos de escenas según los criterios de organización interna: a) escenas estructuradas «preferentemente según el tipo *lied*», entre las que incluye la segunda y tercera del acto primero, la cuarta del segundo y la tercera del tercero; b) escenas con forma de variación como la cuarta del acto primero, la primera del acto tercero y la segunda del acto segundo, que estamos comentando[79]. Esta subdivisión propuesta por Rosemary Hilmar es válida aunque parcial. Hay escenas con un importante número de anotaciones y con una fragmentación del texto con vistas a la articulación dramático-musical del mismo, que no pueden incluirse de manera clara en ninguno de los dos grupos propuestos (I/1, III/2).

La escena segunda del acto segundo presenta dos grandes partes en la ópera, una fantasía o invención la primera, y una fuga con tres temas la segunda. Esta primera subdivisión queda ya establecida con las anotaciones de Berg en el texto (doc. 4-a), donde a partir de «...die langen Bärte» / «...las largas barbas» se introducen letras mayúsculas y números romanos. He comentado en el apartado anterior la reelaboración dramática realizada por Alban Berg en el texto mediante una serie de cambios en los turnos de palabra y algunas adecuaciones del texto. Esto ocurría tanto en la primera parte como en la segunda. Sin embargo las previsiones estructurales sólo afectan a la segunda parte, para la que el compositor se valdrá de la forma musical más rigurosa. La estructuración de la fantasía es mucho más libre y, tal vez por ello, Alban Berg no ha necesitado marcarlo en el texto.

En cuanto a la segunda parte, la comparación del texto con la partitura, en particular hasta que desaparecen los números romanos, nos demuestra que Berg tenía muy claro desde el principio su organización básica. Como señala Ernst Hilmar: «Si se compara este esquema con el primer borrador de la exposición de esta fuga, que se encuentra en el libro de esbozos de 1914, se verá que no se trata sólo de un desarrollo ulterior, sino de la disposición formal definitiva»[80].

La interpretación de los signos manuscritos no presenta ninguna dificultad. Los números romanos se refieren a los temas musicales, los tres sujetos de la fuga, donde cada personaje, el Capitán, el Doctor y Wozzeck, se encontrará representado por su *leitmotiv* más personal. Las mayúsculas marcan en esta ocasión las secciones textuales que se van «estrechando» hacia el final de la escena. La parte más clara del texto es la primera (hasta la letra E) en que se van introduciendo poco a poco los números y las letras y coincide con la exposición de la

---

78 «Es ist ausserordentlich charakteristisch für Bergs Arbeitsweise, dass er die musikalischen Formen zu allen wichtigen Szenen der Oper –wohl erstmals– während der Arbeit am Text im Textbuch handschriftlich konzipiert hat».
Rosemary Hilmar, *Die von Berg in der Textvorlage festgelegten musikalischen Formen*, en *50 Jahre «Wozzeck» von Alban Berg* (Otto Kolleritsch, Hrsg.), Universal Edition 1978, p. 27.

79 Aunque en estos dos grupos no caben todas las escenas (en *Wozzeck* hay formas sonata (II/1), formas rondo (I/5, II/5), invenciones con originales principios de organización (las cuatro últimas del acto tercero), es cierto que las anotaciones dejan ver un interés particular por la forma *lied* y, sobre todo, por las formas con fugas y variaciones para las que se hacen las primeras previsiones.

80 «Vergleicht man dieses Schema mit der ersten Niederschrift der Exposition dieser Fuge, die sich im Skizzenbuch aus dem Jahr 1914 findet, so zeigt sich hier nicht nur eine Weiterentwicklung, sondern der endgültige formale Aufbau».
Ernst Hilmar, *«Wozzeck» von Alban Berg, op. cit.*, p. 17.

fuga. De todos modos, a lo largo de la escena pueden observarse las letras escritas encima de los números. He aquí un esquema de correspondencias entre las marcas del texto y la estructura definitiva de la fuga.

Anotaciones		***Partitura***	
Exposición			
I	A	Tema del Capitán	cc.286-292
II	B	Tema del Doctor	cc.293-297
I + II	C	Temas Capitán + Doctor	cc.297-311
III	D	Tema de Wozzeck	cc.312-316
Desarrollo. Momento culminante			
I	E	Tema del Capitán (fragmentos, inversiones, etc.)	cc.317-330
	F	Tema de Wozzeck	cc.330-335
(III)?	G	Temas Wozzeck + Capitán + Doctor	cc.335-345
Stretto. *Disolución*			
()?	H	Fragmento de Wozzeck + det.del Doctor	cc.349-350[81]
	y	Fragmento de Wozzeck	cc.346-348
()?	Y	Temas del Capitán	cc.351-353
	K	Fragmento del Capitán	cc.354-357
	L	Fragmento de Wozzeck + Capitán + Doctor	cc.358-368

Valoración de las anotaciones en Insel/1913

Considero que los dos ejemplos propuestos, descritos y comentados, son representativos del conjunto de anotaciones que Alban Berg fue insertando en el texto del Insel-Büchlein

[81] Obsérvese la dislocación comentada más arriba. La frase del Doctor vendrá después de la que aparece tachada (con la letra *y)* en el texto Insel.

ya que en ellos se pueden reconocer los contenidos más importantes hacia donde apuntan las glosas manuscritas. El desbrozo del texto (supresiones, correcciones o adiciones de palabras, frases y párrafos) para la configuración del libreto, la distribución en actos y escenas, la previsión de estructuras dramático-musicales, la reordenación de los diálogos, la inserción de nuevas acotaciones que delimitan o amplian el contenido de las indicaciones escénicas del texto o aportan una información totalmente nueva..., todas estas notas manuscritas, podrían valorarse con las palabras de su alumno y amigo Th. W. Adorno sobre las relaciones de *Wozzeck* con el texto de Büchner. Frente a las posturas del neoclasicismo de la época (Stravinsky, Hindemith), que pretendía liberar a la música de su dependencia del texto, la partitura de Berg significa –dice Adorno– «un abismamiento sin reservas en el texto»[82]. Una inmersión en el lenguaje dramático que comienza desde sus cavilaciones sobre la obra de Büchner (en la versión Insel/Franzos/Landau (1913) que él pudo ver representada y editada), transcritas en forma de apostillas de muy diversa naturaleza, de manera que todo lo observado y comentado en los ejemplos anteriores implica un planteamiento dramático-musical riguroso.

Pero, al hilo de la atinada apreciación de Adorno y antes de cerrar esta presentación, comentarios y evaluación de las notas de Berg en su libro de trabajo, dejaré apuntadas dos observaciones estrechamente relacionadas con dos fundamentales que subyacen a lo largo de este trabajo. En primer lugar sobre el concepto de «texto dramático». Según Adorno la paradoja esencial de *Wozzeck* consiste en que su autonomía musical se ha conseguido «no ya oponiéndose a la palabra, sino obedeciéndola fielmente con el fin de salvarla»[83]. El significado de 'palabra' debe tomarse aquí en su sentido más amplio, casi como sinónimo de 'lenguaje dramático' puesto que la música de *Wozzeck* se ha dejado guiar y ha sabido traducir *lo lingüístico*, pero también, y al menos con la misma intensidad, *lo paralingüístico*: los movimientos, los gestos, las actitudes, que complementan, intensifican o sustituyen a la palabra hablada dentro del lenguaje dramático. Se trata precisamente de la zona donde, como ya hemos podido reconocer en algunos ejemplos, el Berg libretista interviene más activamente desde el principio desarrollando extraordinariamente el número y calidad de las indicaciones escénicas. Entre otras razones, Alban Berg es un verdadero compositor dramático porque ha sabido repartir equilibradamente los papeles de todos los lenguajes que integran el texto y la representación operísticos[84].

En segundo lugar, Alban Berg se encontró en el texto de Büchner (prescindamos ahora de las polémicas filológicas, textuales y editoriales sobre el mismo) con fuertes estímulos de contenido humano y estético para traducirlos al lenguaje musical. Frente a las dificultades estructurales planteadas por la condición fragmentaria del texto y el desorden externo en la sucesión de escenas (ajustado al «orden clásico» por Paul Landau), Berg no sólo llevó a cabo una tarea de reordenación en actos de las escenas de Büchner (aspecto repetido una y otra

---

82 Theodor W. Adorno, *Alban Berg. El maestro de la transición ínfima (1968)*, vers. esp. de Helena Cortés y Arturo Leyte, Alianza Editorial, Madrid, 1990, p. 93.
También Adorno se empapó del texto cuando preparaba su primer artículo sobre Wozzeck. Antes de añadir las formas musicales de la ópera se dedica a leer intensamente a Büchner: «Bin also beim «Wozzeck» nicht anf den Formen herumgeritten, sondern suchte die Textwahl zu begründen (habe dazu viel Büchner wieder gelesen: welch ein Dichter!). Carta de Adorno a Berg, 23.11.1925. Adorno-Berg, Briefwechsel 1925-1935, op. cit., p. 43.

83 *Ibid.,* p. 93.

84 La tercera parte de este trabajo está dedicada a poner especialmente de relieve la interrelación música-códigos paralingüísticos.

vez en la bibliografía sobre el tema) sino que, sobre todo, supo descubrir y traducir en música los recursos de que se sirvió el escritor para reforzar aún más la cohesión interna del texto dramático. De aquí surgirán afinidades esenciales entre las técnicas literarias de *Woyzeck* y las musicales de *Wozzeck*[85]. Sin embargo para irnos aproximando a este punto fundamental del análisis, se hacen necesarias, en primer lugar, algunas consideraciones sobre el contenido humano, estético y técnico de la obra de Büchner.

Pero antes de ello, expondré en el siguiente apartado dos tablas con las escenas y su orden tal como aparece en los esbozos de Büchner (Tabla 3) y en Insel-Fr/L, en la ópera y en la Münchner Ausgabe (MA) (basada esencialmente en las ediciones de Gerhard Schmid y W. R. Lehman 1967)[86], la edición moderna más divulgada, con el fin de que sirvan de marco de referencia para un mejor seguimiento de las citas de ediciones y escenas que se harán a lo largo del trabajo.

Orden de Escenas en los Esbozos de Büchner, en I-Fr/L (1913) y en la ópera

Todas las versiones para la lectura y la representación de *Woyzeck* de G. Büchner desde la de K. E. Franzos (1879) hasta la *edición de Múnich (Münchner Ausgabe)* (1988)[87], no han sido ni pueden ser sino interpretaciones, más o menos fieles, de los cuatro borradores conservados. La lectura y comparación de los esbozos nos muestran una obra en marcha, un

---

85 Se estudia este aspecto de los medios de organización interna utilizados por Büchner en el capítulo II, de esta primera parte. La estructuración dramático-musical llevada a cabo por Alban Berg en, el capítulo III. En estos capítulos se citan algunos ejemplos concretos del drama de Büchner y de la ópera. La segunda parte está organizada en función de un caso destacado de conexión interior en la obra dramática y en la ópera.

86 Georg Büchner, *Werke und Briefe, op. cit*., p. 622.

87 Utilizaré esta edición como texto básico para el grueso de referencias y citas de *Woyzeck* y de las demás obras y cartas de Georg Büchner: Georg Büchner, *Werke und Briefe (Münchner Ausgabe)*, Hersg. Karl Pörnbacher, Gerhard Schaub, Hans-Joachim Simm und Edda Ziegler. Deutscher Taschenbuch Verlag, München 1988/1992 (3ª ed.).
La edición de *Woyzeck* incluida en estas *Obras completas* presenta las siguientes características: 1) El texto de *Woyzeck* (esbozos y texto para la lectura) es resultado de una revisión de la edición facsímil de Gerhard Schmid (1981), 2) el orden de escenas sigue la versión de R. Lehman (1967) (Información contenida en estas mismas *Werke und Briefe*, p. 622).
Para las citas en castellano, he tenido presentes las dos últimas traducciones españolas:
Georg Büchner: *Obras Completas*, traducción de Carmen Gauger, ed. Trotta, Madrid 1992 (*Woyzeck*, pp. 186-206 (traducción, sin los esbozos, de la *Münchner Ausgabe* usada para este trabajo).
Georg Büchner, *La muerte de Danton. Woyzeck* (trad. de *Woyzeck*, José Luis Cerezo), Ediciones Cátedra, Madrid 1993, pp. 184-216 (también traducción de la misma *edición Múnich)*.
También he consultado y tenido en cuenta la traducción del libreto hecha por Rafael Banús: *Wozzeck*, Teatro de la Zarzuela / Ministerio de Cultura, Madrid 1994, pp. 63-112.

proceso de creación sin una redacción definitiva de la obra pero con diferentes grados de elaboración y de complejidad. Entre los cuatro esbozos hay, en primer lugar, unas diferencias cuantitativas, veintiuna escenas en el primer borrador frente a dos del tercero, pero, sobre todo, hay una interrelación diacrónica entre ellos que implica unas diferencias cualitativas. Así, el primer esbozo (E1)[88] consta de veintiuna escenas y se concentra en el crimen y en las turbaciones psíquicas del protagonista antes y después del mismo. El segundo esbozo (E2) tiene nueve escenas donde se prescinde del núcleo temático en torno al crimen y se introduce la dimensión social a través, fundamentalmente, de las figuras del Capitán, del Doctor, del Tambor Mayor y de los menestrales en la taberna. En estos dos primeros esbozos hay algunas escenas tachadas de las que Büchner realizó una nueva versión en el cuarto[89]. El tercero cuenta solamente con dos escenas independientes, en la primera vemos a Woyzeck como conejillo de indias de la ciencia y en la segunda, sin conexión con la anterior, están reunidos el loco, el niño y Woyzeck, después del crimen (se supone). El niño, su hijo, no hace caso a Woyzeck. El cuarto esbozo, con diecisiete escenas, puede considerarse una síntesis parcial de los anteriores. Para Henri Poschmann se trata de la «versión principal» *(Hauptfassung)* donde se encuentran algunas escenas nuevas y otras de los esbozos primero y segundo reelaboradas, que serán las que incluya en su «versión combinada» *(Kombinierte Werkfassung)*. Vale la pena añadir que las escenas que integran el «complejo del crimen»[90], quedan ya casi definitivamente configuradas en el primer borrador[91].

Recordaré, finalmente, que K. E. Franzos no tuvo en cuenta un criterio jerárquico en su selección de escenas a partir de uno u otro esbozo, sino que realizó su propio montaje con materiales de los distintos esbozos. Como tendremos oportunidad de comprobar en diversos ejemplos, cuando hay dos variantes, el contenido de las escenas de su versión, (el mismo que encontramos en Franzos, Insel/1913 y Alban Berg) resulta de una combinación a partir de materiales de las dos variantes, según sus propios criterios.

---

88 A partir de ahora utilizaré las abreviaturas E1, E2, E3 y E4 para referirme a los diferentes esbozos.

89 Según la edición de Henri Poschmann de E1 (*Teilentwurf 1*) hay que descartar por estar tachadas las escenas nº 5, 6, 7, 10. Excepto esta última, las demás están reelaboradas en E4 *(Hauptfassung)* con los números 10, 11, 12, 13 respectivamente. En E2 están tachadas: 1, 2, 4, 6, y 8, correspondientes a 1, 2, 11, 8 y 7 respectivamente.
Henri Poschmann, *«Woyzeck». Nach den Handschriften neu hergestellt und kommentiert von Henri Poschmann*, Insel-Verlag, 1985, pp. 49-104.

90 «Mord-Komplex». Así lo denomina Lothar Bornscheuer en su edición de *Woyzeck*, estaría formado por las escenas 4-10 del manuscrito primero (*Handschrift Ha, 4-10)*.
Georg Büchner, *Woyzeck. Kritische Lese- und Arbeitsausgabe*, Hrsg. von Lothar Bornscheuer, Philipp Reclam 1972/1993, pp. 39-46.

91 Páginas de los esbozos en la *edición Munich, op.cit.*:
E1, pp. 199-208; E2, pp. 209-217; E3, pp. 218-219; E4, pp. 220-232.

Tabla 3. Escenas en los esbozos de «Woyzeck»

ESBOZO 1 (E1)	ESBOZO 2 (E2)	ESBOZO 3 (E3)	ESBOZO 4 (E4)
1. Buden. Volk / Barracas de feria. Gente 2. Das Innere der Bude / Interior de la barraca 3. Magreth[92] 4. Der Kasernenhof / El patio del cuartel 5. Wirtshaus. *Die Fenster sind offen. Man tanzt Auf der Bank vor dem Haus.* / Taberna *Las ventanas están abiertas, la gente está bailando, (Louis) sentado en un banco delante de la casa* 6. Freies Feld / Campo abierto 7. Ein Zimmer. *Louis und Andres* / Una habitación 8. Kasernenhof /Patio del cuartel 9. Der Offizier. Louis 10.Ein Wirtshaus. *Barbier Unteroffizier* / Una taberna *Barbero. Suboficial* 11.Das Wirtshaus. *Louis sitzt vorm Wirshaus. Leute gehn hinaus* / La taberna. *Louis se sienta delante de la taberna. Va saliendo gente* 12.Freies Feld / Campo abierto 13.Nacht. Mondschein. *Andres und Louis in einem Bett* /Noche de luna. *A. y L. en una cama* 14.Magreth mit Mädchen vor der Haustür / M. con niñas delante de la puerta de casa 15.Magreth und Louis 16.Es kommen Leute / LLega gente 17.Das Wirtshaus / La taberna 18.Kinder / Niños 19.Louis, allein / L., solo 20.Louis an einem Teich / L. a a orilla de un estanque 21.Gerichtsdiener. Barbier. Arzt. Richter / Alguacil. Barbero Médico. Juez	1.Freies Feld. Die Stadt in der Ferne. *Woyzeck. Andres. Andres und Woyzeck schneiden Stöcke im Gebüsch* / Campo abierto. A lo lejos, la ciudad.*W. y A. cortan varas en los matorrales* 2.Die Stadt. *Louise. Magreth (am Fenster). Der Zapfenstreich geht vorbei. Tambourmajor, voraus* /La ciudad. *L. M.(asomada a la ventana). Pasa la retreta. El Tambor Mayor a la cabeza* 3.Öffentlicher Platz. Buden Lichter / Plaza pública Barraca de feria. Luces 4.Handwerksburschen /Obreros 5.Unteroffizier. Tambourmajor/ Suboficial. Tambor Mayor 6.Woyzeck. Doktor 7. Strasse.*Hauptmann. Doktor. Hauptmann keucht die herunter, hält an, keucht, sieht sich um* / Calle. *El Capitán. El Doctor. El Capitán jadea calle abajo, se detiene, respira, mira alrededor* 8.Woyzeck. Louisel[93] 9.Louisel *(allein)* Gebet / Luisa *(sola)*, rezando	1.Der Hof des Professors. *Studenten unten, der Professor am Dachfenster* / El patio del profesor *Los estudiantes abajo. El Profesor desde la ventana de la buhardilla* 2.Der Idiot. Das Kind. Woyzeck / El idiota. El niño. Woyzeck	1.Freies Feld. Die Stadt in der Ferne. *Woyzeck und Andres schneiden Stöcke im Gebüsch* / Campo abierto. A lo lejos, la ciudad. *W. y A. cortan varas en los matorrales* 2. Marie mit ihrem Kind am Fenster. Margreth *Der Zapfenstreich geht vorbei, der Tambourmajor voran*/ Marie con su hijo asomada a la ventana. Margreth. *Pasa la retreta con el Tambor Mayor a la cabeza* 3. Buden. Lichter. Volk / Barracas de feria. Luces. Gente 4. Marie *sitzt, ihr Kind auf dem Schoss, ein Stückchen Spiegel in der Hand* / Marie *sentada con su hijo en el regazo. Tiene un trozo de espejo en la mano* 5. Der Hauptmann. Woyzeck *Hauptmann auf einem Stuhl Woyzeck rasiert ihn* / El Capitán Woyzeck. *El C. en una silla W. lo afeita* 6. Marie. Tambourmajor 7. Marie. Woyzeck 8. Woyzeck. Der Doktor 9. Hauptmann. Doktor / El capitán. El doctor 10.Die Wachstube. *Woyzeck Andres* / Puesto de guardia 11.Wirtshaus. *Die Fenster offen, Tanz. Bänke vor dem Haus. Burschen* / Taberna.*La ventana abierta, baile. Bancos delante de la casa. Mozos* 12.Freies Feld / Campo abierto 13.Nacht *Andres und Woyzeck in einem Bett* / Noche *A. y W. en un camastro* 14.Wirtshaus *Tambourmajor. Woyzeck. Leute* / Taberna *T./ W. / Gente* 15.Woyzeck. Der Jude /W. El Judío 16.Marie *allein, blättert in der Bibel* / Marie *sola, hojea la Biblia* 17.Kaserne. *Andres. Woyzeck kramt in seinen Sachen* /Cuartel. *Andres. W. revuelve entre sus cosas*

[92] En el primer esbozo los protagonistas se llaman MAGRETH y LOUIS.

[93] Son los nombres de los protagonistas en E2.

Tabla 4. Escenas en I-Fr/L (1913), en la ópera y en la edición de Múnich (MA)

INSEL-FR/l (1913)	ÓPERA «WOZZECK»	EDICIÓN DE MUNICH (MA,1988)
1. Zimmer / Habitación. *(El Capitán en una silla. Wozzeck le afeita)* 2. Freies Feld. Die Stadt in der Ferne / Campo abierto. La ciudad a lo lejos (*Wozzeck y Andres cortan varas en los matorrales)* 3.Die Stadt / La ciudad. *(Marie con su hijo en la venta. Margareth. La retreta pasa, el Tambor Mayor a la cabeza* 4.Studierstube des Doktors. Wozzeck. Der Doktor. / Gabinete del Doctor. W. D. 5.Öffentlicher Platz. Buden. / Plaza pública. Barraca de feria. *(Gente. W. M.)* 6.Das Innere der Bude / El interior de la barraca 7.Strasse / Calle *(Marie. Tambor Mayor)* 8.Der Hof des Doktors /El patio del Doctor *(Estudiantes y Wozzeck abajo. El Doctor en la ventana de la buhardilla)* 9.Stube /Habitación. *Marie sentada, con su hijo en el regazo y un trozo de espejo en la mano. Se está mirando en el espejo* 10.Strasse / Calle (*Capitán.Doctor)* 11.Mariens Stube / Habitación de Marie *(Marie. Wozzeck)* 12.Die Wachtstube /El puesto de guardia 13.Wirtshaus / Taberna *(Atardecer Ventanas abiertas. Baile. Mozos. Soldados. Muchachas. Bancos delante de la casa)* 14.Freies Feld / Campo abierto *(Noche. Wozzeck)* 15.Kaserne. Nacht /Cuartel. Noche *(Andrés y Wozzeck duermen en una cama)* 16.Kasernenhof /Patio del cuartel. *(Tambor Mayor. Andrés. Wozzeck, aparte)* 17.Mariens Stube /Habitación de Marie *(sola, hojea la Biblia)* 18.Kramladen /Tienda *(Wozzeck. Un judío)* 19.Strasse / Calle *(domingo por la tarde)* 20.Kaserne / Cuartel *(Andrés. Wozzeck rebusca entre sus cosas)* 21.Waldweg am Teich / Camino junto al estanque *(está oscuro. Wozzeck. Marie)* 22.Wirthshaus / Taberna *(muchachos, muchachas, baile. Wozzeck, aparte en una mesa)* 23.Waldweg am Teich. Nacht / Camino junto al estanque. Noche. *(Wozzeck llega...)* 24.Früher Morgen. Vor Mariens Hausthür / Por la mañana. Delante de la puerta de Marie *(unos niños juegan y se ríen)* 25.Secirsaal /Sala ...*(Cirujano. Médico. Juez)* 26.Wirthshaus / Mesón. *Tambor Mayor Wozzeck. Andrés. Gente* /EN EL EPÍLOGO/	I/1 Habitación del Capitán. Por la mañana temprano. *(El Capitán está sentado en una silla delante de un espejo. Wozzeck le afeita)* I/2 Campo abierto, la ciudad a lo lejos. Al atardecer. *(Andrés y Wozzeck cortan leña en unos matorrales)* I/3 Habitación de Marie. Al anochecer. *(Se aproxima la música militar)* I/4 Gabinete del Doctor. En una tarde soleada *I/5* Calle, delante de la casa de Marie. Al atardecer *II/1* Habitación de Marie. Por la mañana. Sol resplandeciente. Marie está sentada con su hijo en el regazo. Tiene un trozo de espejo en la mano y se mira en él *II/2* Una calle en la ciudad. De día. Se encuentran el Capitán y el Doctor *II/3* Calle delante la puerta de casa de Marie. Día nublado. Marie, delante de la puerta. Wozzeck se dirige precipitado hacia ella *II/4* Jardín de una taberna. Al anochecer. Muchachos, soldados y muchachas en la pista de baile; unos bailan y otros miran *II/5* Andrés duerme tumbado junto a Wozzeck. Puesto de guardia en el cuartel. De noche *III/1* Habitación de Marie. De noche. A la luz de las velas, Marie está sola, sentada junto a la mesa, hojeando la Biblia: el niño está cerca de ella *III/2* Camino en el bosque, junto a un estanque. Está oscureciendo. Llega Marie con Wozzeck *III/3* Un mesón. De noche, con poca luz. Muchachas, entre ellas Margret, y muchachos bailan una frenética polca rápida. Wozzeck está sentado en una de las mesas *III/4* Camino en el bosque junto al estanque. Noche de luna, como antes. Wozzeck llega apresurado. Se para buscando algo *III/5* Delante de la puerta de la casa de Marie. Mañana clara. Sol resplandeciente. Unos niños juegan y alborotan. El hijo de Marie cabalga sobre un caballito de madera	1. Campo abierto. La ciudad a lo lejos. *Woyzeck y Andrés cortan varas en los matorrales* 2. Marie con su hijo en la ventana. Margreth. *Pasa la retreta, a la cabeza el Tambor Mayor* 3. Plaza pública. Barracas. Luces 4. Habitación. *Marie sentada con su hijo en el regazo y un trozo de espejo en la mano* 5. El Capitán. Woyzeck. *El Capitán en una silla. Woyzeck le afeita* 6. Habitación. *Marie. Tambor Mayor* 7. En la calle. *Marie. Woyzeck* 8. En la consulta del Doctor. *Woyzeck. Doctor* 9. Calle. *Capitán. Doctor* 10.La sala de guardia. *Woyzeck. Andres* 11.Taberna. *Ventanas abiertas. Baile. Bancos delante de la casa. Obreros* 12.Campo abierto 13.De noche. *Andrés y Woyzeck en una cama* 14. Taberna. *Tambor Mayor. Woyzeck. Gente* 15.Woyzeck. El judío 16.Marie. El niño. El idiota 17.Cuartel. *Andrés. Woyzeck rebuscando entre sus cosas* 18.El patio del Profesor. *Los estudiantes abajo. El profesor, asomado a la ventana de la buhardilla* 19.Marie con niñas delante de la puerta de su casa 20.Marie y Woyzeck 21.Llega gente 22.Taberna 23.Woyzeck solo 24.Woyzeck a la orilla de un estanque 25.Niños 26.Ordenanza. Médico. Juez 27.El idiota. El niño. Woyzeck

CAPÍTULO II

Estética de *W0YZECK* de Georg Büchner

Estética y Ética en el Conjunto de la Obra de Büchner

Georg Büchner (1813-1837) no desarrolló sus opiniones sobre arte y literatura ni sus planteamientos y preferencias como escritor en ninguna exposición teórica, pero dejó esparcidas importantes reflexiones en diversas cartas dirigidas a alguno de sus amigos o familiares, en la obra dramática *La muerte de Danton* (particularmente en II/3), y en algunas intervenciones de Lenz, dentro del relato del mismo nombre[1].

La condición excepcional de Büchner dentro del medio político, literario y científico que le tocó vivir se pone de manifiesto en la forma y contenido de sus obras y en sus propios comentarios epistolares. Büchner no se sentía identificado con ninguna de las tendencias literarias de su época, aunque en todas ellas puedan hallarse aspectos parciales a los que se aproxima. Del movimiento *Sturm und Drang*, que ya formaba parte del pasado reciente en relación con los pocos años de estudio y creación de Büchner, no acepta la idea del «genio inspirado», una de las más características de este movimiento de rebeldía contra el normativismo de la estética ilustrada[2], pero admira y dedica una narración magnífica, aunque

---

[1] Lo mismo que ocurre, por ejemplo, en las opiniones de Hamlet sobre diversos aspectos de la representación dramática o con la «teoría del esperpento» expuesta por Máximo Estrella en la escena XII de *Luces de bohemia* de Valle Inclán.

[2] Albert Meier, *Georg Büchners Ästhetik, op. cit.*, pp. 110-111.

incompleta, a Jakob Michael Reinhold Lenz (1751-1792), uno de los escritores más representativos de este movimiento prerromántico, de cuya obra *Die Soldaten* hay importantes huellas en *Woyzeck*. A él se refiere en carta dirigida a su familia desde Estrasburgo en octubre de 1835: «(...) He estado tomando aquí una serie de notas interesantes sobre un amigo de Goethe, un desgraciado poeta llamado *Lenz*, que vivió aquí al mismo tiempo que Goethe y que se volvió medio loco»[3].

Tampoco le convence el romanticismo nostálgico. A finales de 1835 envía a su amigo Gutzkow un libro de poesías de otro amigo, Stöber, y le comenta: «Las sagas son muy bellas, pero yo no soy un admirador del estilo de Schwab o de Uhland o de esos que siempre vuelven la vista atrás y recurren a la Edad Media porque no encuentran acomodo en el presente. Sin embargo, aprecio este librito; si usted no pudiera decir nada favorable sobre él, le pido por favor que entonces no diga nada»[4]. Büchner no acepta este tipo de romanticismo porque, negándose a encarar la vida real, se refugia en los mundos imaginarios de las leyendas tradicionales. Tanto su obra como sus opiniones dejan bien claro que rechaza los cobijos de la fantasía, no, sin embargo, las leyendas y canciones tradicionales, tan ligadas al gusto romántico también, a las que cada vez apreciaba más como expresión genuina del pueblo. «¿Aprenderás a cantar las *Canciones populares* antes de Pascuas, si eso no te perjudica la salud? Aquí no se oye cantar jamás; este *pueblo* no canta y tú sabes cuánto me gustan las mujeres que, en veladas o conciertos, berrean o asesinan unas notas (...) Me acerco cada vez más al pueblo y a la Edad Media, cada día veo más claro... y vas a cantar, ¿verdad? Casi me invade la añoranza cuando a solas tarareo una melodía»[5] - escribe desde Zúrich a su novia en una de sus últimas cartas (20/I/1837), poco antes de su muerte. Y sobre todo, si nos fijamos en sus obras, se observa la constante y progresiva introducción de canciones populares que llegan a tener gran importancia estructural y alegórica en *Woyzeck*.

Los pocos años con que contó Büchner para su actividad política y literaria entran de lleno en la agitada etapa enmarcada por dos revoluciones, la de julio de 1830 y la de marzo

---

[3] «(...) Ich habe mir hier allerhand interessante Notizen über einen Freund Goethes, einen unglücklichen Poeten Namens *Lenz* verschafft, der sich gleichzeitig mit Goethe hier aufhielt und halb verrückt wurde» (G.B., *Werke und Briefe, op.cit.*, p. 310.
Ésta y las demás citas en castellano que vienen a continuación proceden de la edición española de la obra de Georg Büchner, *Obras completas (trad. Carmen Gauger), op. cit., p. 254.*

[4] «(...) Sie erhalten hiermit ein Bändchen Gedichte von meinem Freunde Stöber. Die Sagen sind schön, aber ich bin kein Verehrer der Manier à la Schwab und Uhland und der Partei, die immer rückwärts ins Mittelalter greift, weil sie in der Gegenwart keinen Platz ausfüllen kann. Doch is mir das Büchlein lieb; sollten Sie nichts Günstiges darüber zu sagen wissen, so bitte ich Sie, lieber zu schweigen».
Ibid., p. 311 / vers. cast., pp. 254-255.

[5] «Lernst Du bis Ostern die *Volkslieder* singen, wenn's Dich nicht angreift? Man hört hier keine Stimme; das *Volk* singt nicht, und Du weisst, wie ich die Frauenzimmer lieb habe, die in einer Soiree oder einem Konzerte einige Töne totschreien oder winseln. Ich bekomme halb das Heimweh, Wenn ich mir eine Melodie summe».
Ibid., p. 325 / vers. cast.: p. 267

de 1848; es el período conocido como *Vormärz*[6]. En estos años que siguen al «periodo artístico», destacan dos movimientos literarios contrapuestos, por un lado está el romanticismo tardío, *Biedermeier*, nostálgico y conservador, por otro la *Joven Alemania (Das junge Deutschland*), progresista y activista, cuyas figuras más destacadas fueron Heinrich Heine (1797-1856) y Karl Gutzkow (1811-1878). Büchner no llegó a conocer personalmente al primero, pero fue amigo y mantuvo una continuada correspondencia con Gutzkow durante los años 1835 y 1836. Tal amistad no le impidió reconocer abiertamente sus diferencias ideológicas y estéticas que lo alejaban de este movimiento, cuyos miembros, y en esto coinciden plenamente con Büchner, sufrieron muy directamente la censura, la cárcel y el exilio. Así, con motivo de la prohibición de la *Deutsche Revue* dirigida por Gutzkow y Wienbarg[7] , donde Büchner tenía proyectado publicar algunos artículos, escribe a su familia:

Estrasburgo, 1 de enero de 1836

> *(...) La prohibición de la Deutsche Revue* [8] *no me ha perjudicado en nada. Los artículos que ya tenía preparados para ella puedo enviarlos al Phönix*[9] *. Tengo que reírme: ¡Cuán piadosos y morales se han vuelto de pronto nuestros gobiernos! ¡El rey de Baviera prohíbe los libros inmorales! ¡Entonces, que no permita que se publique su biografía, pues eso sería lo más sucio que se ha escrito jamás! El Gran Duque de Baden, Primer Caballero de la Orden del Doble Doguillo, se convierte en Caballero de la Orden del Espíritu Santo y manda arrestar a Gutzkow, y el ingenuo ciudadano alemán cree que todo sucede por razones de reli-*

---

6 *Vormärz* es una etapa de revoluciones y transformaciones económicas, sociales y políticas, que marca el definitivo apagamiento del viejo régimen feudal en favor de un sistema sociopolítico burgués. Se prolonga desde 1830, revolución de julio, hasta la revolución burguesa de marzo de 1848. Dentro de la historia de la literatura alemana se sitúa, por tanto, inmediatamente después del extenso periodo dominado por las figuras de Goethe, que muere en 1832, y, en menor medida, Schiller (1759-1805).
Para una panorámica de la literatura de estos años, en que Büchner escribe sus obras más importantes - 1834: *El mensajero de Hesse*, su primer escrito de directo contenido revolucionario; 1836-1837: *Woyzeck*, su última obra -: Peter Stein, *Vormärz: la Joven Alemania*, en *Historia de la Literatura Alemana*, Cátedra, Madrid, 1991, cap. VI, pp. 229-270.

7 «Los *Jóvenes Alemanes*, aunque por diferentes caminos –Heine y Börne en el exilio– y bajo el lema recogido en el título *Journale sind unsere Festungen (Los periódicos son nuestra fortaleza*, 1828), desarrollaron una gran actividad periodística como fundadores, editores y redactores de revistas crítico-literarias, en las que pretendían divulgar y popularizar las ideas modernas. Hay que mencionar entre otras: *Deutsche Revue* (Gutzkow-Wienbarg); *Phönix* (Gutzkow)...».
La prohibición de la *Deutsche Revue* se debió contar entre las publicaciones afectadas por el edicto de Francfort (1835) por «atentar contra la religión, la moral y las buenas costumbres». *Ibid.*, pp. 238-239.

8 En carta a su familia (Estrasburgo, 20/IX/1835) les habla de la aparición de la revista para la que le han pedido colaboraciones.
Ibíd., p. 309 / vers. cast.: p. 253.

9 También dirigida por Karl Gutzkow.

gión y de cristianismo y aplaude sin reservas. Yo no conozco esos libros de que habla todo el mundo; no están en los gabinetes de lectura y para comprarlos son demasiado caros. Pero aunque todo fuese como dicen, yo sólo vería en ello la desorientación de un espíritu extraviado por los sofismas filosóficos. Es el truco más común para atraerse a la masa: gritar «¡Inmoral!» hinchando bien los carrillos. Por cierto, que se necesita mucho valor para atacar a un escritor que ha de responder desde una prisión alemana. Gutzkow ha mostrado hasta ahora un carácter fuerte y noble y ha dado pruebas de gran talento, ¿a santo de qué ese griterío de pronto? Se tiene la impresión de que discuten por el reino de este mundo, afectando al mismo tiempo que lo que pretenden es salvar la vida a la Santísima Trinidad. En su esfera, Gutzkow *ha luchado valientemente en favor de la libertad; ¡pero hay que callar la boca a los pocos que todavía andan erguidos y se atreven a hablar! Por otra parte,* personalmente[10] *yo no pertenezco en modo alguno a la llamada* Joven Alemania, *el grupo literario de Gutzkow y Heine. Sólo un total desconocimiento de nuestra situación social ha podido hacer creer a esa gente que la literatura paródica haría posible una completa transformación de nuestras ideas religiosas y sociales. Tampoco comparto* en absoluto su opinión sobre el matrimonio y el cristianismo, *pero me irrita el hecho de que personas que han pecado en la práctica mil veces más que ellos en teoría pongan inmediatamente el ceño moral y arrojen piedras contra un hombre joven, capaz y de talento. Yo sigo por mi propio camino y me quedo en el terreno del drama, que no tiene nada que ver con todas esas controversias; yo esbozo mis caracteres tal y como me parecen que están en consonancia con la naturaleza y la historia y me río de la gente que quiere hacerme responsable de la moralidad o inmoralidad de los mismos. A ese respecto tengo mis propias ideas.*
(...) Vengo del mercado de Navidad; por todas partes montones de niños harapientos que, muertos de frío, contemplan con triste expresión y con los ojos de par en par las maravillas de agua y harina, de suciedad y papel dorado. Al pensar que para la mayoría de esa gente los placeres y las alegrías más humildes son un lujo inasequible, me he llenado de amargura[11].

La hipocresía, la manipulación del pueblo en nombre de la moral (piedra de toque de toda la obra de Büchner), su planteamiento de la obra dramática, su sensibilidad y solidaridad con los pobres, todos son temas esenciales con los que nos encontramos una y otra vez en sus cartas y en sus obras. Junto a ello, la afirmación de que él sigue su «propio camino» literario. La defensa

---

[10] Todas las palabras y expresiones enfatizadas que aparecen en la carta son del propio Büchner; en algunos casos, como éste, (*«... für meine Person...»*) no figuran en la edición castellana y me he permitido subrayarlas.

[11] *An die Familie.*

«Strassburg, den 1. Januar 1836.

(...) Das Verbot der deutschen Revue schadet mir nichts. Einige Artikel, die für sie bereit lagen, kann ich an den Phönix schicken. Ich muß lachen, wie fromm und moralisch plötzlich unsere Regierungen werden; der König von (Bayern) läßt unsittliche Bücher verbieten! da darf er seine Biographie nicht

del amigo que lucha por la libertad y su certera ironía frente a las mamparas morales con las que pretende cubrirse el poder para justificar sus represiones y engaños, no le impiden mostrar una vez más sus discrepancias ideológicas y literarias con quienes pretendían una transformación de la sociedad, desde la literatura. Así se lo hace saber directamente al mismo Gutzkow en la última carta que pudo dirigirle (Estrasburgo, junio de 1836):

> *Por otra parte y para ser sincero: no me parece que sus amigos y usted sigan la vía más inteligente. ¿Reformar la sociedad mediante la idea y por iniciativa de la clase culta? ¡Imposible! Nuestra época es puramente material; si ustedes hubiesen actuado en algún momento de una manera más directamente política, pronto habrían llegado al punto en que la reforma habría cesado por sí sola. Jamás podrán ustedes superar el abismo que separa a la sociedad culta de la inculta*[12].

---

erscheinen lassen, denn die wäre das Schmutzigste, was je geschrieben worden! Der Großherzog von (Baden), erster Ritter vom doppelten M(opsorden), macht sich zum Ritter vom heiligen Geist und läßt Gutzkow arretieren, und der liebe deutsche Michel glaubt, es geschähe Alles aus Religion und Christentum und klatscht in die Hände. Ich kenne die Bücher nicht, von denen überall die Rede ist; sie sind nicht in den Leihbibliotheken und zu teuer, als daß ich Geld daran wenden sollte. Sollte auch Alles sein, wie man sagt, so könnte ich darin nur die Verirrungen eines durch philosophische Sophismen falsch geleiteten Geistes sehen. Es ist der gewöhnlichste Kunstgriff, den großen Haufen auf seine Seite zu bekommen, wenn man mit recht vollen Backen: «unmoralisch!» schreit. Übrigens gehört sehr viel Mut dazu, einen Schriftsteller anzugreifen, der von einem deutschen Gefängnis aus antworten soll. *Gutzkow* hat bisher einen edlen, kräftigen Charakter gezeigt, er hat Proben von großem Talente abgelegt; woher denn plötzlich das Geschrei? Es kommt mir vor, als stritte man sehr um das Reich von dieser Welt, während man sich stellt, als müsse man der heiligen Dreifaltigkeit das Leben retten. Gutzkow hat in seiner Sphäre mutig für die Freiheit gekämpft; man muß doch die Wenigen, welche noch aufrecht stehn und zu sprechen wagen, verstummen machen! Übrigens gehöre ich *für meine Person* keineswegs zu dem sogenannten *Jungen Deutschland*, der literarischen Partei Gutzkows und Heines. Nur ein völliges Miskennen unserer gesellschaftlichen Verhältnisse konnte die Leute glauben machen, daß durch die Tagesliteratur eine völlige Umgestaltung unserer religiösen und gesellschaftlichen Ideen möglich sei. Auch teile ich *keineswegs ihre Meinung über die Ehe und das Christentum*, aber ich ärgere mich doch, wenn Leute, die in der Praxis tausendfältig mehr gesündigt, als diese in der Theorie, gleich moralische Gesichter ziehn und den Stein auf ein jugendliches, tüchtiges Talent werfen. Ich gehe meinen Weg für mich und bleibe auf dem Felde des Dramas, das mit all diesen Streitfragen nichts zu tun hat; ich zeichne meine Charaktere, wie ich sie der Natur und der Geschichte angemessen halte, und lache über die Leute, welche mich für die Moralität oder Immoralität derselben verantwortlich machen wollen. Ich habe darüber meine eignen Gedanken.
(...) Ich komme vom Christkindelsmarkt, überal Haufen zerlumpter, frierender Kinder, die mit aufgerissenen Augen und traurigen Gesichtern vor den Herrlichkeiten aus Wasser und Mehl, Dreck und Goldpapier standen. Der Gedanke, daß für die meisten Menschen auch die armseligsten Genüsse und Freuden unerreichbare Kostbarkeiten sind, machte mich sehr bitter (...)»
G. Büchner: *op. cit.*, pp. 312-313 / Vers. esp., pp. 256-257.

[12] «Übrigens; um aufrichtig zu sein, Sie und Ihre Freunde scheinen mir nicht grade den klügsten *Weg* gegangen zu sein. Die Gesellschaft mittelst der *Idee*, von der *gebildeten* Klasse aus reformieren? Unmöglich! Unsere Zeit ist rein *materiell*, wären Sie je direkter politsch zu Werke gegangen, so wären Sie bald auf den Punkt gekommen, wo die Reform von selbst aufgehört hätte. Sie werden nie über den Riß zwischen der gebildeten und ungebildeten Gesellschaft hinauskommen».
Ibíd., p. 319 / vers. cast.: p. 262.
Cursivas de Büchner.

Pero, sin duda, el punto de mira de su rechazo ideológico y estético fue la literatura idealista que él veía representada en el *estilo clásico-idealista* de Schiller. La contundencia de sus ataques al idealismo nos permite dar el último paso en la serie de rechazos que, por vía negativa, nos van aproximando a la diferenciada sensibilidad de Büchner. El *periodo artístico* -según denominación de Heine-, que se extiende entre la Revolución Francesa (1789) y la Revolución de julio (1830), estuvo básicamente representado por una tendencia clásica y otra romántica cuyo denominador común sería la no aceptación de la realidad, hombre y naturaleza, y el intento de mejorarla mediante la acción moral y estética, o de sustituirla por los nuevos o viejos mundos de la fantasía[13].

> *Y si alguien me dice que el escritor no tiene que mostrar el mundo como es sino como debería ser, le replicaré que yo no quiero enmendarle la plana a Dios, quien seguramente ha hecho el mundo como debe ser. En cuanto a los llamados escritores idealistas, opino que casi no ofrecen otra cosa que marionetas con narices azul-cielo y un patetismo afectado, pero no personas de carne y hueso, cuyo dolor y cuya alegría me contagian y cuya forma de obrar me inspira repugnancia o admiración. En una palabra, tengo en mucho a Goethe y a Shakespeare, pero en muy poco a Schiller* (A su familia, Estrasburgo, 28/VII/1835)[14].

Bien mirado, aquí se encuentra la razón esencial de todos los rechazos de Büchner: cualquier tipo de idealismo significa ponerse de espaldas a la vida, y ese idealismo que hincha el globo del espíritu a costa de los hombres de «carne y hueso» (*«Fleisch und Blut», «carne y sangre»* si se traduce al pie de la letra la expresión alemana), que él encuentra de manera arquetípica en la teoría y práctica de Schiller, se halla también, al menos parcialmente, en Goethe y, en última instancia, es el denominador común que subyace en todas sus críticas a movimientos, escritores y artistas en general: el *Sturm und Drang* cargaba las tintas excesivamente en la originalidad, la genialidad, del artista inspirado; el romanticismo nostálgico imaginaba mundos exóticos, alejados en el tiempo o en el espacio, mientras que los miembros de la *Joven Alemania* se habían propuesto la tarea (imposible, según Büchner) de cambiar lo *material* con medios *espirituales* a través de panfletos, periódicos, revistas o novelas cargadas de mensajes innovadores.

Recorrida la vía de las negaciones, ¿cuál era ese otro «propio camino» de que habla en la carta de enero de 1836? Tanto en sus obras de creación como en sus artículos y cartas, Büchner

---

[13] Büchner aceptó al Goethe del *Sturm und Drang*, admirador de Shakaspeare (en 1771 escribe un ensayo programático titulado *Zum Shäkespears Tag (Homenaje a Shakespeare)* y creador de obras como *Götz von Berlichingen* (1773). Pero Büchner no se hubiera reconocido en figuras idealizadas, representativas de la «humanidad bella», como se encuentran, por ejemplo, en *Ifigenia* (1779 - 1780 - 1786).
Una visión de conjunto puede encontrarse en el capítulo V de la citada *Historia de la Literatura Alemana*. Inge Stephan, *Periodo Artístico (Clasicismo-Romanticismo)*, pp. 173-228.

[14] «Wenn man mir übrigens noch sagen wollte, der Dichter müsse die Welt nicht zeigen wie sie ist, sondern wie sie sein solle, so antworte ich, daß ich es nicht besser machen will, als der liebe Gott, der die Welt gewiß gemacht, wie sie sein soll. Was noch die sogenannten Idealdichter anbetrifft, so finde ich, daß sie fast nichts als Marionetten mit himmelblauen Nasen und affektiertem Pathos, aber nicht Menschen von Fleisch und Blut gegeben haben, deren Leid und Freude mich mitempfinden macht, und deren Tun und Handeln mir Abscheu oder Bewunderung einflösst. Mit einem Wort, ich halte viel auf Goethe oder Shakespeare, aber sehr wenig auf Schiller».
Georg Büchner: *op. cit.*, p. 306 / vers. cast.: p. 250.

es un escritor extraordinariamente recurrente, insiste en algunas ideas fundamentales, frecuentemente expresadas con las mismas o parecidas palabras. Por ejemplo, en *Lenz* se nos cuenta la siguiente conversación sobre literatura entre Kaufmann y el protagonista:

> *Durante la comida, Lenz estaba otra vez de buen ánimo, se habló de literatura, él se hallaba en su terreno; empezaba entonces el periodo idealista, Kaufmann era partidario de esa corriente, Lenz se oponía violentamente a ella. Decía: los escritores que pasan por saber reproducir la realidad, tampoco la conocen y sin embargo son más soportables que los que quieren transfigurar esa realidad. Decía: Dios ha hecho el mundo, ciertamente, tal y como debe ser, y nosotros no vamos a intentar mejorarlo poniendo remiendos, nuestra única aspiración será, ciertamente, imitarle un poco*[15].

Situado en su propia época, Lenz, lo mismo que Büchner en la carta citada, rechaza de plano el *periodo idealista* (el *periodo artístico* o la *época del clasicismo*[16]) Pero, en relación con la carta, añade dos aspectos nuevos: 1) Los escritores *realistas*, los que copian de la realidad aunque verdaderamente no la conozcan, son más «soportables» que los que pretenden «transfigurarla»; 2) No se le puede enmendar la plana al Creador, sólo se pueden seguir sus pasos[17]. Por aquí puede empezar a entenderse el peculiar realismo de Büchner, quien no trata tanto de imitar o copiar la realidad, como de intentar seguir las huellas del Creador y modelar obras que provoquen en el lector o el espectador el efecto emocional y reflexivo ausente casi siempre en la percepción rutinaria de los acontecimientos. «Sacad a la gente del teatro y ponedla en la calle: ¡oh, la triste realidad! Olvidan al Dios Creador a causa de sus malos copistas. De la Creación que, ardiente, impetuosa y brillante, se regenera a cada instante en torno a ellos, ni oyen ni ven nada» - comenta Camille al principio de II/3 en *La muerte de Danton*. De declaraciones como ésta se desprende que Büchner pretendía crear con sus obras trozos de vida que removiesen y activasen la dormida capacidad de percepción. Por ello, continúa Lenz:

---

[15] «Über Tisch war Lenz wieder in guter Stimmung, man sprach von Literatur, er war auf seinem Gebiete; die idealistisch Periode fing damals an, Kaufmann war ein Anhänger davon, Lenz widersprach heftig. Er sagte: Die Dichter, von denen man sage, sie geben die Wirklichkeit, hätten auch keine Ahnung davon, doch seien sie immer noch erträglicher, als die, welche die Wirklichkeit verklären wollten. Er sagte: Der liebe Gott hat die Welt wohl gemacht wie sie sein soll, und wir können wohl nicht was Besseres klecksen, unser einziges Bestreben soll sein, ihm ein wenig nachzuschaffen».
Ibid., p. 144 / vers. cast.: p. 144.

[16] Sobre la crítica de Büchner al *periodo idealista*, y a cualquier subjetivismo idealista, desde las ideas y la vida de Lenz, en el relato de su mismo nombre, puede verse:
Andreas Pilger, *Die «idealistische Periode» in ihren Konsequenzen. Georg Büchners kritische Darstellung des Idealismus in der Erzählung «Lenz»*, incluido en *Georg Büchner Jahrbuch 8 (1990-1994)*, (Hrsg. von Burghard Dedner und Thomas Michael Mayer unter Mitarbeit von Reinhard Pabst) Max Niemeyer Verlag, Tübingen 1995, pp. 104-125.

[17] No hay un verbo castellano que pueda traducir el *nachschaffen* utilizado por Büchner. Su traducción como *imitar* habría que entenderla en este contexto como «un intento de imitar al Creador», su manera de hacer, más que a la obra creada.

Yo exijo vida en todo, posibilidad de existir, y entonces está bien; no nos compete preguntar si es hermoso o feo, la sensación de que lo que se ha creado tiene vida está por encima de esos otros dos aspectos y es el único criterio en materia de arte. Un criterio, por cierto, que nos sale al encuentro raras veces, lo hallamos en Shakespeare, y en las canciones populares se nos presenta en su totalidad, en Goethe a veces. Todo el resto se puede arrojar al fuego. Esas gentes ni siquiera saben dibujar la caseta de un perro. Ellos quieren crear personajes idealistas pero todo lo que yo he visto son monigotes de madera. Ese idealismo es el más ignominioso desprecio de la naturaleza humana. Que se haga la prueba, que alguien se sumerja en la vida del ser más humilde y que lo reproduzca con las convulsiones, las insinuaciones, con todo el sutil y apenas perceptible juego mímico. Él lo había intentado en el Hofmeister *(*El preceptor*) y en* Los soldados[18].

La consideración de la *vida* como «único criterio en materia de arte», por el que quedan relegadas simultáneamente las categorías estéticas tradicionales de *belleza / fealdad* y las éticas de *bueno / malo*[19], es, sin duda, la clave estética y ética de Büchner, desde la que se comprenden mejor su originalidad dentro del mundo literario de su época y del siglo XIX en general, su opción por el teatro como género literario predilecto, su selección de temas, su método de trabajo y su estilo diferenciado.

---

[18] «Ich verlange in allem Leben, Möglichkeit des Daseins, und dann ist's gut; wir haben dann nicht zu fragen, ob es schön, ob es hässlich ist, das Gefühl, dass Was geschaffen sei, Leben habe, stehe über diesen Beiden, und sei das einzige Kriterium in Kunstsachen. Übrigens begegnet es uns nur selten, in Shakespeare finden wir es und in den Volksliedern tönt es einem ganz, in Göthe manchmal entgegen. Alles Übrige kann man ins Feuer werfen. Die Leute können auch keinen Hundsstall zeichnen. Da wolle man idealistische Gestalten, aber Alles, was ich davon gesehen, sind Holzpuppen. Dieser Idealismus ist die schmählichste Verachtung der menschlichen Natur. Man versuche es einmal und senke sich in das Leben des Geringsten und gebe es wieder, in den Zuckungen, den Andeutungen, dem ganzen feinen, kaum bemerkten Mienenspiel; er hätte dergleichen versucht im *Hofmeister* und den *Soldaten*».
Op. cit., p. 144 / vers. cast.: p. 143.

[19] Sobre la valoración de lo «moral» por parte de Büchner, véase más arriba la carta a su familia de 1/I/1836. En la de 28/VII/1835 (de la que ya se ha citado también un fragmento) declara abiertamente a propósito de la acusación de inmoralidad a *La muerte de Danton* que el dramaturgo tiene como tarea principal «acercarse lo más posible a la historia tal y como fue en la realidad. Su libro no puede ser ni *más moral* ni más *inmoral* que la *historia misma*, pero la historia no fue creada por Dios para ser leída por jovencitas, y por eso a mí tampoco tiene que reprocharme nadie que mi drama no sea una lectura de ese género. ¡Yo no puedo hacer de Danton y de los bandidos de la Revolución héroes virtuosos! /.../ El escritor no es un profesor de moral; él inventa, él crea personajes y hace renacer tiempos pasados y que la gente aprenda con él lo mismo que aprende estudiando la historia y observando lo que sucede a su alrededor» (*op. cit.*, p. 250) / «/.../ Seine höchste Aufgabe ist, der Geschichte, wie sie sich wirklich begeben, so nahe als möglich zu kommen. Sein Buch darf weder *sittlicher* noch *unsittlicher* sein, als die *Geschichte selbst*; aber die Geschichte ist vom lieben Herrgott nicht zu einer Lektüre für junge Frauenzimmer geschaffen worden, und da ist es mir auch nicht übel zu nehmen, wenn mein Drama ebensowenig dazu geeignet ist. Ich kann doch aus einem Danton und den Banditen der Revolution nicht Tugendhelden machen! /.../ Der Dichter ist kein Lehrer der Moral, er erfindet und schafft Gestalten, er macht vergangene Zeiten wieder aufleben, und die Leute mögen dann daraus lernen, so gut, wie aus dem Studium der Geschichte und herum vorgeht» (*op. cit.*., pp. 305-306).

Büchner se previno frente a cualquier tipo de idealismo, razón de fondo por la que no se identificó plenamente con ninguna tendencia o movimiento literario pasado o contemporáneo; en todos ellos, en mayor o menor medida, encontraba agujeros por los que se había deslizado la sanguijuela del idealismo al que consideraba el «más ignominioso desprecio de la naturaleza humana»[20]. Sin embargo, en la última cita de *Lenz*, lo mismo que en el fragmento citado de su carta a la familia (Estrasburgo, 28/VII/1835), encontramos fijadas sus preferencias por Shakespeare y por las canciones tradicionales. En cualquier caso, la actitud crítica de Büchner no se quedó en la mera negación de los movimientos literarios de su época, sino que siguió su «propio camino» aceptando de los demás escritores y movimientos lo que no significase «idealismo», o lo que es lo mismo para Büchner, mutilación de algún órgano vital (personaje, disposición, lenguaje, etc.) de la obra. Asentada esta condición inexcusable, pueden encontrarse afinidades con movimientos próximos o contemporáneos.

De las cuatro obras de creación literaria de Büchner, tres *(La muerte de Danton, Leonce y Lena, Woyzeck)* son obras dramáticas y una, *Lenz*, narrativa. Su predilección por el teatro es coherente con el principio básico de su ética/estética vital. En la citada carta a su familia (28/VII/1835), donde se defiende de las acusaciones de inmoralidad vertidas contra *La muerte de Danton* define así el papel del dramaturgo:

> *En cuanto a la pretendida inmoralidad de mi libro, tengo que decir lo siguiente: el dramaturgo para mí no es otra cosa que un historiador, pero superior a éste por cuanto recrea otra vez la historia para nosotros y, en lugar de ofrecernos una seca narración, nos introduce enseguida, de manera inmediata, en la vida de una época, ofreciéndonos, en lugar de características, caracteres, y en lugar de descripciones, personajes*[21].

Aplicadas al teatro, nos encontramos en estas líneas de Büchner con ideas semejantes a las expuestas en *Lenz*: el escritor dramático actúa como un nuevo creador capaz de resucitar la historia mediante caracteres y personajes que se ríen, lloran, dudan o sufren como los de «carne y hueso». ¿Qué es esto sino crear vida, «posibilidad de ser»? Y precisamente por ello, Büchner es especialmente mordaz en sus ataques contra el falso teatro y su público.

> *CAMILLE: Os digo que si no se les da todo en insípidas copias, provistas de sus etiquetas: «Teatros», «Conciertos», «Exposiciones artísticas», no tienen ni ojos ni oídos para ello. Si alguien construye una marioneta en la que se ve cómo cuelgan los cordones que la mueven, y cuyos brazos y pies crujen a cada paso en yambos de cinco pies: ¡qué carácter, qué lógica! Si uno coge un poco de sentimiento, una sentencia, un concepto, y lo viste de levita y pantalón, le pone manos y pies, le colorea el rostro y deja que esa*

---

[20] «Dieser Idealismus ist die schmählichste Verachtung der menschlichen Natur».
Lenz, en *op. cit.*, p. 144 / vers. cast., p. 143.

[21] «Was übrigens die sogenannte Unsittlichkeit meines Buchs angeht, so habe ich Folgendes zu antworten: der dramatische Dichter ist in meinen Augen nichts, als ein Geschichtschreiber, steht aber *über* Letzterem dadurch, daß er uns die Geschichte zum zweiten Mal erschafft und uns gleich unmittelbar, statt eine trockne Erzählung zu geben, und statt Beschreibungen Gestalten gibt».
Ibíd., p. 305 / vers. cast.: pp. 249-250.

criatura se arrastre penosamente a lo largo de tres actos hasta que al final se casa o se pega un tiro: ¡ideal! Si alguien toca mal una ópera que reproduce las depresiones y exaltaciones del alma humana como un silbato de agua reproduce el canto del ruiseñor: ¡oh, el arte!»[22].

Con las incisivas palabras de Camille, Büchner deja descrito en términos esperpénticos el meollo de todo teatro idealista, clásico o neoclásico, donde los términos se han invertido: el concepto ha ocupado el lugar de la vida, de modo que ésta queda falseada y convertida en mero revestimiento de una construcción intelectual o moral. Todo queda previsto por la norma, modelo ideal, que ordena, etiqueta y distribuye los ingredientes de cualquier género artístico («Teatro», «Concierto»...), que formula las técnicas apropiadas («los cordones que mueven la marioneta»), los aderezos convenientes (levita y pantalón, manos y pies, maquillajes), el curso de los acontecimientos (escenas, actos y final feliz o trágico) y la reacción de los espectadores («¡qué carácter!, ¡qué lógica!, ¡ideal!, ¡oh, el arte!»). La marioneta teatral de que habla Camille no es más que un ejemplo de los «monigotes de madera» que resultan cuando se quieren crear personajes idealistas, según Lenz, o de «las marionetas con narices azul-cielo y un patetismo afectado» ofrecidas por los escritores idealistas, según comenta directamente Büchner en la carta citada de julio de 1835.

Pero la vida no le falta sólo a la obra dramática, hay también un público cómplice desvitalizado como los personajes que se mueven en las tablas, ciego y sordo para la dolorosa realidad pero afectadamente sensible para los montajes idealistas. Büchner se refiere en varias ocasiones a la relación del receptor con la obra y, sobre todo, subyace oculta en la textura de sus obras (como se irá comprobando en comentarios sucesivos, Büchner, al contrario de los escritores idealistas, no deja ver con facilidad los cordones que mueven la marioneta). Tener dispuestos «los ojos para ver y los oídos para oír» es una de sus expresiones recurrentes utilizada unas veces para criticar la indiferencia, otras para poner de manifiesto la necesidad de atención. Camille empieza su intervención hablando con sorna de un público que si no cuenta con insípidas copias provistas de etiquetas «no tiene ojos ni oídos para ello». Cuando en el relato de Büchner se habla de los personajes de las dos obras de J. M. R. Lenz, *Hofmeister (Preceptor)* y *Die Soldaten (Los soldados)* se dice de ellos «que no hay gente más prosaica bajo el sol; pero la vena del sentimiento es igual en casi todos los hombres, únicamente la envoltura que tiene que traspasar es más o menos densa. Sólo hay que tener ojos para ver y oídos para oír»[23].

---

[22] «CAMILLE: Ich sage Euch, wenn sie nicht Alles in hölzernen Kopien bekommen, verzettelt in Theatern, Konzerten un Kunstausstellungen, so haben sie weder Augen noch Ohren dafür. Schnitzt Einer eine Marionette, wo man den Strick herein hängen sieht, an dem sie gezerrt wird und deren Gelenke bei jedem Schritt in fünffüßigen Jamben krachen, welche ein Charakter, welche Konsequenz! Nimmt Einer ein Gefühlchen, eine Sentenz, einen Begriff und zieht ihm Rock und Hosen an, macht ihm Hände und Füße, färbt ihm das Gesicht und läßt das Ding sich 3 Akte hindurch herumquälen, bis es sich zuletzt verheiratet oder sich totschießt -ein Ideal! Fiedelt Einer eine Oper, welche das Schweben und Senken im menschlichen Gemüt wiedergibt wie eine Tonpfeife mit Wasser die Nachtigall -ach die Kunst!».
Dantons Tod, en *op. cit.*, pp. 95-96 / Vers.cast.: *op. cit.*, pp. 102-103.

[23] /.../ «Er hätte dergleichen versucht im «Hofmeister» und den «Soldaten». Es sind die prosaischsten Menschen unter der Sonne; aber die Gefühlsader ist in fast allen Menschen gleich, nur ist die Hülle mehr oder weniger dicht, durch die sie brechen muß. Man muß nur Aug und Ohren dafür haben». Georg Büchner: *Lenz*, en *Werke und Briefe, op. cit.*, p.144 / vers. cast., pp. 143-144.

La necesidad de mostrar algo verdaderamente vivo en sus obras, «hombres de carne y hueso» –otra de sus expresiones preferidas–, explica también los personajes y temas dominantes en las obras de Büchner. Danton, Lenz y Woyzeck, los protagonistas de tres de sus obras, son los más acabados ejemplos de personajes sometidos a una intensa carga existencial, inmersos en el desencanto, en los límites de la locura o en los padecimientos de la alienación, la pobreza, la soledad y la desesperación. Su calidad psicológica y social los sitúa en los antípodas de los personajes idealistas, elevados, nobles o ejemplares, y es que, tanto en la elección de los personajes como en sus comentarios epistolares, Büchner se declara tan antiaristócrata como antiidealista. Para él, el aristocratismo es el equivalente humano del idealismo artístico:[24]

> *A la familia*
> *Yo no desprecio a nadie y mucho menos si a esa persona le falta entendimiento o cultura, ya que no está en la mano de nadie el no ser un necio o un malhechor: porque en las mismas circunstancias, todos seríamos iguales, y porque esas circunstancias están fuera de nosotros. Y en cuanto al entendimiento, es sólo una faceta mínima de nuestra naturaleza espiritual, y la cultura, una forma totalmente casual de ella.*
> /…/
> *El odio es algo tan permisible como el amor, y yo siento un odio intenso contra los que desprecian. Hay mucha gente que, porque posee una cosa nimia y ridícula llamada cultura o un peso muerto llamado erudición, sacrifica la gran masa de amigos a su despectivo egoísmo. El aristocratismo es el más vil desprecio del Espíritu Santo en el hombre; yo los ataco con sus propias armas; orgullo contra orgullo, burla contra burla. Más os valdría preguntar por mí a mi limpiabotas; mi orgullo y mi desprecio por los ignorantes y pobres de espíritu encontrarían en él la mejor meta. Preguntadle a él, por favor. No me creeréis capaz de la ridiculez de mirar a nadie por encima del hombro. Yo, por mi parte, sigo confiando en haber echado más miradas compasivas a los que padecen y sufren opresión que palabras amargas a los corazones fríos y distinguidos...* (Giessen, febrero de 1834)[25]

---

[24] Recuérdese la definición que hace Lenz del idealismo como «el más ignominioso desprecio de la naturaleza humana».

[25] *An die Familie*
Ich verachte Niemanden, am wenigsten wegen seines Verstandes oder seiner Bildung, weil es in Niemands Gewalt liegt, kein Dummkopf oder kein Verbrecher zu werden, –weil wir durch gleiche Umstände wohl Alle gleich würden, und weil die Umstände außer uns liegen. Der *Verstand* nun gar ist nur eine sehr geringe Seite unser es geistigen wesens und die Bildung nur eine sehr zufällige Form desselben.
/.../
Der Haß ist so gut erlaubt als die Liebe, und ich hege ihn im vollsten Masse gegen die, *welche verachten*. Es ist deren eine große Zahl, die im Besitze einer lächerlichen äußerlichkeit, die man Bildung, oder eines toten Krams, den man Gelehrsamkeit heißt, die grosse Masse ihrer Brüder ihrem verachtenden Egoismus opfern. Der Aristokratismus ist die schändlichste Verachtung des heiligen Geistes im Menschen; gegen ihn kehre ich seine eigenen Waffen; Hochmut gegen Hochmut, Spott gegen Spott.- Ihr würdet euch besser bei meinem Stiefelputzer nach mir umsehn; mein Hochmut und Verachtung Geistesarmer und Ungelehrter fände dort wohl ihr bestes Objekt. Ich bitte, fragt ihn einmal... Die Lächerlichkeit des

Pero ¿por qué medios técnicos o estilísticos ha conseguido Büchner plasmar su voluntad artística? ¿Hay alguna dirección estilística anterior, contemporánea o posterior donde situarlo? Con razón se ha dicho que Büchner, con excepción de Hölderlin, es uno de los escritores más difícilmente clasificable de la historia de la literatura alemana[26]. Un repaso a las asignaciones estéticas que le han sido atribuidas nos muestra un extraordinario abanico de posibilidades, ninguna de ellas totalmente convincente pero tampoco absolutamente rebatible. Sirvan como ejemplo dos opiniones críticas distanciadas en el tiempo. En 1954 Hermann van Dam terminaba con el siguiente comentario su valoración de *La muerte de Danton*:

> *Georg Büchner no piensa ni escribe de manera tan sencilla como lo creen la mayor parte de sus intérpretes: «social-revolucionario», «romántico tardío», «nihilista», primer «realista» o incluso como un demoníaco «Biedermeier» encubierto. Con sus recursos poéticos, intenta mostrarnos lo mejor posible su mundo externo e interno sin caer en groseras simplificaciones: nada es blanco o negro. La Revolución se presenta como un gran carrusel al que están uncidos los revolucionarios y los contrarrevolucionarios. Este «carrusel del mundo» lo encontramos también en* Woyzeck[27].

Si tenemos en cuenta, además, que la obra de Büchner sólo ha tenido un merecido reconocimiento en el S.XX, podríamos añadir a las tendencias enumeradas por Van Dan la reivindicación de su figura por parte de naturalistas, expresionistas y teatro del absurdo. Por su parte, Albert Meier (1983), después del análisis de las fuentes, las obras y los textos críticos más importantes de Büchner, y de una propuesta global sobre el proceso de elaboración estructural y estilística del autor, cuyo último peldaño se encontraría en la conciencia del receptor, concluye:

> *Mediante su trabajo estético Büchner ha llegado a una tercera vía situada entre el arte «autónomo» (tomado en su sentido riguroso), que, distanciado de la realidad empírica, crea un ámbito propio e intenta conseguir una alternativa a la realidad sociohistórica, y una literatura «comprometida» que pretende producir determinados efectos prácticos en el receptor. Tan*

Herablassens werdet Ihr mir doch wohl nicht zutrauen. Ich hoffe noch immer, dass ich leidenden, gedrückten Gestalten mehr mitleidige Blicke zugeworfen, als kalten, vornehmen Herzen bittere Worte gesagt habe.-
Op. cit.. pp. 285-286 / Vers. cast.: pp. 232-233.

26 *Historia de la Literatura Alemana, op. cit.,* p. 250.

27 «Georg Büchner denkt und schreibt nicht so einfach, einsträhnig wie die meisten seiner Interpreten, als «Sozialrevolutionär», als «Spätromantiker», als «Nihilist», als erster «Realist» oder gar als dämonisch verkappter «Biedermeier». Er versucht, dem Bild seiner äußeren und seiner inneren Welt möglichst ohne zu grobe Vereinfachungen gerecht zu werden, mit den Mitteln seiner Dichtung. Er zeichnet nicht schwarz-weiß. Die Revolution erscheint wie ein großes Karussell, in das beide, Revolutionsanhänger und Revolutionsgegner, eingespannt sind. Dieses «Weltkarussell» wird auch im «Woyzeck» gezeigt».
Hermann van Dann, *Zu Georg Büchners «Woyzeck» (1954)*, en *Georg Büchner (Hrsg. von Wolfgang Martens)*, Wege der Forschung, Band LIII, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1969, p. 319.

distanciado de los epígonos de Goethe/Schiller como de la Joven Alemania, y más próximo, en cambio, a los temas y estilo del Sturm und Drang *y, en cierta medida, también al Romanticismo, ha hecho compatibles las ventajas de los dos extremos. /.../ Mediante la fundamentación del texto en una estructura profunda, homóloga a una determinada estructura social del mundo real, Büchner elabora una totalidad autónoma del texto que no queda aislada de dicha realidad sociohistórica*[28].

Con un lenguaje crítico muy distinto los dos estudiosos coinciden en resaltar la peculiaridad estética de Büchner a la que Meier considera una «tercera vía» situada entre los dos extremos que han enmarcado todo el arte de los siglos XIX y XX, el arte autónomo («el arte puro», «el arte por el arte» y otras acuñaciones semejantes) y el arte con mensaje («arte comprometido», «revolucionario», «social», etc.). Veamos, pues, cómo ha aplicado su criterio artístico en el tema, en los personajes y sus relaciones, en la estructura, en el lenguaje y estilo de *Woyzeck*, así como en la manera de proyectarse la obra sobre el lector o el espectador.

Woyzeck

El Tema, las Fuentes, el Montaje Büchneriano

Woyzeck representa el intento de Büchner de sumergirse «en la vida del ser más humilde» reproducido «con las convulsiones, las insinuaciones, con todo el sutil y apenas perceptible juego mímico», para decirlo con las mismas palabras que el autor pone en boca de Lenz y aplica a sus obras dramáticas *(El preceptor y Los soldados)*, palabras pronunciadas inmediatamente después de expresar su exigencia de vida en todo y de su rotunda descalificación del idealismo[29]. La vida como único

---

[28] «Büchner ist bei seiner ästhetischen Arbeit einen dritten Weg gegangen zwischen der (in strengem Sinn) «autonomen» Kunst, die sich von der empirischen Wirklichkeit distanziert und einen autarke Bereich ausbildet, also eine Gegenwelt zur soziohistorischen anstrebt, und einer «operativ» intendierten Literatur, die im Rezipienten bestimmte praktische Effekte bewirken will. In gleichermassen großer Distanz sowohl zu den Goethe/Schiller-Epigonen wie zum Jungen Deutschland, dafür in deutlicher thematischer und stilistischer Anlehnung an den Sturm und Drang und in mancher Hinsicht auch an die Romantik, gelingt es Büchner, die Vorteile beider Extreme zu vereinen: /.../ Durch die Fundierung der Texte auf einer Tiefenstruktur, die mit den Strukturgegebenheiten der empirischen sozialen Welt Korrespondiert, stellt Büchner eine autonome Totalität der Texte her, ohne sie von der soziohistorischen Wirklichkeit zu isolieren.
Albert Meier, *Georg Büchners Ästhetik, op. cit.*, p. 147.

[29] «Man versuche es einmal und senke sich in das Leben des Geringsten und gebe es wieder, in den Zuckungen, den Andeutungen, dem ganzen feinen, kaum bemerkten Mienenspiel».
Lenz, op. cit., p. 144 / vers. cast.: *op. cit.*, p. 143.

criterio artístico proclamado por Büchner a través del protagonista de su relato también se ha llevado por delante los prejuicios sobre el rango social de los personajes protagonistas de una tragedia. La sensibilidad solidaria de Büchner con los más desfavorecidos es sin duda uno de los *leitmotive* fundamentales que, sin variar su contenido esencial, recorre toda su obra política, literaria y epistolar, desde *El Mensajero de Hesse (Der Hessische Landbote)* (con su lema: «Friede den Hütten! Krieg den Palästen!» / «¡Paz a las chozas! ¡Guerra a los palacios!») hasta sus últimas cartas («Me acerco cada vez más al pueblo...», Zúrich,20/I/1837). Si se dice que en Büchner nos encontramos (por primera vez) con una estética de lo pequeño y lo feo[30], habría que dejar enseguida claro que no llega a ella por el camino de la experimentación artística sino, en primer lugar, por la conciencia de una esencial igualdad de todos los hombres[31], razón por la que un verdadero cambio de las condiciones sociales sólo sería posible, como le dice a Gutzkow, partiendo de un principio de *derecho* absoluto que permitiese el nacimiento y desarrollo de una nueva vida intelectual en el *pueblo*[32]:

> *Hay que amar a la humanidad para penetrar en el ser propio de cada uno, a nadie debemos tener por demasiado humilde, por demasiado feo, sólo entonces podremos comprenderlos; el rostro más insignificante causa una impresión más honda que la mera sensación de lo bello, y es posible hacer salir a las formas de sí mismas sin introducir en ellas nada copiado del exterior, donde no se siente vibrar ni palpitar ninguna vida, ningún músculo, ningún pulso.*

En estas palabras de Lenz se atisba la ecuación entre lo vivo y lo artístico pretendida por Büchner. En primer lugar, una vez y otra insiste en valorar el arte por su capacidad de afectar a quien ve u oye, lo mismo que puede hacer «el rostro más insignificante». Y, en segundo lugar, resulta muy sugerente su afirmación de que las formas deben nacer de sí mismas y no ser producto de aderezos externos, ajenos y muertos, como los ropajes de un muñeco. Estas opiniones de Lenz se realizan y concretan en el método de trabajo de Büchner.

Los primeros pasos dados por Büchner para la elaboración de *Woyzeck* son semejantes a los seguidos en sus demás obras: un tema, unos documentos escritos y una progresiva elaboración de los mismos. En sus cartas encontramos información sobre estos periodos de estudio y documentación: desde Giessen, marzo de 1834, le cuenta a su novia que ha

---

30 *Historia de la Literatura Alemana, op.cit.*, p. 252.

31 Recordemos: «...porque, en las mismas circunstancias, todos seríamos iguales, y porque esas circunstancias están fuera de nosotros». *(A la familia, Giessen, febrero de 1834).* Como veremos, este pensamiento será esencial en las reflexiones de Woyzeck (ópera, I/1) y Marie (ópera, II/1).

32 Se trata de la carta (Estrasburgo, junio de 1836) en que le indica a Gutzkow la inutilidad de pretender una reforma social desde arriba. Merece la pena recordar completo el párrafo final: «Yo me he convencido de que la minoría culta y acomodada, por muchas concesiones que pretenda arrancarle al poder, jamás dejará de tener esa posición ambigua frente a la gran masa. ¿Y la gran masa? Para ella sólo existen dos palancas, la miseria material y el *fanatismo religioso*. El partido que sepa mover tales palancas, ganará siempre. Nuestra época necesita hierro y pan; y luego una *cruz* o algo semejante. Yo creo que en asuntos sociales es necesario partir de un principio de *derecho* absoluto, intentar que surja en el *pueblo* una nueva vida intelectual y mandar al diablo a una caduca sociedad moderna. ¿Para qué va a pasearse entre el cielo y la tierra una cosa así? Su vida entera consiste exclusivamente en intentar disipar el más feroz aburrimiento. Que se muera de una vez, es la única experiencia que aún le queda por hacer».
Vers. cast.: op. cit., p. 262 / Texto alemán: *op. cit.*, pp. 319-320.

estado estudiando la Revolución Francesa[33] y en octubre del año siguiente habla a su familia de los datos recogidos en Estrasburgo sobre el poeta Lenz. Los estudiosos de la obra de Büchner no cesan de aportar nuevos documentos que sirvieron al poeta como punto de partida para sus obras de manera que, por ejemplo, Hubert Gersch y Stefan Schmalhaus no dudan en empezar su trabajo (1995) sobre los materiales impresos utilizados por Büchner para *Lenz* afirmando:

> *Los estudios histórico-críticos lo muestran: Georg Büchner no elaboró ninguna página, tal vez ninguna línea, que no estuvieran inspiradas en alguna fuente. Desde* El mensajero de Hesse *hasta* Woyzeck *Büchner apoyó de manera esencial su trabajo literario en la utilización de obras ajenas. Fue tanto un lector que escribía como un autor que leía; cada lectura se convertía en material para su «fantasía reproductiva», para la configuración y moldeo de sus personajes.*
> *Pero hay un método detrás de esto. Al guiarse por unas fuentes, la escritura de Büchner no se convierte en plagio, al contrario, supone una reflexión estético-crítica desde y sobre la tradición. Su manera de representarla transforma la materia de lectura en estructuras formales y de sentido que contrastan y entran en contradicción con el modelo. Büchner escribe contra sus lecturas, diseña contraproyectos. Sigue un método que escudriña y revoluciona la tradición, con el que pone en juego todo su sentido crítico frente a los materiales que le suministran las fuentes escritas, con el que consigue una contundente oposición frente a los textos ajenos y con el que emerge lo original, lo literariamente nuevo, a través de la metamorfosis, de la negación, de lo leído*[34].

---

[33] Para las fuentes de *La muerte de Danton,* ver: *Georg Büchner, Werke und Briefe, op. cit.*, pp. 485-498.

[34] «Historisch-kritische Studien zeigen: Georg Büchner verfaßte keine Seite, wahrscheinlich keine Zeile, ohne sich von Quellen inspirieren zu lassen. Vom *Hessischen Landboten* bis zum *Woyzeck* gründete er seine literarische Arbeit ganz wesentlich auf die Verwertung von Fremdtexten. Er war schreibender Leser wie lesender Autor; er machte sich jede Lektüre zum Material für seine «reproduktive Phantasie», für sein nachschaffendes und umschaffendes Gestalten.
Das hat Methode. Büchners quellenorientiertes Schreiben ist kein Plagieren, sondern ästhetisch-kritische Reflexion von Tradition. Seine Darstellungsweise verändert den Lesestoff so sehr, dass seine Übernahmen einen Gestaltungskontrast und Sinnwiderspruch zu den Vorlagen bilden. Büchner schreibt gegen seine Lektüre an, verfasstegegenentwürfe. Er verfolgt eine traditionsprüfende und –revolutionierende Methode, bei der er sich an den Quellenmaterialien kritisch abarbeitet, darstellerisch Widerstand gegen die Fremdtexte leistet und durch Umwandlung, ja Negation des Gelesenen das Eigene, das literarisch Neue hervorbringt.» Hubert Gersch/Stefan Schmalhaus, *Quellenmaterialien und «reproduktive Phantasie». Untersuchungen zur Schreibmethode Georg Büchners: Seine Verwertung von Paul Merlins Trivialisierung des Lenz-Stoffs und von anderen Vorlagen*, en *Georg Büchner Jahrbuch (1990-1994), op.cit.*, pp. 69-70.
Este artículo tiene un interés especial para conocer el método de trabajo de Büchner, porque, además de informar sobre las fuentes documentales *de Lenz (p.79)*, se describe y comenta esta narración de Büchner en función del grado de elaboración de las distintas partes que configuran el relato, en relación con el material de las fuentes. Según demuestran Gersch y Schmalhaus, en *Lenz* hay unos estratos diferenciados, parecidos a los que pueden reconocerse en los esbozos de *Woyzeck*.

Tres sucesos sirvieron de tema y material histórico para la elaboración de *Woyzeck*: los casos de Daniel Schmolling y de Johann Diess que apuñalaron a sus amantes el 25 de septiembre de 1817 y el 15 de agosto de 1830, respectivamente, y el de Johann Christian Woyzeck, peluquero en paro, de cuarenta y un años de edad, quien el 2 de junio de 1821, a las diez y media de la noche, acabó con la vida de su compañera, la viuda Johanna Christiane Woost, en Leipzig[35]. Sin duda éste último constituye el trasfondo histórico fundamental de *Woyzeck*. Al cuestionarse la salud mental del acusado, se realizaron una serie de investigaciones médicas y legales de manera que el caso se transformó en un largo proceso que concluiría con la decapitación pública de Johann Christian Woyzeck en Leipzig el 27 de agosto de 1824. Pero los ecos polémicos del caso continuaron en forma de debates jurídicos y científicos en revistas especializadas. Unos días antes de la ejecución, el 18 de agosto, aparecía editado en forma de libro el segundo dictamen facultativo del Doctor Hofrat Clarus, encargado oficial del caso; el mismo informe es reeditado en 1825 y le sucedieron una serie de réplicas y contrarréplicas que llegan hasta las fechas en que Büchner debió documentarse (primavera o verano de 1836) antes de la redacción de sus esbozos (entre septiembre de 1836 y enero de 1837)[36].

El citado segundo informe del Doctor Hofrat Clarus fue la fuente documental más importante utilizada por Büchner[37]. Numerosos temas y motivos (los síntomas neuróticos del protagonista: sus sentimientos de persecución, los masones, las voces que lo aturden, sus alucinaciones, su permanente inquietud, los celos, etc.), personajes (el protagonista y su mujer, el Doctor, el Tambor Mayor etc.), palabras y expresiones («der Kerl pfeift dunkelblau» (Clarus,p.644) = «der Kerl soll dunkelblau pfeifen» (E4,14) / «Dunkelblau soll er pfeifen! - ¡Puede silbar hasta ponerse morado! (Wozz.II/5); «Immer drauf, immer drauf! (Clar. 644) = «Immer zu, immer zu» (E4,11) / «Immer zu, immer zu» - «¡Sin parar, sin parar! (Wozz. II/4) etc., etc.), están tomados de este documento y constituyen una parte sustancial de la estructura y el contenido dramático de *Woyzeck*. Georg Büchner ha hecho algo parecido en sus otras obras: se ha empapado del tema a través de oportunos documentos históricos, científicos, jurídicos, biográficos, literarios o religiosos, ha extraído de ellos los fragmentos (las citas, los temas, los personajes) y los ha recontextualizado de manera que adquieren un sentido nuevo, frecuentemente contrario al de la fuente. Esta manera de trabajar conecta directamente con su criterio artístico esencial de recrear la vida en la obra para que ésta, a su vez, pueda provocar al espectador como la vida misma. Büchner restituye el

---

[35] Albert Meier añade un cuarto caso, muy próximo a la fecha de redacción de *Woyzeck*: el 3 de junio de 1835 un joven campesino de Normandía mata con un hacha a su madre, su hermana y su hermano. El suceso también dio lugar a una investigación psiquiátrica donde el joven, analfabeto, informará sobre su entorno familiar y sobre su propia evolución. Albert Meier, *Georg Büchner «Woyzeck»* (1ª ed. 1980), 3ª edición inalterada: W.Fink, München 1993, p. 20.

[36] Información más detallada sobre los diferentes casos, en *Georg Büchner, Werke und Briefe, op. cit.*, pp. 599-606 y en Albert Meier: *Woyzeck, op. cit.*, pp. 18-24.

[37] Pueden verse los dos informes de Hofrat Clarus así como otras fuentes documentales relacionadas con los otros casos en *Georg Büchner, Werke und Briefe, op. cit.*, pp. 627-653.
Albert Meier divide el material utilizado por Büchner para *Woyzeck* en tres grupos: «1. Fuentes históricas, especialmente los informes sobre los casos de asesinatos más relevantes; 2. Material tomado de la experiencia personal de Büchner (personas reales o extraídas de fenómenos sociales como el «Pauperismo»), también partículas de la realidad; 3. Material de la tradición literaria. *Topoi* o citas (por ej., del «Fausto» y de ciertas piezas de Shakespeare».
A.Meier, *Georg Büchner «Woyzeck», op. cit.*, p. 68.

lenguaje de la vida, asumiendo de manera crítica, o negando en su caso, lo dicho o escrito sobre dicha realidad. Así pues, más que de un realismo que procede por imitación, habría que hablar de una realidad recreada en el texto, o, parafrasanedo la opinión del poeta J.R.M Lenz sobre el teatro, de un texto intercambiable con los personajes u objetos reales[38].

Desde una perspectiva histórica, esta técnica nos permitiría situar a Büchner entre el arte barroco y la vanguardia del S. XX. Recordemos, en primer lugar, que las primeras ediciones de la obra llevaban el subtítulo de «*ein Trauerspiel*», término genuino alemán diferenciado de *Tragödie*»[39]. Pues bien, teniendo en cuenta la originalidad compositiva de *Woyzeck* que sólo permite reconocer «analogías parciales y relaciones de contenido, ideas, estilo y lenguaje con las obras de su época», Franz Mautner proponía relacionar el modo de hacer de Büchner con «el drama secularizado de mártires, es decir, con el *Trauerspiel* barroco, tal como ha sido descrito por Walter Benjamin»[40]. Según Benjamin el drama barroco alemán está construido con trozos de historia, del mismo modo que las artes plásticas del periodo se valen de los fragmentos de la Antigüedad, de las ruinas, para componer unas obras con una fuerte carga alegórica cuyo ostinado mensaje habría sido el de una «decadencia imparable». Pero si la intención ideológica o religiosa del Barroco queda lejos de la sensibilidad del S. XX no ocurre lo mismo con sus modos de composición artística. Benjamin cita un ejemplo concreto, tomado de Borinski, de evolución y asentamiento de ese gusto por las ruinas: «Se puede seguir la difusión de esta tendencia en la práctica ingeniosa de los artistas del renacimiento de situar el nacimiento y la adoración de Cristo en las ruinas de un templo antiguo en vez de un establo, como en la Edad Media. Estas ruinas, que en un Domenico Ghirlandaio (Florencia, Academia) no estaban todavía constituidas más que por puros patrones de elementos ornamentales impecablemente conservados, se convierten ahora en un fin en sí mismas, al funcionar en los pesebres, de gran plasticidad cromática, como una escenografía pintoresca que refleja un caduco esplendor». Y comenta Benjamin: «Con ello, y muy por encima de las reminiscencias de la Antigüedad, se impone una sensibilidad estilística actualísima. Lo que allí yace reducido a escombros, el fragmento altamente significativo, el trozo, es el material más noble de la creación barroca. Pues es común a las obras literarias de aquel período el acumular fragmentos incesantemente sin un propósito bien definido /.../ El legado de la Antigüedad constituye para ellos, pieza a pieza, los elementos a partir de los cuales se combina el nuevo todo. Mejor dicho: se construye»[41]. Este gusto por el fragmento y estas técnicas de acumulación del arte barroco están próximas, en cuanto tales, a las técnicas vanguardistas de montaje entendido

---

38 «'Der wahre Dichter', so Lenz, 'verbindet nicht in seiner Einbildungskraft, wie es ihm gefällt'. Vielmehr muß man 'sein Gemälde mit der Sache verwechseln' können»/ «Según Lenz, 'el verdadero poeta no reúne las cosas en su imaginación tal como a él le gustarían'. Más bien tendría que conseguir que 'sus imágenes se confundieran con la realidad que describen'».
Andreas Pilger, *Die «idealistische Periode» in ihren Konsequenzen. Georg Büchners kritische Darstellung des Idealismus in der Erzählung «Lenz»*, en *Georg Büchner Jahrbuch 8 (1990-94)*, Niemeyer, Tübingen 1995, p. 110.

39 El término *Tragödie* se emplea más bien para la tragedia clásica, mientra que *Trauerspiel* se aplica al drama trágico no clásico, alemán o no.

40 Franz H.Mautner, *Wortgewebe, Sinngefüge und «Idee» in Büchners «Woyzeck»*, en *Georg Büchner* (Hrg.: Wolfgang Martens), Wege der Forschung, Band LIII, Darmstadt 1969, p. 548.

41 Walter Benjamin, *El origen del drama barroco alemán,*(vers.cast. de José Muñoz Millanes), Taurus, Madrid 1990, pp. 171-172.

éste como principio técnico que, coherente con una visión del mundo rota, «combina los fragmentos de la realidad o los materiales (no elaborados por el artista) en un cuadro, en un texto o en otro medio artístico»[42].

Ahora bien, si por su utilización de citas documentales y literarias como material esencial de sus obras, Büchner coincide con la introducción en la obra plástica o literaria del fragmento real o histórico por parte del artista barroco y con los más variados objetos cotidianos o del lenguaje objeto sacado de la calle por el artista o escritor vanguardista, ¿hasta dónde llegan las semejanzas y dónde empiezan las diferencias?

Si miramos primero hacia el Barroco, las semejanzas se hacen más profundas al tener en cuenta las conexiones que Walter Benjamin ha señalado entre el *Trauerspiel* barroco y escritores románticos, próximos en el tiempo y en la sensibilidad a Büchner, como Novalis (1772-1801) y Jean Paul (1763-1825). La alegoría es, según Benjamin, el puente que une al barroco con estos poetas. «Que el genio romántico comulga con el espíritu barroco precisamente en la esfera de lo alegórico queda igualmente claro en este otro fragmento (de Novalis): 'Poemas que meramente suenan bien y están llenos de bellas palabras, pero sin ningún sentido o coherencia; de los que se comprenden a lo sumo estrofas aisladas, como fragmentos de las cosas más heterogéneas. La verdadera poesía puede tener, en el mejor de los casos, un sentido alegórico global y producir un efecto indirecto, como la música, etc. La naturaleza es, por tanto, puramente poética, del mismo modo que lo son el gabinete de un mago, el laboratorio de un físico, un cuarto infantil, un desván y una despensa'»[43]. La mirada y el pensamiento alegóricos hacen que cualquier suceso, espacio, objeto o palabra se vuelvan ambiguos y vayan más allá de su significado convencional. Y siendo esto así, el *Trauerspiel «Woyzeck»* está impregnado de elementos alegóricos, de palabras, sucesos, gestos, espacios y sonidos cargados de un exceso de significado que simultáneamente se revela y se multiplica en la versión musical del drama de Büchner,la ópera *Wozzeck* de Alban Berg. Massimo Cacciari, estudioso conocedor del pensamiento de Walter Benjamin, comenta: «Pero la cualidad laberíntica de la obra de Berg no se deja capturar ni explicar por las definiciones boulezianas del «universo en perpetuo movimiento», «siempre en expansión», ni por las generalidades de todos conocidas y que hacen referencia explícita a la dolorosa y contradictoria multiplicidad estilística del maestro vienés. La *lógica severa*, para usar una expresión del mismo Berg, que ordena tal multiplicidad, es la misma del *Trauerspiel*. Y tiene un significado profundo que la noción benjaminiana se realice de la manera más completa justo en una arquitectura musical»[44]. Y es que a *Wozzeck* se le puede aplicar de la manera más rigurosa, como se podrá comprobar en el siguiente capítulo sobre la estética de Alban Berg y en los ejemplos concretos de los análisis de la segunda y tercera parte, lo que Walter Benjamin dice del *Trauerspiel*: «Cada persona, cada cosa, cada relación puede significar otra cualquiera»[45].

---

[42] Albert Meier, *G.B. Ästhetik, op. cit.*, p. 133.

[43] Walter Benjamin, *op. cit.*, p. 182.

[44] Massimo Cacciari, *Hombres póstumos. La cultura vienesa del primer novecientos*, vers. cast.: Francisco Jarauta, ed. Península/ideas, Barcelona 1989, pp. 46-47.

[45] W.Benjamin, *op. cit.*, p. 167.

Por otra parte, el abundante uso de motivos, personajes, experiencias o citas documentales o literarias como objetos lingüísticos que sirven de material para la construcción de la obra, aproxima la técnica compositiva de Büchner al montaje vanguardista que se sirve de materiales triviales y cotidianos, según propone en su *Estética* Albert Meier. Pero la semejanza es sólo parcial. Tomando como ejemplo los montajes de Picasso o Braque, Meier indica que mientras en tales montajes el objeto o la cita hacen ostensible dentro de la obra su condición de jirones arrancados de la realidad, en Büchner se diluyen o integran de manera que sólo son reconocibles como fragmentos cuando se les confronta con el documento histórico o literario. Por esta y otras razones, el estilo compositivo de la obra de Büchner, especialmente en *Woyzeck*, se situaría entre la obra orgánica clásica y el *collage* vanguardista y contemporáneo. Estas ideas de Meier podrían ilustrarse con un ejemplo literario mediante la comparación entre *Woyzeck* y *Los últimos días de la Humanidad* (1918-19) de Karl Kraus. No se pretende con ello establecer una ligazón histórica ni genética entre dos obras cuyas diferencias cuantitivas y cualitativas, temáticas y contextuales, son demasiado obvias, pero sí dejar apuntados algunos paralelismos significativos tanto de construcción como de sentido, entre el monumental mosaico de Kraus y los concentrados esbozos de Büchner. «He escrito una tragedia cuyo héroe condenado a sucumbir es la humanidad, y cuyo conflicto trágico, el conflicto entre mundo y naturaleza, acaba en la muerte» dice el Críticón, trasunto de Kraus en el monólogo de la escena cincuenta y cuatro del acto quinto[46]. Estas palabras podrían aplicarse literalmente al *Woyzeck* sustituyendo «Humanidad» por «un hombre», el héroe colectivo por el individual. Sobre el material empleado, Büchner también podría haber dicho algo parecido a lo afirmado por Kraus del suyo: «Los sucesos más inverosímiles aquí presentados ocurrieron; me he limitado a plasmar lo que hicieron. Los diálogos más inverosímiles sostenidos en el drama fueron dichos palabra por palabra; los inventos más estrafalarios son citas. Frases, cuyo absurdo quedará grabado para siempre en el oído, crecen hasta convertirse en la música que acompaña la vida»[47]. Este material recopilado se organiza, en fin, mediante técnicas similares de recurrencia con las que se logra la coherencia interna: espacios y personajes, tópicos y fórmulas características, usos dialectales, canciones populares, etc. Finalmente, en la obra de Kraus como en la de Büchner, las citas de la calle, del periódico o de cualquier otra fuente, son tomadas como objetos lingüísticos que, manipulados por el escritor, van a producir su sentido nuevo y verdadero. Adan Kovacsis, traductor al castellano de la obra de Kraus, dice en su pequeño y sustancioso postfacio: «¿Cómo demuestra Kraus la culpabilidad de esta lengua inventada y usada por los cómplices del crimen estatal organizado? Haciéndola funcionar. No dejándola muerta en las líneas de periódicos, proclamas y libros. Poniéndole piernas y dándole bocas. A estas palabras muertas, Kraus les asesta el golpe definitivo al devolverlas a su realidad, al dramatizarlas. A las palabras, Kraus les pone la imagen y revela así sus orígenes e intenciones»[48]. Salvando las distancias, este comentario es adecuado para la labor de Büchner con el informe de Hofrat Clarus cuya «culpabilidad» demostrará también resucitando, «haciendo funcionar», la letra del informe dentro de una obra dramática. Por eso se ha insistido con razón en que *Woyzeck* es la réplica contundente de Büchner al dictamen del Doctor, al que no respondió con un artículo científico sino con una obra de

---

[46] Karl Kraus, *Los últimos días de la Humanidad, op. cit.*, p. 466.

[47] *Ibid., Preliminar, p. I.*

[48] Adan Kovacsics, *Postfacio a «Los últimos días de la Humanidad»*, Tusquets, Barcelona 1991, pp. 600-601.

teatro, una réplica viva porque –con las palabras ya citadas de Büchner– «en lugar de características hay caracteres, y en lugar de descripciones, personajes». «Es un juicio contra el juez –afirmaba Karl Viëtor en 1949[49]. «Toda la obra puede ser interpretada como un *proceso*: como una revisión por parte de Büchner del veredicto hecho en el proceso histórico de Woyzeck» –vuelve a recordar Alfons Glück en 1990[50].

La Estructura Dramática y el Lenguaje

Este apartado tiene por objeto describir los rasgos temáticos, formales y compositivos de *Woyzeck* en cuya configuración dramática se manifiestan del modo más radical los planteamientos éticos y estéticos de Büchner: su antiaristocratismo, su antiidealismo y su exigencia de vida como criterio primordial a la hora de crear y de contemplar una obra de arte. Acabamos de ver que tales planteamientos y criterios empiezan a tomar cuerpo ya en los pasos previos a la elaboración dramática: en la selección de un suceso y de unos personajes así como en las fuentes y en el material documental que se incorporará a la obra.

Woyzeck y *La muerte de Danton* son dos de las ocho obras propuestas por Volker Klotz como ejemplos de *forma dramática abierta*, representada además por obras de Lenz, Grabbe, Wedekind y Brecht. Las ocho que sirven de ejemplo de *forma dramática cerrada* pertenecen a Racine, Goethe *(Ifigenia y Tasso)* y Schiller[51]. Esta selección y agrupación de autores, a algunos de los cuales me he referido en diversas ocasiones en relación con las ideas de Büchner, tiene, a mi entender, connotaciones bastante claras: en principio, la forma cerrada sería idealista-aristocrática-clásica mientras que la forma abierta quedaría definida negativamente por el prefijo anti- y, de manera positiva, por su opción vital, por encima o al margen de lo feo o lo bello. En cualquier caso, Klotz quiere dejar bien claro que se trata de tendencias y no de modelos unilaterales, que tales tendencias se han dado a lo largo de toda la historia y que ambas conviven en un mismo periodo e incluso en un mismo autor. Piénsese por ejemplo en el S. XVII, cuando, al mismo tiempo que el cerrado clasicismo francés, se están desarrollando el drama español, el teatro de Shakespeare y el drama de mártires alemán, todos ellos, según Klotz, representativos de la tendencia hacia la forma abierta. O en la primera mitad del XIX alemán donde

---

49 «Es ist ein Gericht über die Richter».
Karl Viëtor, *Woyzeck / Georg Büchner. Politik. Dichtung. Wissenschaft* (1949), en *Georg Büchner* (Hrg. Wolfgang Martens), Wege der Forschung, Band LIII, Darmstadt 1969, p. 162.

50 «Das ganze Stück läßt sich als ein *Gerichtspiel* auffassen: als Revision, die Büchner gegen das Urteil im historischen Prozeß Woyzeck einlegt».
Alfons Glück, *«Woyzeck». Ein Mensch als Objekt*, en *Interpretationen. Georg Büchner*, Reclam 1990, p. 204.
También A.Meier, *Woyzeck, op. cit.*, p. 69.

51 Volker Klotz, *Geschlossene und offene Form im Drama*, (1960 Carl Hanser Verlag, München), 13ª edición revisada, Hansel, München 1992.

coexisten clasicismo y romanticismo. O en Goethe, con obras abiertas *(Götz von Berlichingen)* en el período prerromántico y con obras cerradas *(Ifigenia, Tasso)* en el periodo clásico[52].

Como punto de partida general puede decirse que, en la forma abierta, la multiplicidad, la dispersión y la fragmentación han sustituido a la unidad, la concentración y la articulación de las formas cerradas y que, en consecuencia, los modos de integración y cohesión son necesariamente distintos. Así pues, lo fragmentario no se queda exclusivamente en los preliminares de la obra, en los materiales seleccionados por Büchner, sino que se plantea como la condición estructural más importante de las formas teatrales abiertas. Las categorías fundamentales de la obra dramática cerrada y abierta son las mismas, pero muy distinto su contenido, su manera de realizarse y su proyección sobre el lector o el espectador. Apoyándose en estas condiciones de semejanza y diferencia entre formas cerradas y abiertas, Volker Klotz ha estructurado su libro mediante comentarios sobre *la acción, el tiempo, el espacio, los personajes, la composición y el lenguaje* en obras con una u otra forma. Entre los rasgos específicos descritos y ejemplificados puntualmente por Klotz para cada una de estas categorías generales de la obra dramática, he seleccionado, comentado y ampliado los que en mi opinión sirven mejor para describir y comprender la organización interna de *Woyzeck* de Büchner y que, además, son determinantes de la estructura dramático-musical de *Wozzeck* de Alban Berg.

En la formas cerradas, según Klotz, hay una acción principal a la que se subordinan todas las demás *(unidad de acción)* y que se desarrolla de manera continua con un orden lógico ininterrumpido. En la forma abierta ocurre al revés: como si el todo estuviera subordinado a las partes, cada escena tiene una fuerte autonomía, subrayada, además, por la falta de articulación aparente con las que la preceden y con las que la siguen, lo que provoca una impresión de discontinuidad. V. Klotz hace una sencilla demostración de esto al comparar la facilidad con que puede hacerse un resumen lineal de *Ifigenia* con la imposibilidad de seguir un trazo único al intentar resumir *Los soldados* de Lenz. La misma o mayor dificultad se presenta en *Woyzeck* donde cada escena supone un cambio de lugar, de tiempo, de situación y de personajes. Así pues hay que pensar que «el drama de la forma abierta tiene sus propias leyes para articular la acción, para coordinar los acontecimientos yuxtapuestos»[53].

Entre los recursos que colaboran para lograr una acción y una estructura dramática coherentes y articuladas en las formas dramáticas abiertas, destacan en *Woyzeck*: a) el ensamblaje metafórico *(Metaphorische Verklammerung)*, b) el personaje protagonista *(Das zentrale Ich/El yo central)*, c) los puntos de integración *(Integrationspunkte)*. Estos tres procedimientos, en particular el primero y el tercero, nos permitirán ver que en la obra de Büchner la articulación sintagmática tradicional (escenas y actos con una acción que se organiza y sucede según una lógica temporal bien definida) ha sido desplazada por una articulación paradigmática basada en la asociación metafórica o alegórica. En este sentido *Woyzeck* se aproxima más a una estructura poética que a las formas dramaticas tradicionales; el viejo principio de la

---

[52] *Ibid.*, pp. 223-226.

[53] «Das Drama der offenen Form hat seine eigenen Gesetzlichkeiten, die Handlung zu artikulieren, die Sperrigkeit des stofflichen Geschehens zu artikulieren, die Sperrigkeit des stofflichen Geschehens zu koordinieren».
Ibid., p. 101.

función poética enunciado por Roman Jakobson según el cual en un poema el eje asociativo o de equivalencia (relaciones paradigmáticas del lenguaje) se proyecta sobre el eje lineal o de contigüidad (relaciones sintagmáticas), es aplicable a *Woyzeck* como a los textos poéticos. Desde esta perspectiva la obra puede ser calificada de poema dramático[54]. Finalmente, nos detendremos –recurso d)– en la *Pantomima* como rasgo característico de la manera de hablar y desenvolverse los personajes en escena.

Ensamblajes Metafóricos

En *Woyzeck* Büchner ha creado un «sistema de relaciones densamente entretejido» mediante la «repetición de motivos lingüísticos variados o de una urdimbre de metáforas» que, extendidos por las escenas, sirven para cohesionar internamente la obra. Podría hablarse, pues, de una coherencia poética basada en recurrencias y en asociaciones más que en relaciones temporales antes-después o de causa-efecto como en las formas clásicas. Esta clase de trabazón obliga al lector o al espectador de la obra a un cambio de actitud. La cómoda lógica de lo previsible, implícita en la articulación del relato o del drama clásicos, queda relegada a un segundo plano, mientras la intensificación, la repetición, la variación y la asociación metafórica de expresiones, gestos, situaciones o actitudes son recursos que, como ocurre en la poesía, apelan simultáneamente a la emotividad y a la razón del receptor, obligado así a una relación activa con el texto o con la representación.

---

[54] «¿Cuál es el criterio lingüístico empírico de la función poética? En particular, ¿cuál es el rasgo indispensable inherente en cualquier fragmento poético? Para contestar a esta pregunta, tenemos que invocar los dos modos básicos de conformación empleados en la conducta verbal, la *selección* y la *combinación*. Supongamos que *niño* sea el tema del mensaje. El hablante elige uno de los nombres disponibles, más o menos semejantes, como *niño, rapaz, muchacho, peque,* todos ellos equivalentes hasta cierto punto; luego, para decir algo de este tema, puede seleccionar uno de los verbos semánticamente emparentados: *duerme, dormita, cabecea*. Las dos palabras escogidas se combinan en la cadena discursiva. La selección se produce sobre la base de la equivalencia, la semejanza y desemejanza, la sinonimia y la antonimia, mientras que la combinación, la construcción de la secuencia, se basa en la contigüidad. *La función poética proyecta el principio de la equivalencia del eje de selección al eje de combinación.* La equivalencia pasa a ser un recurso constitutivo de la secuencia.
/.../
En poesía no sólo la secuencia fonológica, sino asimismo cualquier secuencia de una unidad semántica tienden a formar una ecuación. La similaridad sobrepuesta a la contigüidad confiere a la poesía su esencia enteramente simbólica, múltiple, polisemántica, bellamente sugerida por la frase de Goethe «Alles Vergängliche ist nur ein Gleichnis» («Todo lo que transcurre no es más que un símil»).
/.../
Un misionero censuraba a su grey en una tribu africana por andar desnudos. «¿Y tú qué?, le espetaron señalando su rostro, «¿no estás tú también desnudo de aquí?» «Bueno, pero esto es la cara». «Pues para nosotros todo es cara», le contestaron los nativos. Así pues, todo elemento verbal se convierte, en poesía, en figura del discurso poético».
Roman Jakobson: *Lingüística y Poética (1960)*, en *Ensayos de lingüística general*, (traducción de Josep M. Pujol y Jem Cabanes), ed. Ariel, Barcelona, 1984, pp. 360, 382, 390.

Por el *ensamblaje metafórico* la obra de Büchner queda configurada internamente por una serie de campos semánticos, lingüísticos o asociativos, que pueden estar ligados a uno o a varios personajes, o a una o varias escenas. La semiótica actual diría que *Woyzeck* está organizado mediante *isotopías*[55] o conjuntos de signos recurrentes cuyos significados van quedando definidos en su propio proceso dramático de producción de signos (*semiosis)*. Así, podríamos aplicar a la obra de Büchner lo que dice Carmen Bobes sobre la obra dramática en general»: /.../ De la misma manera que el poema crea isotopías mediante determinados rasgos recurrentes en el léxico que utiliza, el relato o el teatro permiten leer los objetos, las acciones, las relaciones, la apariencia de los actores, etc. en isotopías que activan los rasgos pertinentes en ese contexto, según las virtualidades metonímicas, metafóricas o simbólicas que el texto ofrezca»[56].

La extraordinaria capacidad de alusión y estructuración que Büchner consigue mediante las recurrencias lingüísticas se realizarían, según Franz Mautner (1961) de dos maneras fundamentales: a) mediante las expresiones características, repetidas o variadas, de los personajes y b) por medio de la repetición de unas pocas palabras dentro de una misma escena, a la que le confieren su personalidad y atmósfera[57]. Estas mismas expresiones caracterizadoras de personajes y de escenas pueden proyectarse sobre la obra en su conjunto al aparecer en escenas diferentes como verdaderos *leitmotive* cuyos contornos semánticos se van enriqueciendo con el proceso dramático. «Estos motivos lingüísticos cambian frecuentemente de matiz, con ello, al mismo tiempo que colaboran en la unidad de la obra a la que aportan una determinada atmósfera y perspectiva, hacen que las diversas situaciones particulares queden relacionadas entre sí»[58]. Veamos, pues, algunos ejemplos concretos de estas maneras de conseguirse la coherencia de personajes, escenas y de la obra en su conjunto.

---

[55] Término tomado de la Química por A. Greimas y aplicado a la semiótica. Para poder valernos del concepto propongo la definición, ya clásica, de F. Rastier: «Se llama isotopía a toda iteración de una unidad lingüística» /.../ «Una isotopía tiene definición sintagmática pero no sintáctica: no está estructurada; en otras palabras, se trata de un conjunto no ordenado. Una isotopía puede establecerse en una secuencia lingüística de dimensión inferior, igual o superior a la de la oración. Puede aparecer en cualquier nivel de un texto. Tenemos ejemplos muy simples en el nivel fonológico: asonancia, aliteración, rima; en el nivel sintáctico: concordancia por redundancia de rasgos; en el semántico: equivalencia de definición... De ahí la posibilidad de una estilística de las isotopías».
F. Rastier: *Sistemática de las isotopías*, en A. Greimas y otros: *Ensayos de semiótica poética*, Planeta, 1976, p. 110.
Puede verse el largo comentario a la entrada 'ISOTOPÍA' en el diccionario de A. J. Greimas - J. Courtes: *Semiótica (I), op. cit.,* pp. 229-232.
En el segundo volumen de este mismo diccionario (Gredos, 1991), Eero Tarasti introduce y comenta los significados de la expresión ISOTOPÍA MUSICAL, pp. 153-154.

[56] Mª del Carmen Bobes, *Semiología de la obra dramática*, (2ªed.). Taurus-Humanidades, Madrid 1991, p. 101.

[57] Franz H.Mautner, *Wortgewebe, Sinngefüge und «Idee» in Büchners 'Woyzeck'*, en *Georg Büchner (Hrg. von Wolfgang Martens), op. cit.,* pp. 511-512.

[58] «Diese wortmotive springen häufig von einem Charakter auf den andern über, und das trägt weiter dazu bei, dem Drama die Einheit einer allgemeinen Stimmung und Sehweise zu verleihen, den verschiedenen Einzelstimmungen etwas sie alle Verbindendes».
Ibid., p. 545.

1) Los personajes recurren a las mismas o parecidas palabras o expresiones. Unas veces se trata de la muletilla característica, por ejemplo *Ein guter Mensch!* / «¡Una buena persona!» recurso típico del Capitán, otras de ideas obsesivas, como el *«Unsterblich!»* / «¡Inmortal!», la fama inmortal que el Doctor pretende conseguir con sus investigaciones. Pero no son sólo las palabras, también determinados gestos, movimientos o actitudes recurrentes de los personajes colaboran directamente en la cohesión y en la intensidad sugestiva de la obra. Por ejemplo, *«gerührt»/»conmovido»*, indicación recurrente de la actitud / gesto / entonación del Capitán. La dimensión gestual cobra una importancia expresiva y organizativa mayor aún en *Wozzeck* de Alban Berg, como se verá en los ejemplos dramático-musicales que se analizarán y comentarán en la tercera parte.

2) En la mayor parte de las escenas se destacan algunas palabras o expresiones cuya repetición, variación o contraste sirven para crear una peculiar atmósfera y personalidad. Por ejemplo:

(E4,5, MA,5 // Wozzeck,I/1)

CAPITÁN: *Langsam*! / !Despacio!; *Woyzeck, Er sieht immer so verhetzt aus* / Woyzeck, pareces siempre tan agobiado; *Moral*, *moralisch*, *Tugend* / moral, virtud.

WOYZECK: *Jawohl, Herr Hauptmann* / Sí, mi capitán; *armen Wurm*, *arme Leut*, *kein Geld*, *einer seinsgleichen*, *Unseins*, *wir gemeinen Leut*, *ein armer Kerl* / pobre gusano, pobre gente, nada de dinero, uno de los de su clase, uno de los nuestros, nosotros la gente corriente, un pobre hombre.

---

[59] El texto de la edición München (MA) difiere en bastantes detalles, en ésta y en las demás escenas, en relación con la versión Insel-Fr/L y con el libreto. En cualquier caso, la repetición y variación de palabras y expresiones es un recurso de intensificación presente en todas las versiones. Sólo comentaré, pues, algunos detalles de relieve que diferencian las variantes de una u otra versión. Sirva como ejemplo este *«komm»/»ven»*(opuesto al «tengo que irme» de Marie: aparece tres veces en el texto del libreto, en la primera ocasión utilizado por Marie, *«(die Stadt) ist noch weit. Komm schneller»* / *«(la ciudad) queda todavía lejos. ¡Date prisa!»*, sería una variante de su *«ich muss fort»* / *«tengo que irme»*, repetido dos veces. En el texto de la MA no figura, Marie dice: *«Also dort hinaus ist die Stadt, 's ist finster»* / *«Bueno, por allí se va a la ciudad. Esto está tan oscuro»*. En el libreto, además, Wozzeck le insiste dos veces más a Marie para que se acerque y se siente donde él está, mientras que en MA sólo se lo dice una vez. Las variantes pueden tener una notable influencia, pero, como digo, lo importante es que la intensidad expresiva lograda por medio de este recurso no desaparece en ningún caso.

[60] Franzos interpretó *«Fürchst Dich, Marie?»* / *¿Tienes miedo, Marie?*, en lugar de *«Friert's dich, Marie»* / *«Tienes frío, Marie»*. De entrada la diferencia semántica entre los dos verbos no afecta a la repercusión sobre el ambiente misterioso y amenazador que se están creando y que puede venir sugerido tanto por la idea de «miedo» como por la idea de «frío». Sin embargo a continuación se producen omisiones e interpolaciones atribuibles a Franzos. Continúa el texto: *«Und bist doch fromm? Und gut! Und treu! Was Du für süsse Lippen hast, Marie! ¡Den Himmel gäb ich drum und die Seeligkeit, wenn ich Dich noch oft so küssen dürft! Aber ich darf nicht! Was zitterst?»*/ *«¿Y tú eres piadosa? ¡Y buena! ¡Y fiel! ¡Qué labios más dulces tienes, Marie! ¡Yo daría el cielo y la salvación si pudiera besarte así muchas veces más! ¡Pero no puedo! ¿Por qué tiemblas?»* Mientras que el texto de München/Lehman: *«Friert's dich, Marie, und doch bist du warm. Was du heisse Lippen hast! –heiss, heissn Hurenatem und doch möcht ich den Himmel gebe sie noch einmal zu küsse –und wenn man kalt ist, so friert man nicht mehr. Du wirst vom*

(E1,15, MA,20 // Wozzeck,III/2)

MARIE, WOYZECK

ich muss fort / tengo que irme (M); *komm* / ven (W)[59]
finster, *dunkel*, *still*, *fürchst*[60] / sombrío, oscuro, silencioso, tienes miedo.
Was zitterst? / ¿Por qué tiemblas? (M. y W. en *Wozz.*, ninguna en *Woyz.*) *Friern, kalt, Nachttau*, *Morgentau* / tener frío, frío, rocío de la noche, rocío de la mañana // *warm, heisse Lippen, heiss Hurenatem* / caliente, labios ardientes, aliento ardoroso de puta.
(Mond) rot, blutig Eisen / luna roja, acero ensangrentado
Tot / muerto

En estos ejemplos puede comprobarse la economía y sutileza poética del estilo de Büchner. Cojamos, por ejemplo, el par de palabras *frío* / *caliente* con sus variados matices: el frío de la noche y de la mañana, el frío físico, el frío de la incomunicación *(¿Qué estás diciendo?,* pregunta Marie, *Nada (Silencio)*, contesta Woyzeck), el frío de la muerte, unido y enfrentado al calor erótico de la mujer.

3) Motivos léxico-semánticos que se extienden a lo largo de la obra. Hay, en efecto, una serie de palabras, expresiones y gestos que aparecen repetidos o variados en diversas escenas a los que con todo rigor puede considerarse como *leitmotive* verbales (o gestuales). Con el desarrollo dramático, dichos motivos van abriendo o matizando su contenido semántico y emotivo a través de las sucesivas *cargas semánticas*[61] que se van incorporando en los nuevos contextos lingüísticos o en las nuevas situaciones. Se configuran de este modo campos de connotaciones más o menos amplios a partir de un conjunto de palabras, expresiones y gestos. De este modo se producen los *ensamblajes metafóricos* (Klotz) o el tejido interior (Mautner) entre escenas, cercanas o alejadas, aparentemente inconexas. Son muy numerosos los puntos lingüísticos desde los que se puede partir y llegar al complejo núcleo dramático de *Woyzeck* puesto que los significados se proyectan unos sobre otros comunicándose sus contenidos semánticos y emocionales de manera que las palabras o las expresiones son siempre puntos de partida y de llegada multidireccionales. Como ocurrirá con los *leitmotive* dramático-musicales de la ópera, tal como son expuestos y manejados por Alban Berg, estos motivos verbales no son estáticos, etiquetas pegadas a determinados personajes (las muletillas sólo constituyen una pequeña parte entre las recurrencias lingüísticas

---

Morgentau nicht friern.» / «Tienes frío, Marie, y sin embargo estás caliente. Cómo te arden los labios. Aliento ardoroso de puta, y, sin embargo, yo daría el cielo por besarlos otra vez. Y cuando se está frío, ya no se tiene frío. Con el rocío de la mañana ya no sentirás frío».
Werke und Briefe, op. cit., pp. 252-253. Vers. cast.: *Obras completas, op. cit.*, p. 203.

[61] Tomo de la Semiótica este término, que utilizaré con cierta frecuencia en las partes analíticas de *Wozzeck*, estrechamente relacionado con el concepto complementario de «vertimiento semántico», definido técnicamente por Greimas-Courtes como «procedimiento por el cual a una estructura sintáctica dada se le atribuyen valores semánticos previamente definidos». Aplicado a los motivos dramáticos y musicales, entendemos que en el proceso de desarrollo de la obra se van produciendo diversos «vertimientos» o incorporaciones de significado con lo que los motivos dramáticos o dramático-musicales se configuran y adquieren progresivamente una mayor «carga» semántica.
A. J. Greimas - J. Courtés: *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje (I)*, (vers. cast. de Enrique Ballón y Hermis Campodónico), Editorial Gredos, Madrid, 1990, pp. 436-437 *(Vertimiento semántico)*, 50 *(Carga semántica)*.

de *Woyzeck*) o situaciones sino que frecuentemente pasan de una condición semántica a otra. Así lo puede comprobar quien siga con atención las trayectorias semánticas de motivos verbales como: *ojos/ver, oídos/oír, labios, oler, sol, fuego, luna, cuchillo, rojo, sangre, caliente, frío, oscuro, silencio, miedo, hombre, mujer, mundo, naturaleza, muerte, pobre* y otras palabras (podrían ponerse otros tantos ejemplos de frases y expresiones) son los nudos de la firme trama que sustenta la obra de Büchner. En las continuas transformaciones provocadas por las sucesivas cargas semánticas y emotivas, puede verse uno de los ejemplos más claros del criterio vital de Büchner como creador y receptor de formas artísticas. «Sólo una cosa permanece, una belleza infinita que pasa de una forma a otra, eternamente desplegada, cambiante, pero ciertamente no se la puede retener siempre y exhibirla en museos y ponerla en música /.../»[62]. Estas palabras forman parte del comentario de Lenz a su principio estético de «exigir vida en todo» y pueden verse realizadas por medio de técnicas compositivas como las que se están describiendo.

Veamos, por ejemplo, cómo quedan relacionadas escenas, situaciones, objetos, ideas y personajes a través de las alucinaciones y los sentimientos persecutorios del protagonista:

A) 1. *E4,1; MA,1; Wozz.I/2*: *FREIES FELD. DIE STADT IN DER FERNE* / CAMPO ABIERTO. LA CIUDAD A LO LEJOS

a) *Perseguido por los masones*

WOYZECK: *(leise) Andres, das waren die Freimaurer, ich hab's, die Freimaurer, still!* / *(En voz baja)* Andrés, eran los masones, ahora ya lo sé, los masones, chsss...

/.../

WOYZECK: *Still! Es geht! Was!* / ¡Calla! ¡Algo se mueve! ¡Escucha!

/.../

WOYZECK:*Es geht hinter mir, unter mir (stampft auf den Boden) hohl, hörst du? Allles hohl da unten. Die Freimaurer!* / Se mueve detrás de mí, debajo de mí *(da patadas en el suelo)*, está hueco, ¿lo oyes? Todo hueco aquí debajo. ¡Los masones!

b) *Alucinaciones apocalípticas:*

WOYZECK: *(Starrt in die Gegend) Andres! Wie hell! Ein Feuer fährt um den Himmel und ein Getös herunter wie Posaunen. Wie's heraufzieht! Fort. Sieh nicht hinter dich (Reißt ihn in's Gebüsch)* / (Mira fijamente al horizonte) ¡Andrés! ¡Qué claridad! Un fuego recorre el cielo y se oye un estruendo como de trombones. ¡Que se nos echa encima! Vámonos. No mires atrás. *(Lo arrastra hasta la maleza).*

---

[62] «Nur eins bleibt, eine unendliche Schönheit, die aus einer Form in die andre tritt, ewig aufgeblättert, verändert, man kann sie aber freilich nicht immer festhalten und in Museen stellen und auf Noten ziehen...»
Georg Büchner, *Lenz, en Werke und Briefe, op. cit.*, p. 145 / vers. cast.:, *op. cit.*, p. 144.

2. *E4,2; MA,2; Wozz. I/2:MARIE MIT IHREM KIND AM FENSTER* / MARIE CON SU HIJO EN LA VENTANA

a) *Visión apocalíptica:*

/…/

MARIE: *Was hast du Franz?* / ¿Qué te pasa, Franz?

WOYZECK: *(geheimnisvoll) Marie, es war wieder was, viel, steht nicht geschrieben: und sieh da ging ein Rauch vom Land, wie der Rauch vom Ofen?/ (con misterio).* Otra vez ha pasado una cosa, muchas cosas; ¿no está escrito: «Y he aquí que subía una humareda de la tierra, semejante a la humareda de una hoguera»?

b) *Persecución:*

MARIE: *Mann!* / ¡Pero, hombre!, (¿qué estás diciendo?).

WOYZECK: *Es ist hinter mir gegangen bis vor die Stadt. Was soll das werden?* / Me ha venido persiguiendo hasta las mismas puertas de la ciudad. ¿Qué va a pasar?

3. *E4,8; MA,8; Wozz. I/4: BEIM DOKTOR* / EN CASA DEL DOCTOR

Alucinaciones:

/…/

WOYZECK: *(vertraulich) Herr Doktor habe Sie schon was von der doppelten Natur gesehn? Wenn die Sonn in Mittag steht und es ist als ging die Welt im Feuer auf, hat schon eine fürchterliche Stimme zu mir geredt! / (confidencial).* Doctor, ¿ha visto usted alguna vez la naturaleza doble? Cuando el sol está en lo alto del mediodía y es como si al mundo lo devorasen las llamas, me ha hablado una voz terrible.

DOCTOR: *Woyzeck, Er hat eine aberratio* / Woyzeck, tienes una *aberratio.*

WOYZECK: *(legt den Finger an die Nase) Die Schwämme Herr Doktor. Da, da steckt's. Haben Sie schon gesehn in was für Figurn die Schwämme auf dem Boden wachsen? Wer das lesen könnt. / (se pone el dedo sobre la nariz).* Los hongos, doctor. Ahí, ahí está el intríngulis. ¿Ya ha visto usted qué figuras forman los hongos al crecer en el suelo? ¡Quién pudiera leerlas!

B) 4. *E4,11; MA,11; Wozz., II/4: WIRTSHAUS (TANZ)* / TABERNA (BAILE)

Cuando ve a Marie bailando con el Tambor Mayor, referencia a la puesta del sol (visión apocalíptica):

WOYZECK: *(Schlägt die Hände ineinander) Dreht euch, wälzt euch. Warum bläst Gott nicht die Sonn aus, dass Alles in Unzucht sich übernander wälzt, Mann und Weib, Mensch und Vieh / (batiendo palmas).* ¡Sí, bailad, revolcaos! ¿Por qué no apaga dios el sol de un soplo y que todos se revuelquen en la lujuria, macho y hembra, hombre y bestia?

5. *E4,12; MA,12; no incluida en Wozzeck: FREIES FELD* / CAMPO ABIERTO

Nueva dimensión de las alucinaciones acústicas:

WOYZECK: *(Reckt sich gegen den Boden) He was, was sagt ihr? Lauter, lauter, stich, stich die Zickwolfin tot? Stich, stich die Zickwolfin tot. Soll ich? Muss ich? Hör ich's da auch, sagt's der Wind auch? Hör ich's immer, immer zu, stich tot,tot / (Se inclina a tierra aguzando el oído)* ¿Eh? ¿Qué? ¿Qué decís? Más alto, más alto. ¿Clávale el puñal, mata a esa zorra? Apuñala, apuñala a esa zorra. ¿Lo hago? ¿Tengo que hacerlo? ¿Lo oigo también ahí? ¿También dice eso el viento? Siempre lo oigo, siempre, siempre: mata, apuñala.

6. *E4 13; MA,13; Wozz. II/5: NACHT* / NOCHE (Andrés y Woyzeck en una cama).

Continúan las alucinaciones con nuevos contenidos:

WOYZECK: *(Schüttelt Andres) Andres! Andres! ich kann nit schlafen, wenn ich die Auge zumach, dreht sich's immer und ich hör die Geigen, immer zu, immer zu, und dann spricht's aus der Wand, hörst du nix? / (sacude a Andrés)* ¡Andrés! ¡Andrés! No puedo dormir; cuando cierro los ojos, todo me da vueltas y oigo esos violines; más y más, siempre, siempre, y luego sale una voz de la pared, ¿tú no oyes nada?

ANDRES: *Ja, - lass sie tanze! Gott behüt uns. Amen (Schläft wieder ein)* / Sí, déjalos que bailen. Dios nos proteja. Amén *(vuelve a dormirse).*

WOYZECK: *Es zieht mir zwischen de Auge wie ein Messer* / Algo me tira aquí, entre los ojos, como un cuchillo.

C) 7. *E1,15; MA,20; Wozz., III/2*: MARIE UND WOYZECK

MARIE: *Was der Mond rot aufgeht* / ¡Qué roja brilla la luna!

WOYZECK: *Wie ein blutig Eisen* / Como un cuchillo ensangrentado.

8. *E1,19; MA,23; Wozz., III/4*: *WOYZECK ALLEIN* / W. SOLO

WOYZECK: *Das Messer? Wo ist das Messer? Ich hab es da gelassen. Es verrät mich! Näher, noch näher! Was ist das für ein Platz? Sás höre ich? Es rührt sich was. Still. Da in der Nähe. Marie? Ha Marie! Still. Alles still! Da liegt was! kalt, nass, stille. Weg von dem Platz. Das Messer, hab ich's? So! Leute. Dort. (Er läuft weg)* / ¿El cuchillo? ¿Dónde está el cuchillo? Lo dejé ahí ¡Va a delatarme! ¡Más cerca, más cerca aún! ¿Qué sitio es éste? ¿Qué estoy oyendo? Algo se mueve. Silencio. Ahí cerca. ¿Marie? ¡Ah, Marie? Silencio. Todo en silencio. ¡Ahí hay algo en el suelo! Frío, húmedo, silencioso. Hay que marcharse de este lugar. El cuchillo, el cuchillo, ¿lo tengo? ¡Ah, bueno! Gente. Allí. *(Se marcha corriendo).*

9. *E1,20; MA,24; Wozz., III/4*: *WOYZECK AN EINEM TEICH* / W. JUNTO A UN ESTANQUE

WOYZECK: *So, da hinunter! (Er wirft das Messer hinein). Es taucht in das dunkle Wasser, wie Stein! Der Mond is wie ein blutig Eisen! Will denn die ganze Welt es ausplaudern? /* Así, al fondo. *(Arroja el cuchillo al agua).* Se hunde en el agua oscura, como una piedra. La luna es como un cuchillo ensangrentado. ¿Pero es que el mundo entero quiere delatarme?

Las nueve escenas en que Woyzeck revela su personalidad atormentada por los sentimientos de persecución son hitos destacados que recorren la obra de principio a fin. En general son

escenas con espacios, situaciones dramáticas y personajes diferentes, pero relacionadas, al menos, por alguna manifestación de esta faceta esencial del protagonista. Sus alucinaciones visuales y acústicas son el denominador común de dichas manifestaciones:

ACÚSTICAS

Still!/¡calla!, *hörst du?*/¿lo oyes?, *eine fürchterliche Stimme zu mir geredt!*/¡...me ha hablado una voz terrible!, *Hör ich's immer...*/lo oigo siempre..., *und ich hör die Geigen, immer zu...*/ y oigo los violines, más y más, Was höre ich?. *Es rührt sich was. Still* / ¿Qué estoy oyendo? Algo se mueve. Silencio.

VISUALES:

(Starrt in die Gegend) / (Mira fijamente al horizonte), *Wie hell!. Ein Feuer...*/¡Qué claridad. Un fuego..., *Sieh nicht hinter dich* / No mires atrás, «*...und sieh da ging ein Rauch vom Land...*» / «...y he aquí que subía una humareda de la tierra...», *...habe Sie schon was von der doppelten Natur gesehn?* / ...¿ha visto usted alguna vez la naturaleza doble?, *Warum bläst Gott nicht die Sonn aus,...?* / ¿Por qué no apaga Dios el sol de un soplo...?, *Es zieht mir zwischen den Auge wie ein Messer* / Algo me tira aquí, entre los ojos, como un cuchillo, *Der Mond is wie ein blutig Eisen!* / La luna es como un cuchillo ensangrentado.

En el proceso de desarrollo dramático, las distintas situaciones dramáticas van vertiendo progresivamente sus respectivos contenidos semánticos y emotivos sobre estos motivos verbales recurrentes (vista/oído) de manera que al mismo tiempo que se amplía el campo asociativo o metafórico se revela la dimensión real y trágica de las alucinaciones. Dentro de este proceso he subdividido las nueve escenas afectadas en tres grupos A), B) y C), con tres escenas cada uno.

En A) 1 y 2 las alucinaciones tienen un carácter premonitorio ambiguo, Woyzeck cree que los masones le persiguen por debajo de la tierra hueca, la última luz del atardecer se le llena de presagios. Se lo cuenta a Marie y le pregunta por el sentido de todo esto, «¿Qué va a pasar?». En A3 se encuentra la respuesta de la Ciencia: la doble naturaleza, el mundo en llamas, las voces y la visión de una Naturaleza cargada de signos indescifrables de que le habla Woyzeck al Doctor no son sino síntomas de un interesante caso de locura.

Las tres escenas agrupadas en B se suceden y aportan nuevas relaciones y sugerencias. En B4 se produce una importante inflexión, la visión de la primera escena y la pregunta a Marie encuentran su primera respuesta real cuando Woyzeck ve a Marie bailando con el Tambor Mayor y explota apelando a Dios para que «apague de un soplo el sol y que todos se revuelquen en la lujuria». B5 se desarrolla en el «campo abierto» como la primera escena (A1). Las correspondencias van más allá: en la mente de Woyzeck se mezclan los sonidos y las palabras del baile («Immer zu, immer zu») con las voces (¿los masones?) que oye bajo la tierra hueca y que le repite el viento: «mata, apuñala». En medio del insomnio (B6) oye que las paredes le dicen lo mismo («¿tú no oyes nada? –le pregunta a Andrés ahora como lo había hecho en la escena primera). Por otra parte, las visiones se concretan ahora en el *cuchillo* que se le pone delante de los ojos.

En la primera escena del último grupo (C7) se produce un nuevo cambio y concreción de sentido. El último comentario de Marie, «¡Qué roja brilla la luna!», es transformado por Woyzeck en el impulso definitivo, «Como un cuchillo ensangrentado», para pasar a la acción. En C8 y C9 se dan los

últimos pasos, en una total confusión de lo real, lo percibido y lo imaginado, el cuchillo y la luna serán los últimos perseguidores de Woyzeck: «¿Pero es que el mundo entero quiere delatarme?».

Sol, fuego, masones, cuchillo, luna, sangre... configuran una de las más importantes constelaciones metafóricas que nos permite recorrer uno de los caminos de *Woyzeck*, obra tan abierta por sus múltiples vías de acceso o salida (hacia lo social, lo psíquico, lo erótico, lo existencial...), como sólida por los poderosos nudos que aseguran su soldadura interior. El desequilibrio entre las continuadas controversias filológicas en torno al texto de Büchner y, por otra parte, la eficacia dramática de las sucesivas y diferentes propuestas para la representación (con distintos principios y finales, alteraciones del orden, fusiones, reducciones o supresiones de escenas como consecuencia de diferentes manipulaciones del material de los esbozos) constituyen la mejor demostración de la firme estructura interior apoyada, entre otros recursos, en los *ensamblajes metafóricos* que hacen posibles diferentes lecturas, zigzagueantes o circulares, y, en consecuencia, diferentes formas de ordenación de las escenas. Büchner, en fin, murió antes de fijar el orden externo definitivo de *Woyzeck*, pero había dejado asegurado un firme orden interior[63].

El personaje protagonista («El yo central»)

La ausencia de un progreso lineal de la acción en las formas teatrales abiertas es solidaria con el papel asignado a los personajes principales y secundarios y a su forma de relacionarse. Según Klotz, en el drama abierto «un determinado personaje dramático permanece en primer plano, mejor aún, en el punto central»[64]. El protagonista no se enfrenta a un solo personaje antagonista de parecido relieve dramático. Todo, y esto es particularmente claro en *Woyzeck*, se le opone, todo, por diferentes motivos, le termina resultando extraño y ajeno: los personajes de condición social elevada (Capitán y Doctor) y los de su misma clase (Andrés, Margreth, los anónimos personajes de la taberna), su mujer y su hijo, la naturaleza y los objetos, su propio yo dividido. Cercado por todas partes, el protagonista tiende a convertirse en «monagonista», centro en torno al que casi siempre se mueve la acción[65]. Esta focalización de las acciones en torno al protagonista colabora con los ensamblajes metafóricos en relativizar la importancia de la sucesión de escenas. En *Woyzeck* el orden de escenas no es indiferente pero tampoco es lo decisivo ni para la estructuración global de la obra, ni para la comprensión de su esencia dramática. Por eso tenían que resultar necesariamente fallidos o irrelevantes intentos como los de Paul Landau (1909) por fijar un orden lineal, clásico y cerrado a una obra inacabada y, sobre todo, regida por unas leyes de composición diferentes. En *Woyzeck* el valor dramático de las escenas tiene que

---

[63] Con la edición-facsímil crítica de Gerhard Schmid (1981), que ha servido de base para el texto de la *München-Ausgabe (1988)*, aquí utilizada, se ha conseguido una versión bastante definitiva de los esbozos. Sobre la tortuosa historia editorial de *Woyzeck*, puede verse el estudio que Henri Poschmann incluye en su propia edición la obra.
Georg Büchner «Woyzeck». Nach den Handschriften neu hergestellt und kommentiert von Henri Poschmann, Insel-Verlag, Leipzig 1985, pp. 109-155.

[64] «Eine bestimmte dramatische Person steht im Vordergrund, besser im Mittelpunkt».
V.Klotz, *op. cit.*, p. 107.

[65] *Ibid.*, p. 219.

medirse por su capacidad de intensificación, de poner un nuevo cerco al protagonista, más que por su posición en el camino hacia una meta.

Puntos de integración

Mientras en las formas cerradas se hacen reflexiones y se opina sobre los conflictos, las intenciones, el comportamiento o la situación del héroe, «la forma abierta deja que todo ocurra sin comentarios», aunque suele haber algún momento de la acción en que los sucesos más o menos dispersos que se han ido produciendo quedan reunidos en un *punto de integración*[66]. Esta función queda cumplida en *Woyzeck*, según Klotz, por el cuento de la abuela en la escena que precede a la muerte de Marie:

> E1,14; MA,19: *Marie con niños delante de la puerta de su casa*.
>
> Wozz., III/1: *Marie en su habitación* (Solamente el arranque del cuento, en boca de Marie).
>
> ABUELA: Érase una vez un pobre niño que no tenía padre ni madre, todos se habían muerto y ya no quedaba nadie en el mundo. se habían muerto todos. Y él fue y se puso a llorar día y noche. Y como ya no había nadie en la tierra, quiso ir al cielo, y la luna le miraba tan risueña, y cuando llegó por fin a la luna, era un trozo de madera podrida, y entonces se fue al sol y cuando llegó al sol, era un girasol seco, y cuando llegó a las estrellas, eran mosquitos de oro pequeñitos, que estaban prendidos como los prende el alfaneque en el endrino, y cuando quiso volver a la tierra, la tierra era una olla del revés, y estaba completamente solo, y entonces se sentó y empezó a llorar y todavía sigue sentado y está completamente solo[67].

Büchner tachó una serie de escenas de su esbozo primero y redactó nuevas variantes de las mismas en el último esbozo (E4) –o *texto principal (Hauptfassung)*, como lo llama Henri Poschmann– . La escena donde se incluye el cuento se mantuvo intacta y encabeza el grupo de ocho escenas sucesivas que forman, según las denomina Lothar Bornschauer en su edición, «el complejo del asesinato» *(Mord-Komplex)*. Büchner mantuvo inalteradas estas escenas tal como figuran redactadas en el esbozo primero. Los sucesos finales de la obra forman una serie ordenada donde la lógica temporal se une a la intensidad dramática de la catástrofe.

---

[66] *Ibid.*, p. 111.
Werke und Briefe, op. cit., p.2 52. Vers. cast.: *op. cit.,* p. 202.
Alban Berg dividió la escena correspondiente (I-Fr/L,19) en dos partes:a) los niños, entre ellos el de Marie, que juegan y cantan *(«Ringel, Ringel, Rosenkranz...)*, pasarán a formar parte de la última escena del libreto donde se funde con la penúltima de I-Fr/L cuando a los niños, que juegan por la mañana al lado de la puerta de Marie, les llega la noticia de que Marie ha muerto *(«Du! Dein Mutter is todt!»/ «¡Oye»*-le dicen al hijo de Marie- *«tu madre se ha muerto!* (El niño continúa jugando). b) El cuento de la abuela pasa a labios de Marie quien en medio de su lectura de la Biblia y de sus expresiones de arrepentimiento, empieza a contárselo a su hijo y lo deja a medias cuando se acuerda de que Franz (Wozzeck) lleva dos días sin aparecer por casa.

[67] GROSSMUTTER. Es war einmal ein arm Kind und hat kein Vater und kei Mutter, war Alles tot und war Niemand mehr auf der Welt. Alles tot, und es ist hingangen und hat gerrt Tag und Nacht. Und wie auf der Erd Niemand mehr war, wollt´s in Himmel gehn, und der Mond guckt es so freundlich an und wie´s endlich zum Mond kam, war´s ein Stück faul Holz und da ist es zur Sonn gangen und wie´s zu den Sterne kam warn´s klei golde Mücke, die warn angesteckt wie der Neuntöter sie auf die Schlehe steckt, und wie´s wieder auf die Erd wollt, war die Erd ein umgestürzter Hafen und war ganz allein und da hat sich´s hingesetzt und gerrt und da sitzt es noch und ist ganz allein.
Georg Büchner: *Werke und Briefe*, op. cit., p. 252 / Vers. cast.: op. cit., pp. 202-203.

Situado en el tramo final de la obra, a las puertas de la muerte de Marie que arrastrará inexorablemente a Woyzeck, el cuento de la abuela puede ser interpretado como un intermedio alegórico donde se integra, trascendido, todo el meollo humano y dramático de *Woyzeck*. «El cuento –dice Albert Meier–, representa una alegoría de la soledad donde se refleja la situación básica de todos los personajes del drama: todos se encuentran solos, no queda la menor posibilidad de una relación humana positiva»[68]. Su función en el proceso dramático es similar a la del coro en la tragedia griega o a la de los intermedios del *Trauerspiel* barroco, los *Reyen*, en cuyas representaciones alegóricas, dice Benjamin, se hacía perceptible «el mundo de los sueños y de los significados» con un valor exegético más que dramático. El cuento de la abuela en *Woyzeck* tiene un valor equivalente de pequeño pero denso intermedio. El círculo dantesco recorrido por el niño huérfano en el más infructuoso de los viajes es, de manera muy particular, la imagen del destino de Woyzeck, la traducción poética y plástica del cerco de los cercos que han asediado al protagonista. La universalidad referencial del mito se encuentra aquí en la sabiduría tradicional y popular. La alienación, la incomunicación, la soledad, el dolor y la muerte que asedian a *Woyzeck* son, al fin, un ejemplo concreto del destino común que empiezan a descubrir los niños cuando oyen el cuento terrible de la abuela.

Klotz se refiere únicamente a este cuento como «punto de integración» y tal vez se trate del ejemplo donde con mayor eficacia poética se sintetiza y se universaliza el trasfondo esencial de la obra. Pero otros puntos de integración jalonan *Woyzeck*. Por su condición de literatura popular, las canciones tradicionales que tanto gustaban a Büchner se encuentran muy próximas al cuento comentado. Unas catorce canciones tradicionales, entre versos y fragmentos de estrofas, son cantadas por distintos personajes a lo largo de la obra, como resultado de un proceso de elaboración, adaptación y definición de su papel en los distintos esbozos[69]. El contenido de estas canciones puede tener una relación simultánea con el contexto inmediato (personaje, situación...) de una determinada escena y con el conjunto de la obra o de la trayectoria de un personaje, o puede restringirse a alguno de esos casos. Pero por su propia naturaleza anónima, intemporal y supraindividual, aplicable a muy distintas situaciones concretas, estas canciones, como el cuento de la abuela, trascienden el marco específico de un personaje o de una situación de la obra. La primera estrofa de la canción de cuna de Marie puede servir de ejemplo del primer caso:

Muchacha, ¿qué vas a hacer
con un niño y sin marido?
Esta noche cantaré
y no pregunto al destino
Nana, nanita, mi niñó, ¡ohé!
Nadie hace nada por mí.

(E2,2; E4,2; MA,2; Wozz.,I/3)[70]

---

[68] «Als Allegorie der Einsamkeit spiegelt das Märchen die Grundsituation aller Personen im Drama wider: alle sind einsam, da es keine positiven menschlichen Beziehungen (mehr) gibt».
Albert Meier, *Georg Büchner «Woyzeck», op. cit.*, p. 62.

[69] Para un detallado estudio de las canciones incluidas en los borradores de *Woyzeck*:
Gonthier-Louis Fink, *Volkslied und Verseinlage*, en *Georg Büchner (Hrg. Wolfgang Martens), op. cit.*, pp. 472-483.

[70] Mädel, was fängst du jetzt an / Hast ein klein Kind und kein Mann, / Ey was frag ich danach / Heyo popeio mein Bu. Juchhe! / Giebt mir kein Mensch nix dazu.
Werke und Briefe, op. cit., p. 221. Vers.cast.: *op. cit.*, p. 188.

Estos versos primeros de la canción de cuna nos presentan, o mejor dicho, anuncian la situación familiar y personal de Marie, como se comprueba de inmediato cuando llegue Woyzeck aturdido por sus alucinaciones en el campo y no haga, no pueda hacer, ningún caso a su hijo. Pero la canción va más allá: el anónimo yo poético concretado en Marie no quiere preguntar al destino. El arte de la sugerencia de Büchner, capaz de crear verdadera tensión dramática, se va realizando a lo largo de la obra con muchos toques lingüísticos o gestuales como éste, donde lo que se insinúa es siempre más poderoso que lo que se hace explícito.

Cuando Woyzeck llega con Marie a la feria, en la escena siguiente, ve a un niño bailar mientras un viejo canta:

UN VIEJO. UN NIÑO (que baila):
Nada dura en esta vida.
Al fin todos moriremos,
Eso es cosa bien sabida.

Estas palabras provocan el siguiente comentario de Woyzeck:

> *Sí. ¡Así se baila! ¡Pobre hombre, qué viejo! ¡Pobre niño, qué joven! Venga, Marie, ¿quieres que te lleve? Un hombre tiene que...para poder comer. ¡Mundo! ¡Hermoso mundo!*
>
> *(E2,3; MA,3)*[71]

El viejo que canta, el niño que baila y el contenido de la canción hacen que el protagonista se lamente e ironice amargamente sobre sí mismo y sobre el mundo. No puede evitarse, por otra parte, la correspondencia de este momento dramático de una de las primeras escenas de la obra con el cuento de la abuela al principio de la recta final: dos ancianos, unos niños, una sabiduría irrebatible sobre el destino del hombre contenida en dos formas literarias tradicionales, y Woyzeck con Marie testigos y protagonistas de lo sugerido por la canción y el cuento. La canción popular en *Woyzeck*, dice G.L.Fink, «es el espejo de la vida humana donde el protagonista se hace consciente de su propio destino. De este modo también su contenido queda estrechamente relacionado con la acción principal. El poeta intentó conseguir un compromiso entre el significado general y el papel puramente episódico de la canción»[72]. Büchner logró realizar este compromiso porque ni las canciones ni el cuento constituyen un nivel distinto separado de la acción. Son, en efecto, puntos de integración por su capacidad de síntesis de los

---

[71] ALTER MANN. KIND *(das tanzt).*
Auf der Welt ist kein Bestand./ Wir müssen alle sterbe, / das ist uns wohlbekannt!
WOYZECK: He! Hopsa! Arm Mann, alter Mann! Arm Kind! Junges Kind! Hei Marie, soll ich dich trage? Ein Mensch muss... damit er ess kann. Welt! Schön Welt!
Op. cit., p. 237. Vers. cast.: 189.
Esta escena no fue incluida por Berg en la ópera.

[72] «/.../ er in diesem Spiegel des menschlichen Lebens seines eigenen Schicksals bewußt werde. Darum wurde auch die Einlage eng mit der Haupthandlung verknüpft; der Dichter erstrebte einen Kompromiß zwischen der allgemeinen Bedeutung und der rein episodischen Rolle des Gesangs».
Op. cit., p. 481.

fragmentos de sentido. Pero no se apartan del devenir dramático porque surgen naturalmente de los mismos personajes que actúan, sin traicionar ninguno de sus registros expresivos y porque tampoco interrumpen el ritmo dramático. Esto reafirma la idea apuntada más arriba a propósito del cuento, de que Büchner ha logrado una nueva forma de coro trágico, anticlásico, «un coro sin coturno que no sublima al hombre, sino que lo hace bajar de sus ideales y lo vuelve a poner en el nivel de la más pura, desgraciada e implacable realidad»[73].

Junto a la narración en prosa y a las formas poéticas de las canciones, Büchner incluye en *Woyzeck* dos nuevos puntos de integración dramáticos o parateatrales. El primero se sitúa en la feria, en la escena ya citada *(ML,3)*, cuando Woyzeck y Marie asisten en el barracón a la exhibición del caballo amaestrado. El segundo ocurre en la primera escena de la taberna *(ML,11)*, cuando el obrero borracho sermonea grotescamente a sus colegas. Estas representaciones más o menos improvisadas no dejan de ser teatro dentro del teatro donde el espectáculo, como el cuento y las canciones, es imagen, alegoría, de lo que ocurre fuera de él.

La escena de la feria tal como figura en la versión para la lectura y la representación *(ML,3)* es resultado de la integración de cuatro escenas, dos procedentes del esbozo primero: *Buden.Volk/ Barracas. Gente (E1,1)* y *Das innere der Bude/El interior de la barraca (E1,2)*, y dos del segundo: *Öffentlicher Platz. Buden. Lichter/Lugar público. Barracas. Luces (E2,3)* y *Unteroffizier. Tambourmajor (E2,5)*. En el cuarto esbozo Büchner solamente dejó indicado: *Buden. Lichter. Volk / Barracas. Luces. Gente (E4,3)*, inequívoca referencia a los esbozos anteriores pero sin una nueva redacción. La versión integrada *(MA,3)* comienza con la canción y el baile del viejo y el niño, y el comentario de Woyzeck, momento extraído del segundo esbozo (comentado más arriba), continúa con las voces del pregonero que anima al público a entrar en la barraca (donde Lehman ha reunido las correspondientes escenas de E1 y E2), intervienen después el suboficial y el Tambor Mayor, y concluye en el interior de la barraca con la exhibición del caballo amaestrado, parte tomada también del esbozo segundo[74]. Situada al principio de la obra, esta escena es, en su conjunto y en sus partes, «la obertura donde se anticipan los temas esenciales de la acción que vienen a continuación. Dicho más exactamente, el pregonero comenta metafóricamente el contenido del drama»[75]. El caballo, el mono y el canario amaestrados que le sirven de reclamo al charlatán de la feria son ejemplos de la difusa línea divisoria entre el animal y el hombre:

---

[73] «...ein Chor ohne Kothurn: er hebt nicht den Menschen zu sich empor, sondern er zieht ihn von seinen Idealen herunter und führt ihn auf den Boden der nüchternsten, ärmsten, unerbittlichsten Wirklichkeit zurück». *Ibid.*, p. 480.

[74] En su *versión combinada («Kombinierte Werkfassung)* –treinta y una escenas, frente a las veintisiete de Lehman–, Poschmann (1985) presenta por separado tres escenas: a) *Lugar público. Barracas. Luces* (3ª de esta versión), *Suboficial. Tambor Mayor* (4ª) y *El interior de la barraca* (5ª).
H. Poschmann, *op. cit.,*pp. 14-16.

[75] «In der Art einer Ouvertüre gehen H1,1 und H1,2 über diese Bedeutung jedoch hinaus: sie nehmen die wesentlichen Themen der folgenden Handlung vorweg. Genauer gesagt, der Marktschreier legt in metaphorischer Form den Gehalt des Dramas aus».
Alber Meier, *Woyzeck, op. cit.,* pp. 58-59.
Sobre la afinidad funcional entre esta escena, el cuento de la abuela y el monólogo de Marie, también Meier: *Ästhetik, op. cit.*, pp. 72-73.

PREGONERO: /.../ Educación, sólo educación; tienen un raciocinio animal o más bien una animalidad dotada de raciocinio. No son bestias irracionales, como tantas personas, a excepción del distinguido público. ¡Pasen señores! ¡Empieza la función, el comienzo del comienzo va a dar comienzo inmediatamente!

Vean los adelantos de la civilización. Todo progresa, el caballo, el mono, el canario. El mono ya es un soldado, todavía no mucho, el escalón más bajo del género humano.

/.../ *(En el interior de la barraca)* /.../ ¿Hay algún burro entre los miembros del docto público aquí presente? *(El caballo sacude la cabeza)*. ¡Vean ustedes ahora el raciocinio doble! ¡Esto se llama equinosofía! Sí, no es una bestia sin inteligencia, es una persona. Un ser humano, un ser humano animal y sin embargo un bruto, una bestia[76].

El mono ya es soldado, como Woyzeck, el caballo es «un ser humano animal»... Estas grotescas humanizaciones tienen su negativo en la animalización del protagonista, soldado obediente, como el mono, sumiso ante las órdenes del Capitán, conejillo de indias para el Doctor lo mismo que para el Profesor de universidad que lo exhibe ante sus alumnos como el charlatán a sus animales *(MA,18)*.

DOCTOR: /.../ *(Saca una lupa. El gato se escapa)*. Señores, este animal no tiene instinto científico. A cambio, señores, vean ustedes a este hombre; desde hace tres meses no come otra cosa que guisantes, ¡observen los efectos, tómenle el pulso, vean qué desigual, aquí, y los ojos!

WOYZECK: Doctor, todo se me vuelve negro *(se sienta)*.

DOCTOR: Ánimo, Woyzeck, unos días y hemos concluido; palpen ustedes, señores, palpen. *(Le tocan las sienes, el pulso y el pecho)*. A propósito, Woyzeck, mueve las orejas para estos señores, yo ya quería mostrárselo a ustedes. Actúan en él dos músculos. ¡Venga! ¡Deprisa!

WOYZECK: ¡Oh, doctor!

DOCTOR: ¡Animal! ¿Habré de menearte yo las orejas? ¿Quieres hacer como el gato? ¿Lo ven, señores? Es la transición al asno /.../

Con la escena de la feria se abre alegóricamente el sistema de *explotación, opresión* y *alienación (Ausbeutung, Unterdrückung, Entfremdung)* que subyace en la obra. «La explotación es el fin, la opresión el medio, la alienación la consecuencia», afirma con rotundidad

---

[76] «Alles Erziehung, haben eine viehische Vernunft, oder vielmehr eine ganze vernünftige Viehigkeit, ist kei viehdummes Individuum wie viel Person, das verehrliche Publikum abgerechnet. Herein. Es wird sein die Räpräsentation, das commencement vom commencement wird sogleich nehm sein Anfang. Sehn Sie die Fortschritte der Zivilisation. Alles schreitet fort, ei Pferd, ei Aff, ei Kanaillevogel. Der Aff ist schon ei Soldat, s'ist noch nit viel, unterst Stuf von menschliche Geschlecht!
G. Büchner, *Werke und Briefe, op. cit.*, p. 237.

Alfons Glück[77]. La vida de *Woyzeck* es la imagen devuelta de lo que ocurre en la barraca, los animales amaestrados están a punto, según el charlatán, de subir el escalón racional que los sitúe en la condición de los humanos mientras que la explotación y la humillación hacen de Woyzeck un ser extrañado de sí mismo, animal de trabajo («Alles Arbeit unter der Sonn, sogar Schweiß im Schlaf. Wir arme Leut!»/» No hay más que trabajo bajo el sol, sudando incluso cuando duerme. ¡Nosotros, los pobres!» -dice Woyzeck ante su hijo dormido, *MA,4;Wozz.,II/1*) que terminará perdiendo las pocas señas de identidad personales que le quedaban («Herr, Hauptmann, ich bin ein armer Teufel, und hab sonst nichts - auf der Welt»/ »Mi capitán, yo soy un pobre diablo...Y no tengo otra cosa (Marie) en el mundo», *MA,9; Wozz.,II/2*).

El trabajo, causa primordial de la alienación del hombre: «¡Si sólo es un juego con un lazo de cáñamo en torno al cuello! Es sólo un instante, nosotros somos más compasivos que vosotros. Nuestra vida es un morir asesinados por el trabajo, pasamos sesenta años colgados de la soga, pataleando, pero ya la cortaremos. ¡A la farola!», proclama un ciudadano exaltado que quiere llevar a la horca a un joven con aire de aristócrata en la segunda escena de *La muerte de Danton*[78]. El trabajo acaba siendo el motivo central de las palabras cínicas y ácidas con las que sermonea a sus colegas el obrero borracho en la primera escena de la taberna *(MA,11; Wozz.,II/4)*.

PRIMER ARTESANO *(predica de pie sobre una mesa)*: Mas si un caminante que se apoya en el transcurso del tiempo o que se hace consciente de la divina sabiduría y se dice: ¿Por qué existe el hombre? ¿Por qué existe el hombre? Pero en verdad, en verdad os digo, ¿de qué viviría el campesino, el tonelero, el zapatero, el médico si Dios no hubiese creado al hombre? ¿De qué

---

[77] «Dem *Woyzeck* liegt -wie dem *Hessischen Landboten*- ein System zugrunde: das System der Ausbeutung, Unterdrückung und Entfremdung. Ausbeutung ist der Zweck, Unterdrückung das Mittel, Entfremdung die Folge».
Alfons Glück, *«Woyzeck». Ein Mensch als Objekt*, en *Interpretationen. Georg Büchner,* Reclam 1990, p. 183.

[78] 3.BÜRGER: Nur ein Spielen mit einer Hanflocke um den Hals! S'ist nur ein Augenblick, wir sind barmherziger als ihr. Unser Leben ist der Mord durch Arbeit, wir hängen 60 Jahre lang am Strick und zapplen, aber wir werden uns losschneiden. An die Laterne!.
G.B.: *Dantons Tod, en op. cit.*, p. 74 / vers. cast.: *op. cit.*, p. 84.
Otro ejemplo:
En marzo de 1835 escribe Büchner a su amigo Gutzkow, con un deje de ironía y humor: «Meine Zukunft ist so problematisch, daß sie mich selbst zu interessieren anfängt, was viel heißen will. Zu dem subtilen Selbstmord durch *Arbeit* kann ich mich nicht leicht entschließen; ich hoffe, meine Faulheit wenigstens ein Vierteljahr lang fristen zu können, und nehme dann Handgeld entweder von den Jesuiten für den Dienst der Maria oder von den St. Simonisten für die femme libre oder sterbe mit meiner Geliebten. Wir werden sehen» / «Mi futuro es tan problemático que empieza a interesarme a mí mismo, que ya es decir. No puedo decidirme sin más a la sutil forma de suicidio que es el *trabajo*; espero poder ir arrastrando mi vagancia por lo menos un trimestre y luego aceptaré una prima, o bien de los jesuitas por servir a María, o bien de los sansimonistas por la femme libre, o bien moriré con mi amante. Ya veremos».
G.Büchner, *Werke und Briefe*, op. cit., p. 299 / Vers. cast.: *op. cit.*, p. 244.

viviría el sastre si Dios no hubiese inculcado al hombre el sentimiento del pudor, de qué el soldado si no le hubiera imbuido la necesidad de matar a otros? Por eso, no lo dudéis, sí, sí, es bello y agradable, pero todo lo terreno es vanidad, hasta el dinero acaba pudriéndose... Para concluir, amados oyentes, vamos a mear en forma de cruz a fin de que muera un judío»[79].

El trabajo es anterior al que lo realiza[80]. Woyzeck está aquí para cumplir sus variados oficios y papeles en función de los oficios y papeles de los demás, ¿cómo podría, si no, ejercer su tarea de mandar el Capitán, cómo el Doctor sus experiencias científicas, cómo podría exhibir su hombría el Tambor Mayor...? Desde su grotesca generalización el sermón del borracho apunta de manera muy especial hacia Woyzeck. Su trayectoria no es más que un ejemplo concreto (como podría serlo la de cualquiera de los anónimos obreros, muchachas y muchachos de la taberna, y lo es, en último caso, la de los también anónimos poderosos: el Capitán, el Doctor, el Tambor Mayor), una ilustración de las consecuencias de un planteamiento perverso, el teleológico, que se olvida del *qué* y del *porqué* y los reduce al pragmático y alienante *para qué*[81].

En resumen, el sermón, las arengas del feriante, las canciones y el cuento, situados siempre en algún punto estratégico, estructural o dramático, de la obra e integrados con toda naturalidad en ella, coinciden en su doble valor, particular y general, inmediato y alegórico, con un sentido derivado de su contexto inmediato y con otro que, como *punto de integración*, se despliega sobre la obra y las condiciones existenciales de los personajes y apela simultáneamente a la emotividad y a la capacidad de reflexión del lector o del espectador.

---

79 ERSTER HANDWERKSBURSCH *(predigt auf dem Tisch)* Jedoch wenn ein Wandrer, der gelehnt steht an den Strom der Zeit oder aber sich die göttliche Weisheit beantwortet und sich anredet: Warum ist der Mensch? Warum ist der Mensch? –Aber wahrlich ich sage euch, von was hätte der Landmann, der Weißbinder, der Schuster, der Arzt leben sollen, wenn Gott den Menschen nicht geschaffen hätte? Von was hätte der Schneider lebe sollen, wenn er dem Menschen nicht die Empfindung der Scham eingepflanzt, von was der Soldat, wenn er ihn nicht mit dem Bedürfnis sich totzuschlagen ausgerüstet hätte. Darum zweifelt nicht, ja ja, es ist lieblich und fein, aber Alles Irdische ist eitel, selbst das Geld geht in Verwesung über.– Zum Beschluß, mei geliebte Zuhörer, laßt uns noch übers Kreuz pissen, damit ein Jud stirbt».
G.Büchner: *op. cit.,* pp. 247-248 / Vers. cast.: *op. cit.,* p. 198.

80 «Die Berufe existieren vor den Menschen, sie erscheinen als Selbstzweck. In solch entfremdeter Form geht auch die Arbeit Woyzecks vonstatten. In versteckter Form liefert der Handwerksbursche den Hinweis auf einen entscheidenden Aspekt der Ursachen des Dramengeschehens».
Alber Meier: *Woyzeck, op. cit.*, p. 62.

81 Como señala Meier, mediante el sermón paródico Büchner reduce al absurdo el principio de teleología: «So führt die Travestie einer Predigt in H2, 4 das Prinzip der teleologischen Argumentation nicht nur auf religiösem, sondern auch naturwissenschaftlichem und soziologischem Gebiet ad absurdum».
Albert Meier: *Ästhetik, op. cit.*, p. 75.
Desde una perspectiva científica y filosófica este principio es criticado en su ensayo *Über Schädelnerven / Sobre los nervios craneales* (Zurich, 1836). *Werke und Briefe, op. cit.*, pp. 259-261 / Vers.cast.: *op. cit.*, pp. 209-211.

Lenguaje verbal y gestual

Büchner crea situaciones y personajes vivos a partir de materiales muertos. El lenguaje de las fuentes escritas que le sirven de punto de partida - el lógico y correcto de los informes médicos, el funcional de los documentos históricos o el estetizante de la literatura- es sometido a un riguroso análisis crítico en el que se excluyen, seleccionan o transforman los fragmentos con los que será construida la nueva obra. Y aunque aparentemente todo ocurra entre papeles (documentos, esbozos, obras impresas), el milagro lingüístico-poético de Büchner consiste en haber transformado lo escrito en oral, las palabras con cuyos conceptos se refiere, se enuncia o se comenta algo en palabras vividas, dichas o balbuceadas. El contenido conceptual y la sintaxis prefijada de las fuentes ceden ante el contenido existencial de los personajes en situaciones concretas, personajes que frecuentemente necesitan del gesto para cubrir el hueco de la palabra que no llega a los labios. En este proceso de transformación lingüística puede reconocerse la distancia que separa al historiador del dramaturgo y que, según el propio Büchner, hace *superior* a éste «por cuanto recrea otra vez la historia para nosotros y, en lugar de ofrecernos una seca narración, nos introduce enseguida, de manera inmediata, en la vida de una época, ofreciéndonos, en lugar de características, caracteres, y en lugar de descripciones, personajes»[82]. Büchner ha seguido del modo más concienzudo y efectivo el camino que lleva desde la «seca narración», desde las «características» y desde las «descripciones» de los variados documentos que utilizó como fuentes para sus obras hasta la «recreación de la historia», hasta la introducción «inmediata en la vida de una época» mediante los «caracteres» y «personajes» que configuran sus obras dramáticas.

Para Volker Klotz, el principio básico de toda forma dramática abierta consiste en que el «todo está en las partes»[83]. Pues bien, aplicado al lenguaje o al estilo de *Woyzeck,* diríamos que, en efecto, lo que ocurre en las dimensiones grandes pasa también en las pequeñas:

1) La falta de articulación temporal, lógica o hipotáctica de muchas escenas entre sí se corresponde con las interrupciones, elipsis, anacolutos, yuxtaposiciones y coordinaciones dominantes en el lenguaje de los personajes, particularmente en el del protagonista. Las formas expresivas (exclamaciones, interrogaciones, dudas, amenazas, etc.) prevalecen sobre las enunciativas. En los momentos dramáticos concretos por los que van pasando los personajes, los gestos, los movimientos, el lenguaje del cuerpo, ayudan o intentan suplir la falta de palabras. En otras ocasiones es la sabiduría popular –el cuento, la cita bíblica, la canción– la forma de dar cauce a la intensa e impotente necesidad de expresión.

---

[82] En la carta ya citada, Estrasburgo, 28 de julio de 1835.
Werke und Briefe, op. cit., p. 305. Vers. cast.: *op. cit.*, pp. 249-250.

[83] «Das Ganze in Ausschnitten: offenes Dramas» / «El todo en las partes: el drama abierto», así titula Volker Klotz el resumen final de sus análisis, ejemplos y comentarios sobre las formas dramáticas abiertas.
V.Klotz, *op. cit.*, pp. 218-223.

MA,8; Wozz., I/4

WOYZECK: Mire, doctor, a veces uno tiene como un carácter, como una estructura. Pero la naturaleza es otra cosa, sabe usted, la naturaleza *(da un chasquido con los dedos)* es algo así como, no sé expresarme, como, digamos...[84]

MA,16; Wozz., III/1

MARIE: *(hojea la Biblia)*: «Y en su boca no se halló engaño...» ¡Señor, Señor! No me lo tengas en cuenta. *(Sigue hojeando)* «...Y los fariseos le llevaron una mujer sorprendida en adulterio y la pusieron en medio... Mas Jesús dijo: Tampoco yo te condeno. Vete y en adelante no peques más» *(Junta las manos)*. ¡Señor, Señor! No puedo. Señor, ¡dame sólo que pueda rezar! *(El niño se arrima a ella)*. El niño, me da una punzada en el corazón. ¡Fuera! ¡Qué calor tan sofocante![85]

2) La cohesión entre escenas lograda mediante los recursos de asociación estudiados como el uso de palabras claves, la repetición y variación de palabras y expresiones o los ensamblajes metafóricos tiene también su réplica en las intervenciones de los personajes dentro de una misma escena o en el contexto más limitado de sus intervenciones, donde se repiten insistentemente palabras y fórmulas características. Lógicamente, en las pequeñas dimensiones se unen frecuentemente la intensificación por el uso repetido de un giro o de una palabra, la falta de otros recursos lingüísticos y el lenguaje corporal de gestos y movimientos.

MA,12 CAMPO ABIERTO

WOYZECK: ¡Más y más! Silencio. Música. *(Se inclina a tierra aguzando el oído)*. ¿Eh? ¿Qué? ¿Qué decís? Más alto, más alto. ¿Clávale el puñal, mata a esa zorra? Apuñala, apuñala a esa zorra. ¿Lo hago? ¿Tengo que hacerlo? ¿Lo oigo también ahí? ¿También dice eso el viento? Siempre lo oigo, siempre, siempre: mata, apuñala[86].

---

[84] WOYZECK: Sehn sie Herr Doktor, manchmal hat man so n'en Charakter, so n'e Struktur.- Aber mit der Natur ist's was andres, sehn sie mit der Natur *(er kracht mit den Fingern)* das ist so was, wie soll ich doch sagen, z.B.
Werke und Briefe, op. cit., p. 243. Vers. cast.: *op. cit.*, p. 194.

[85] MARIE: Und ist kein Betrug in seinem Munde erfunden. Herrgott. Herrgott! Sieh mich nicht an *(blättert weiter:)* aber die Pharisäer brachten ein Weib zu ihm, im Ehebruche begriffen und stellten sie in's Mittel dar.- Jesus aber sprach: so verdamme ich dich auch nicht. Geh hin und sündige hinfort nich mehr. *(schlägt die Hände zusammen)* Herrgott! Herrgott! Ich kann nicht. Herrgott gib mir nur soviel, dass ich beten kann *(das Kind drängt sich an sie.)* Das Kind, gibt mir einen Stich in's Herz. Fort! Das brüht sich in der Sonne!
Ibid., p. 249. Vers. cast.: *op. cit.*, p. 200.

[86] FREIES FELD
WOYZECK: Immer zu! immer zu! Still. Musik. - *(reckt sich gegen den Boden)*. He was, was sagt ihr? Lauter, lauter, stich, stich die Zickwolfin tot? Stich, stich die Zickwolfin tot. Soll ich? Muß ich? Hör ich's da auch, sagt's der Wind auch? Hör ich's immer, immer zu, stich tot, tot.
Ibid., p. 248. Vers. cast.: *op. cit.*, p. 199.

MA, 22; Wozz., III/3 LA TABERNA

/.../

WOYZECK: De verdad que no me gustaría nada mancharme con sangre.

KÄTHE: ¿Pero qué tienes en la mano?

WOYZECK: ¿Yo? ¿Yo?

KÄTHE: ¡Rojo! ¡Sangre! *(Se forma un corro de gente en torno a ellos).*

WOYZECK: ¿Sangre? ¿Sangre?

MESONERO: ¡Uh! Sangre. /.../[87]

El repetido principio artístico de Büchner –«Yo exijo vida en todo»– se verifica de la manera más exacta en el lenguaje de *Woyzeck*. Para ello, Büchner ha recorrido el mismo camino del doctor Hofrat Clarus en su informe, pero exactamente en sentido contrario. Con Clarus, el verdadero Johann Christian Woyzeck, sus actos, sus síntomas y sus palabras pasaron a formar parte de un esquema de razonamiento psiquiátrico-legal escrito y rubricado por la autoridad del especialista-funcionario. En su proceso creador, Büchner lleva a cabo una tarea doble y complementaria: por un lado, emprende el viaje de regreso hacia el personaje liberando sus palabras organizadas –aprisionadas– en el documento oficial (que no es sino otra forma de manifestarse la abstracción y reducción idealista) y devolviéndolas a su origen oral, a sus entonaciones y a sus gestos. Por otra parte, en este camino de retorno al origen, Büchner irá situando al protagonista en un medio social con su amante, su hijo, sus colegas... y sus jefes, entre ellos el Doctor. Esta dirección creativa que conduce desde el documento a lo vivido, de lo escrito a lo oral, supone una minuciosa metamorfosis del lenguaje desde el estilo referencial, indirecto y lógicamente ordenado –*seco*, dice Büchner– de la narración y de la descripción médico-legal a la palabra hablada, directa y naturalmente desordenada de la re-presentación dramática. Este es el «camino propio» del que hablaba Büchner en sus cartas, la manera concreta de diferenciarse de las corrientes literarias de su época y de abrir una «tercera vía» (Meier) donde convergen una minuciosa elaboración poética y una novedosa forma de un realismo crítico cuyos mensajes nunca tienen un contenido moral o ideológico directo. Büchner, como Shakespeare, se distancia de los personajes no

---

[87] /.../

WOYZECK: Ja wahrhaftig, ich möchte mich nicht blutig mache.

KÄTHE: Aber was hast du an dei Hand?

WOYZECK: Ich? Ich?

KÄTHE: Rot! Blut. *(Es stellen sich Leute um sie).*

WOYZECK: Blut? Blut?

WIRT: Uu Blut.

/.../

Ibid., p. 254. Vers. cast.: *op. cit.*, p. 204.

interfiriendo en su lenguaje y no forzando jamás sus formas naturales de expresión. Ambos dramaturgos dejan que los personajes hablen y se muevan con arreglo a lo que demandan las diversas situaciones y que el espectador valore. Compárense, por ejemplo, estos fragmentos del segundo informe del Doctor Clarus y de *Woyzeck*[88]:

---

[88] *ZWEITES CLARUS-GUTACHTEN*

(a) /.../ Er selbst sagt im Allgemeinen, dass sein Zustand und seine Idee von Verfolgung durch Freimaurer hier fortgedauert und dass ihm das *Herz manchmal sehr stark geschlagen habe*. /.../ (*Werke und Briefe*, p. 633).

(b) Schon auf seinen Wanderungen habe er von reisenden Handwerksburschen allerhand nachteilige Gerüchte über die *Freimaurer* gehört, unter anderm, dass sie durch heimliche Künste, zu denen sie nichts als eine Nadel brauchten, einen Menschen ums Leben bringen könnten *(p. 642)*.

(c) Da habe ihm einmal geträumt: er sehe drei feurige Gesichter am Himmel, von denen das mittlere das größte geweßen. Er habe diese drei Gesichter auf die Dreieinigkeit bezogen und das mittlere auf Christus, weil diese die größte Person in der Gottheit sei. Zugleich habe er gedacht, dass in dieser Zahl auch das Geheimnis der Freimaurer liegen könne, das ihm auf diese Art offenbart werden solle, und habe sich eingebildet, dass das Aufheben dreier Finger das Freimaurerzeichen sei *(p. 642)*.

(d) Er sei einst im Oktober Abends, ungefähr um sieben Uhr, aus der Festung Graudenz nach der eine halbe stunde davon entlegenen Stadt gegangen, und habe da am Himmel drei feurige Streifen gesehen, die nachher wieder verschwunden seien. Als er sich umgesehen, habe er an der entgegengesetzten Seite des Himmels einen einzelnen ähnlichen Streifen gesehen, und dabei Glockengeläute gehört, was ihm unterirdisch geschienen hätte. Weil er sich nun damals immer noch mit dem Gedanken an die Freimaurer beschäftiget und geglaubt habe, dass ihm schon einmal durch die drei feurigen Gesichter hierüber eine Offenbarung zu Teil geworden sei, so habe er sich eingebildet, dass dieses wohl ähnliche Beziehung haben könne, und dass wohl die Freimaurer ihr Zeichen verändert, und ein anderes gewählt haben möchten, worauf das Verschwinden der drei Streifen und das Erscheinen des Einzelnen hindeute *(p. 643)*.

(e) /.../ Er selbst versichert, dass er auch hier Stimmen vernommen habe. Dahin gehört seine Erzählung, dass es ihm, als er einen zerbrochene Degen gekauft, zugerufen habe: *Stich die Frau Woostin tot!* wobei er gedacht: Das tust du nicht, die Stimme aber erwidert habe: Du tust es doch *(pp. 636-637)*.

WOYZECK

ML,1; Wozz., 1/2

(a) WOYZECK: Ja Andres; den Streif da über das Gras hin, da rollt Abends Der Kopf, es hob ihn einmal einer auf, er meint es wär ein Igel. Drei Tag und drei Nächt und er lag auf den Hobelspänen, *(leise)*. Andres, das waren die Freimaurer, ich hab's, die Freimaurer, still!

(b) WOYZECK: Es geht hinter mir, unter mir *(stampft auf den Boden)* hohl, hörst du? Alles hohl da unten. Die Freimaurer!

(c) WOYZECK: Red was! *(Starrt in die Gegend)*. Andres! Wie hell! Ein Feuer fährt um den Himmel und ein Getös herunter wie Posaunen. Wie's heraufzieht! Fort. Sieh nicht hinter dich. *(Reißt ihn in's Gebüsch)*.

(d) *ML,12*

WOYZECK: Immer zu! immer zu! Still. Musik. *(Reckt sich gegen den Boden)*. He was, was sagt ihr? Lauter, lauter, stich, stich die Zickwolfin tot? Stich, stich die Zickwolfin tot. Soll ich? Muß ich? Hör ich's da auch, sagt's der Wind auch? Hör ich's immer, immer zu, stich tot, tot.

SEGUNDO INFORME DEl DR. H.CLARUS

(a) /.../ En general él mismo (J.C.Woyzeck) dice que su estado y su idea de ser perseguido por los masones continúa y que *el corazón le late a veces con fuerza*.
/.../

(b) /.../ En sus nomadeos (W) había oído a algunos artesanos ambulantes bastantes comentarios negativos sobre los masones, entre otros que, por medio de artes ocultas, no necesitaban más que una aguja para poderle quitar la vida a un hombre.

(c) /.../ Una vez soñó que veía tres rostros resplandecientes en el cielo, el del medio era el de mayor tamaño. Relacionó estos tres rostros con la Trinidad y el del medio con Cristo, la persona divina más importante. Pensó también que en este número podría ocultarse el misterio de los masones, que se le podría estar revelando de este modo. Creía que el signo de los masones consistía en levantar tres dedos /.../

(d) /.../ Aproximadamente a las siete de una tarde de octubre, en el camino que lleva desde la fortaleza de Graudenz a la ciudad, situada a una media hora de distancia, vio tres franjas luminosas que desaparecieron poco después. Cuando se dio la vuelta vio en el horizonte una franja parecida al tiempo que oía toques de campanas que parecían venir de debajo de la tierra. Como entonces estaba cada vez más obsesionado con la idea de los masones y estaba convencido de que ya había tenido una revelación con los tres rostros luminosos, se imaginó que ambos sucesos estaban relacionados y que los masones habían decidido cambiar de signo, cambio indicado por la desaparición de las tres bandas luminosas y la aparición inmediata de una sola.

(e) /.../ De entonces (1821, F.H) es su relato de que cuando él compró una espada partida, había oído una voz:

> ¡Mata con el puñal a la señora Woostin! *(Stich die Frau Woostin tot)!*
> Enseguida pensó para sí: «Tú no vas a hacer eso». Pero la voz insistió: Hazlo

WOYZECK

MA,1; Wozz., I/2

(a) WOYZECK: Sí, Andrés; allí, sobre aquella franja de hierba, allí rueda la cabeza por la noche; uno la levantó una vez, pensaba que era un erizo. Tres días y tres noches, y yacía en la caja. *(En voz baja:)* Andrés, eran los masones, ahora ya lo sé, los masones, chsss...

(b) WOYZECK: Se mueve detrás de mí, debajo de mí *(da patadas en el suelo)*, está hueco, ¿lo oyes? Todo hueco aquí debajo. ¡Los masones!

(c) WOYZECK: ¡Di algo! *(Mira fijamente al horizonte)* ¡Andrés! ¡Qué claridad! Un fuego recorre el cielo y se oye un estruendo como de trombones. ¡Que se nos echa encima! Vámonos. No mires atrás. *(Le arrastra hasta la maleza)*.

(d) *MA, 12*

WOYZECK: ¡Más y más! Silencio. Música. *(Se inclina a tierra aguzando el oído)*. ¿Eh? ¿Qué? ¿Qué decís? Más alto, más alto. ¿Clávale el puñal, mata a esa zorra? Apuñala, apuñala a esa zorra. ¿Lo hago? ¿Tengo que hacerlo? ¿Lo oigo también ahí? ¿También dice eso el viento? Siempre lo oigo, siempre, siempre: mata, apuñala[88].

El lenguaje de *Woyzeck*, tomado en su conjunto, depende mucho más de la situación concreta en que se halle un personaje que de una esquemática distribución de registros sociolingüísticos. Esto no excluye, sin embargo, que predominen la locuacidad y la gesticulación en el Capitán, en el Doctor y en el Tambor Mayor, por una parte, y, con otro sentido muy diferente, en personajes como el charlatán de la feria, Käthe o los artesanos borrachos, al menos en los momentos más representativos de sus comportamientos y reacciones, frente a un lenguaje que se debate entre el silencio, la impotencia, la duda, el miedo, las amenazas, el escepticismo y la desesperación sobre todo en Woyzeck (también, aunque con diferencias importantes, en Marie), en forma de jirones lingüísticos cuyo contenido depende más de lo que se sugiere –para ello la entonación, el amago o el gesto– que de lo que se es capaz de decir. Ya en los antípodas de los informes de Hofrat Clarus, Büchner favorece todos los recursos comunicativos capaces de equilibrar (o incluso de situar por encima) la representación y lo representado, lo inmediato y lo referido. Cada momento de cada escena esta configurado no sólo por palabras explicativas sino (y frecuentemente de manera dominante) por medias palabras, deícticos, interrupciones, entonaciones de sorpresa, de duda o de amenaza, movimientos, ademanes, expresiones faciales y un número sin cuento de detalles que hacen, como diría García Calvo, que el tiempo de la representación, «el mundo en que se habla» regido por medios comunicativos prelingüísticos o pregramaticales tenga tanta importancia o incluso deje en un segundo plano el tiempo de lo representado, de lo referido, del contenido o del argumento, «el mundo de lo que se habla», regido por la gramática propiamente dicha[89]. En los lenguajes empleados por los personajes de *Woyzeck* se verifica del modo más exacto que Büchner, frente al idealismo clasicista, se ha guiado únicamente por el criterio de concreción y ha prescindido de modelos ideales de sabiduría o ignorancia, belleza o fealdad, bondad o maldad. «En esta tragedia –comenta Alfons Glück– no se 'explicitan' las emociones profundas, las represiones y los miedos. Lo expresado arrastra a la superficie lo no dicho como témpanos de hielo en una ancha y oscura superficie de agua. El diálogo, nervio vital de la alta tragedia desde Sófocles hasta Schiller, llega en *Woyzeck* a sus límites inferiores. También el diálogo de los oprimidos entre sí tiene más el carácter de una inducción (en el sentido físico) que el de un intercambio. Su comunicación es poco fluida, desordenada y alterada, frecuentemente prelingüística. Los balbuceos y tartamudeos de Woyzeck, los apuros lingüísticos (como en E4,8, cuando intenta explicar el significado de «Natur»), sus interrupciones repentinas, sus atascos y deslices, la psicótica repetición de obsesiones (como el «¡mata de una puñalada» («stich tot!» de las «voces»), este lengua de movimientos bruscos es el espejo de la alienación, el eco de los golpes»[90] .Veíamos en el segundo capítulo la importante

---

[89] Todos son elementos paramusicales y rítmicos contrarios al tiempo del argumento. García Calvo, *Contra el tiempo*, p. 256 y sig.

[90] «In dieser Tragödie werden die tiefsten Beweggründe, Hemmungen und Ängste nicht «expliziert». Das Ausgesprochene treibt auf der Oberfläche des Unausgesprochenen wie vereinzelte Eisschollen in einer weiten schwarzen Wasserfläche. Der Dialog, Lebensnerv der hohen Tragödie von Sophokles bis Schiller, ist im *Woyzeck* an einer unteren Grenze angelangt. Auch die Dialoge der Unterdrückten untereinander haben eher den Charakter einer Induktion (im physikalischen Sinn) als den eines Austauches, Ihre Kommunikation ist schwer behindert, zerfahren und verstört, häufig vorsprachlich Woyzecks Stammeln und Stottern, Sprachunfälle (wie die Bruchlandung H4, 8; Hd, 8, als er es unternimmt, «Natur» zu definieren), sein plötzliches Abbrechen, Versanden und Versickern, psychotische Wiederholungswänge (wie das «stich tot!» der «Stimmen») –diese Sprache der «Zuckungen» ist der Spiegel der Entfremdung, Echo der Schläge und Einschläge».
Alfons Glück, *«Woyzeck». Ein Mensch als Objekt, op. cit.*, pp. 207-208.

readaptación dramática del texto de Büchner (en su versión *I-Fr/L,1913*) llevada a cabo por Alban Berg para el libreto de la ópera, sobre todo mediante la reducción a quince del número de escenas y la distribución de las mismas en tres actos, pero también por medio de las supresiones, alteraciones o adiciones de palabras y acotaciones así como de algunos cambios en los turnos de intervención de los personajes. Sin duda esto supuso una importante transformación del texto original, pero no la desaparición de las líneas de sentido fundamentales. Alban Berg insistió una y otra vez en que su única intención al componer la ópera *Wozzeck* era reconducir por el cauce de la expresión musical la idea poética de Büchner cuyo núcleo es el destino del protagonista. El hecho de que después de tan importantes manipulaciones se mantenga la esencia del drama y pueda adquirir un nuevo vigor expresivo mediante el lenguaje musical estuvo sin duda propiciado por las características estructurales y lingüísticas de la obra de Büchner. Si, como dice Klotz y hemos podido reconocer en los comentarios anteriores, en las formas abiertas como *Woyzeck* «el todo está en las partes», se abre la posibilidad de seleccionar, como hizo Alban Berg, sólo algunas de estas partes, escenas en este caso, sin que el todo se resquebraje. Además, ni la elección de algunas escenas ni la reordenación de las mismas pueden provocar la desaparición de los rasgos estructurales y lingüísticos descritos. Por el contrario, *los ensamblajes metafóricos, el protagonista como centro, los puntos de integración* y *el lenguaje verbal y gestual* constituyen las estructuras textuales sobre las que se apoyan y a las que regulan con su sutileza y precisión rítmica las estructuras y recursos musicales, resultando un conjunto dramático-musical donde las formas literarias originales quedan minuciosamente organizadas e intensificadas, como veremos en el siguiente capítulo y en las partes analíticas.

CAPÍTULO III

Wozzeck de Alban Berg: una estética dramático-musical

La condición fragmentaria, el componente emotivo y la organización poética del lenguaje y de la estructura de *Woyzeck* de Büchner se dirigen provocativamente a la sensibilidad del receptor del que requieren, además, una activa confrontación intelectual para lograr llegar a una síntesis de los estímulos inmediatos o de los elementos parciales del texto. Recursos lingüísticos y estructurales como los estudiados en el capítulo anterior configuran una obra cuya relación con el lector o con el espectador no se apoya en medios lógico-deductivos sino fundamentalmente en técnicas *(ensamblajes metafóricos, puntos de integración, lenguaje verbal y corporal)* que activan de manera inmediata la emotividad. Pero, como indica Albert Meier, «esta intensidad sensual constituye solamente un potencial de activación que puede conducir al receptor a una elaboración intelectual del texto y de la propia reacción emocional»[1]. Muchos años antes de la estética de Albert Meier, Pierre Jean-Jouve y Michel Fano (1953) habían comentado en su libro sobre *Wozzeck*: «Creo que han coincidido dos determinaciones en la elaboración de la temática por parte de Berg. Por un lado estaría el desarrollo

[1] «Büchners poetische Werke haben eine sensualistische Basis, da sie den Rezipienten nicht argumentativ, sondern über seine Affekte erreichen wollen -in der unmittelbaren Rezeption dominiert die emotionale Reaktion, die von Leitmotiven, «metaphorischen Verklammerungen» etc. hervorgerufen wird. Diese sinnliche Intensität macht jedoch nur ein Aktivierungspotential aus, das den Rezipienten zur intellektuellen Verarbeitung der Texte und der eigenen emotionalen Reaktion veranlassen kann». Albert Meier, *G. B. Ästhetik, op. cit.*, p. 147.

del lenguaje musical a comienzos de siglo, y por otra *las incitaciones (provocaciones) subterráneas del drama de Büchner*»[2]. Desde luego la reacción inmediata del hipersensible Alban Berg después de asistir a la representación de *Wozzeck* (5/V/1914)[3] y su posterior y minucioso proceso de traducción a música de la obra de Büchner constituyen el ejemplo más logrado del planteamiento de Meier y de las opiniones de Jouve/Fano.

Este mismo enfoque de la relación obra-receptor puede aplicarse con más rigor aún a la ópera *Wozzeck*. Así lo ha expresado Pierre Boulez:

> *En una obra por lo demás muy compleja, son las líneas de fuerza lo que se retiene en una primera aproximación: éstas corroboran el drama y le dan una epifonía auditiva directamente perceptible, pues teje los fenómenos acústicos con los estados dramáticos; a partir de estos datos se produce en el oyente una amalgama tenaz que aguza su sensibilidad y lo pone en un perpetuo estado de alerta*[4].

Al finalizar su *Conferencia* sobre la ópera (Oldenburg, 1929), Alban Berg pedía a los asistentes que olvidasen todas sus explicaciones teóricas y estéticas cuando asistiesen a la representación[5]. Con una intención parecida pero con un tono entre irónico y vanidoso, apropiado para los expertos o entendidos, termina también su artículo *El «problema de la ópera»* (1928):

> *Sea cual seal el conocimiento que se tenga de la multiplicidad de formas musicales contenida en esta ópera, del rigor y de la lógica con la que han sido elaboradas y de la destreza combinatoria que se ha utili-*

---

2 «Je conjecture qu'il y eut coïncidence de deux déterminations, dans l'élaboration de la thématique de Berg. Il s'agit d'une part du développement de la matière musicale au début de ce siècle; il s'agit d'autre part des incitations souterraines du drame de Büchner».
Pierre Jean Jouve/Michel Fano, *«Wozzeck» d'Alban Berg (1953)*, Christian Bougois Ed., Paris 1985, p. 286.

3 En la introducción a su libro sobre *Woyzeck,* Douglas Jarman aporta el testimonio de Paul Elbogen, conocido de Berg y asistente al estreno vienés del 5 de mayo de 1914. Al finalizar la representación protagonizada por el «rudo y más bien brutal Albert Steinrück»: «Indescribably excited and enthusiastic I stood up amidst wild applause, met Alban Berg a few steps behind me. He was deathly pale and perspiring profusely. 'What do you say?» he gasped, beside himself. 'Isn't it fantastic, incredible? Then, already taking his leave, 'Someone must set it to music'».
Douglas Jarman, *Alban Berg «Wozzeck»*, Cambridge University Press, 1990, p. 1.

4 Pierre Boulez, *Puntos de referencia, op. cit.*, p. 354.

5 «Vorher möchte ich aber an Sie, meine Damen und Herren, eine Bitte richten! Und zwar die Bitte: Alles das, was ich Ihnen hier Theoretisches und Musikästhetisches zu erklären versucht habe, alles das zu vergessen, wenn Sie nunmehr am Dienstag oder später der Aufführung der Oper «Wozzeck» auf den Brettern dieses Theaters beiwohnen werden!» / «Pero antes de finalizar me gustaría, señoras y señores, pedirles un favor. Helo aquí: todo lo que he intentado aclararles desde un punto de vista teórico y estético, todo, deben olvidarlo, cuando ustedes asistan el domingo o después a la representación de la ópera *Wozzeck*».
Alban Berg, *Vortrag*, en *Alban Berg «Wozzeck». Texte, Materialien. Kommentare*, hrsg. von Attila Csampai und Dietmar Holland, Ricordi-Rowholt, 1985, p. 177.

zado hasta en los más pequeños detalles, desde que se levanta el telón hasta el momento en que cae por última vez, no puede haber nadie entre el público capaz de distinguir todo lo que sea de las diversas fugas e invenciones, suites y sonatas, variaciones y pasacalles, cuya atención pueda ser absorbida por algo que no sea la Idea de esta ópera, que trasciende el destino individual de Wozzeck. ¡Creo que en esto sí he acertado plenamente!»[6].

Alban Berg no sólo pide al espectador de su ópera que se olvide de los conocimientos derivados del análisis, sino que apuesta por la imposibilidad de simultanear la observación analítica con la fluencia dramática. Con ello, Berg no se opone al análisis musical, que él mismo acaba de hacer en éste y otros artículos sobre su propia obra y sobre otras composiciones[7], más bien pretende disociar o situar en momentos distintos lo naturalmente irreconciliable: el movimiento o la temporalidad del proceso dramático, en su efectiva realización (lectura o representación) y el estatismo y la atemporalidad de las ideas que resultan de la observación analítica, correspondientes a un momento previo o posterior al análisis en su doble proyección creativa o interpretativa. Esta diferenciación está próxima a la que puede establecerse entre la emotividad de la percepción inmediata y la racionalidad de la observación analítica, tal como se exponen en el plantemiento de Meier. Por otra parte, la música, asemántica (en el sentido lingüístico del término), organiza e intensifica los aspectos temporales (ritmo, *tempo*) y emotivos (intensidades, timbres, etc.) ofrecidos o sugeridos por el texto literario, sin anular, además, muchos de los efectos emotivos peculiares del lenguaje poético-literario (palabras claves, repeticiones o variaciones de las mis-

---

6 «Mag einem noch soviel davon bekannt sein, was sich im Rahmen dieser Oper an musikalischen Formen findet, wie das alles streng und logisch «gearbeitet» ist, welche Kunstfertigkeit selbst in allen Einzelheiten steckt ...von dem Augenblick an, wo sich der Vorhang öffnet, bis zu dem, wo er sich zum letzten Male schließt, darf es im Publikum keinen geben, der etwas von diesen diversen Fugen und Inventionen, Suiten –und Sonatensätzen, Variationen und Passacaglien merkt– keinen, der von etwas anderem erfüllt ist, als von der weit über das Einzelschicksal Wozzecks hinausgehenden Idee dieser Oper. Und das –glaube ich– ist mir gelungen!».
Alban Berg, *Das «Opernproblem» (1928)* en *Alban Berg «Wozzeck». Texte. Materialien. Kommentare* (Hrsg. von Attila Csampai und Dietmar Holland), *op. cit.*, p. 156.

7 «Berg era amigo de los análisis», así comienza su amigo y discípulo Th. W. Adorno la sustanciosa introducción a sus comentarios sobre las obras de Alban Berg *(Análisis y Berg)* en la obra que le dedicó. Aparte del artículo al que pertenece la última cita, hay que destacar su *Conferencia* (1929) sobre *Wozzeck*, los comentarios sobre el *Cuarteto en Re menor* (1924) y la *Sinfonía de Cámara* (1914/1918) de Schönberg y el análisis de la *Träumerei* de Schumann contenido en su artículo *Die musikalische Impotenz der «neuen Ästhetik» Hanz Pfitzner (1920)* donde pulveriza las exclamaciones atónitas de Pfitzner ante la inefabilidad del misterio artístico frente a las corrientes disgregadoras contemporáneas, representadas, sobre todo, por el Jazz-Fox-trot y por el atonalismo/bolchevismo, y donde, al mismo tiempo, aplica a una obra de corte clásico el pensamiento análitico y compositivo de Schönberg sobre motivos y variaciones.
Todos estos artículos críticos y analíticos de Alban Berg pueden encontrarse en la versión francesa de sus escritos: *Alban Berg, Écrits*, (trad. Henri Pousseur, Gisela Tillier y Dennis Collins) Christian Bourgois Éd., Paris 1985.
El apartado citado de Adorno en su obra: *Alban Berg, el maestro de la transición ínfima* (vers. cast.: Helena Cortés y Arturo López), Alianza Música, Madrid 1990, pp. 45-49.

mas, etc.)[8]. Así, del mismo modo que el seguimiento del proceso de elaboración, del montaje y de los finos recursos estructurales y poéticos nos han ayudado a comprender la esencial unidad de forma y eficacia dramática, por la que se consigue la capacidad de impacto del texto (de los textos) de Büchner sobre el receptor (del que la composición de *Wozzeck* es sin duda uno de sus productos más extraordinarios), es legítimo y necesario el acercamiento al proceso de composición, a la organización y al entramado dramático-musical de *Wozzeck*, como el propio compositor se permitió hacer cerrando de este modo su triángulo como receptor, creador e intérprete de unas formas artísticas *(Woyzeck/Wozzeck)* con una sustancia poética común.

En relación con los receptores de la obra, las prevenciones de Alban Berg, como las de Büchner, se dirigen contra los impostores del sentimiento o del conocimiento, dos especies, al fin, de la pedantería. Las reacciones efervescentes ante una obra de teatro o una ópera criticadas por Camille en *La muerte de Danton* del tipo: «¡qué carácter! ¡qué lógica!, ¡ideal!, ¡oh, el arte!», o el «patetismo afectado» criticado por Lenz, están muy próximos al estilo de los comentarios de Pfitzner, citado y vapuleado por Alban Berg. Con una muestra de dicho estilo, una cita de Pfitzner, comienza Berg su demoledor artículo:

> *Pero en presencia de una melodía como ésta («Träumerei» de Schumann), uno pierde el pie completamente. Se puede reconocer su valor pero no se podría demostrar. La inteligencia no puede prestar la menor ayuda a la hora de poner de acuerdo las opiniones sobre su tema. Se es sensible ante su encanto o no. Ningún argumento es capaz de convencer a quien se niegue a ser envuelto por ella, y a quien la ataque nada se le puede decir sino tocarla y gritar: '¡Cuánta belleza!'. ¡Lo que expresa es de una evidencia tan profunda, de una claridad tan mística como la misma verdad!*[9].

En relación con la organización interna de su obra, las advertencias de Berg al público y a los eruditos nos recuerdan, como ya he apuntado, la unidad indisoluble lograda entre las estructuras musicales y las estructuras dramáticas, que hacen imposible la disociación analítica durante el tiempo de la representación, y donde –al contrario de lo que ocurre con las obras dramáticas criticadas por Büchner– no es posible «ver cómo le cuelgan a la marioneta los cordones que la mueven» (Camille en *La muerte de Danton, II, 3*). Con ello, insisto, no se excluye de ningún modo el análisis, previo o posterior, que intente descubrir lo que se esconde detrás de tan eficaz conjunción dramático-musical. Pierre Boulez lo ha expresado certeramente:

> *Berg se sentía particularmente orgulloso de haber sabido conciliar el rigor musical con la fuerza dramática; pero no quería pasar de ninguna manera por pedante o académico... De ahí esa acumulación de precauciones en sus reflexiones. Creo por mi parte que se deben transcribir más o menos*

---

[8] Podría aplicarse aquí la oposición entre «tiempo de la representación» y «tiempo de lo representado» que Agustín García Calvo utiliza en su clarividente *Ataque 15º* «contra el Tiempo». Agustín García Calvo, *Contra el Tiempo*, Lucina, Zamora, 1993, pp. 253-269.

[9] Traducido (F.H.) de la versión francesa de Henri Pousseur en: *Alban Berg, Écrits*, Christian Bourgois, Paris 1985, p. 80.

así: si Ud. es perspicaz, conocerá las sutilezas de mi ópera y los secretos de su construcción; si es Ud. aun más perspicaz, los conocerá tan bien y los habrá asimilado tan perfectamente que se dará cuenta de que son una sola y misma cosa con la expresión dramática[10].

Comentados ya (C.I) los pasos que siguieron a su decisión de componer la ópera, el largo proceso de composición y el trabajo sobre la edición Insel-Franzos/Landau *(I-Fr/L)* de 1913 así como la configuración estética del *Woyzeck* de Büchner (C.II), nos acercaremos ahora al planteamiento y configuración dramático-musicales de *Wozzeck*.

Estructuras y Recursos Dramático-Musicales en *Wozzeck*

«En su conferencia de 1929 sobre *Wozzeck*, Berg dio solamente razones técnicas para la elección de estructuras musicales /.../»[11]. Esta afirmación de Douglas Jarman, utilizada como punto de partida para su particular interpretación de la relación simbólica entre formas musicales y dramáticas, no se corresponde, a mi entender, ni con las intenciones expositivas ni con el contenido de la *Conferencia* de Alban Berg. Al contrario de lo afirmado por Jarman, la exposición de Berg es un recorrido por las razones dramático-musicales que justifican la elección de los recursos compositivos empleados en la ópera, tanto para la arquitectura global y las formas de cada escena, como para las magnitudes armónicas, rítmicas, melódicas o motívicas más pequeñas.

La idea fija que subyace a todas sus explicaciones es la de *coherencia* basada en los principios compositivos esenciales de *unidad y variedad*: «junto a la necesidad de unidad musical (por emplear un término de Schönberg), de coherencia, se impone otra necesidad no menos fuerte: la de variedad en la música, la multiplicidad en la forma»[12]. Para lograrlo Berg se servirá de múltiples recursos musicales, muchos de los cuales serán expuestos o esbozados en su análisis:

---

[10] Pierre Boulez, *Situación e interpretación de «Wozzeck»* en *Puntos de referencia*, Gedisa, Barcelona 1984, p. 353.

[11] «In his lecture on *Wozzeck*, which is reprinted in the final part of this book/,Berg himself gave only technical reasons for his choice of musical structures, suggesting that, in the absence of tonality, such formal designs were necessary in order to ensure the musical unity of the work, to give a 'sense of self-containedness not only in the small-scale structure of the scenes themselves but also in the larger structure of the single acts and in the architecture of the work'».
Douglas Jarman, *Alban Berg, «Wozzeck», op. cit.*, p. 59.

[12] «/.../ Dem Bestreben nach musikalischer Geschlossenheit und (um ein Wort Schönbergs zu verwenden) nach musikalischem Zusammenhang steht nämlich auch ein gleich starkes Bestreben gegenüber: das Bestreben nach musikalischer Abwechslung, nach Mannigfaltigkeit der Gestalten».
A. Berg, *Vortrag,* en *op. cit.*, p. 161.

«A lo largo de mi exposición –dice Berg– podrá comprobarse de qué formas tan distintas se ha buscado y conseguido»[13]. Pero, como se irá verificando, no se trata sólo de una coherencia musical. Detrás de todas sus descripciones y comentarios musicales hay una razón dramática explícita. No es que nosotros reconozcamos la interdependencia estrecha entre texto y música, es que el propio compositor enunció e interpretó las líneas esenciales de tal interrelación.

De entrada, Berg expone los dos problemas con que se enfrentaba en su trabajo de composición: el carácter fragmentario del texto de Büchner y la tarea de componer una obra de amplias dimensiones sin los medios de cohesión de la tonalidad. Un problema de estructura literaria y otro musical[14]. Como sabemos, la solución al primero estaba parcialmente dada en la propuesta escénica de Paul Landau (1909) en relación con la edición Franzos (1979), una reordenación de escenas que fue seguida en la edición Insel/1913 *(I-Fr/L)* y que le sirvió de base para el libreto, según el esquema clásico de exposición, peripecia y catástrofe. Recordemos que Alban Berg subrayó el párrafo del epílogo de Insel donde se decía que «en lugar de reproducir el orden de Franzos, se ha preferido el propuesto por Paul Landau en su reciente edición de la obra de Büchner, en cuya fecunda introducción queda muy bien justificado»[15]. En dicho prólogo (1909) Landau comenta que había intentado conseguir la *unidad* de los fragmentos siguiendo nada menos que las intenciones de Büchner. Así, aunque Landau no subdividió las escenas en actos de manera explícita, su orden se atiene a la distribución clásica como se pone de manifiesto en su introducción donde habla de «exposición» y «catástrofe». Más aún, en el epílogo de Insel/1913 se dice: «Ya desde el comienzo, el lector es introducido en la situación de la obra, y después de la ruidosa escena de la feria, a la que se podría considerar como *el final del primer acto* y que también podría unirse directamente con el encuentro de Marie y el Tambor Mayor en la calle, se establece *la tensión dramática* que parte de estas relaciones y que conduce en ininterrumpido *crescendo* hasta *la catástrofe*»[16]. Ahora bien, junto a la necesidad de fijar un orden argumental clásico,

---

[13] «Wir werden im Verlauf meiner Untersuchungen sehen, auf welch verschiedene Weise dies angestrebt und erzielt wurde». *Ibid.,* p. 160.

[14] a) *Problema musical*: «Als ich also damals beschlossen hatte, eine abendfüllende Oper zu schreiben, stand ich, zumindest in harmonischer Hinsicht, vor einer neuen Aufgabe: Wie erreiche ich ohne diese bis dahin bewährten Mittel der Tonalität und ohne die auf ihr basierten formalen Gestaltungsmöglichkeiten dieselbe Geschlossenheit, dieselbe zwingende musikalische Einheitlichkeit? Und zwar eine Geschlossenheit nicht nur in den Kleinen Formen der Szenen und Auftritte (wovon später viel zu sprechen sein wird), sondern auch, was ja das Schwierigere war, die Einheitlichkeit in den großen Formen der einzelnen Akte, ja in der Gesamtarchitektonik des ganzen Werkes?».
b) *Problema del texto dramático*: «Text und Handlungen allein konnten nicht Gewähr für diese Geschlossenheit sein; schon gar nicht bei einem Werk wie Büchners *«Wozzeck»*, das ja bekanntlich aus vielen (23) losen, ja fragmentarischen Szenen besteht. Und selbst als es gelungen war, eine dreiaktige Anordnung zu finden, die in dreimal fünf Szenen Exposition, Peripetie und Katastrophe des Dramas deutlich auseinanderhielt und damit die Einheit der *Handlung*, die dramatische Geschlossenheit erzwang, war noch keinesfalls die *musikalische* Einheit und Geschlossenheit gegeben». *Ibid.,* p. 160.

[15] Texto ya reproducido y citado en el primer capítulo: *El texto del libreto, su historia*.

[16] «Schon am Anfang wird nunmehr der Leser in die Situation des Stückes eingeführt, und nach den lärmenden Messeszenen, die man sich vielleicht als den Abschluß des ersten Aktes zu denken hat, an die sich aber auch Maries Begegnung mit dem Tambourmajor auf der Straße unmittelbar anschließen mag, fesst die von dieser Bekanntschaft ausgehende *Spannung* ein, die nun in ununterbrochener

tanto Paul Landau como el anónimo autor del epílogo de *I-Fr/L* reconocían la unidad interior de estos fragmentos. «Sin embargo –se dice también en el epílogo de Insel– todas las contradicciones e irregularidades no pueden acabar con este orden» (la progresiva tensión dramática de la obra). Paul Landau, por su parte, había hecho una observación más fina aún y quizá más próxima a las intenciones de Georg Büchner tal como las entendemos hoy. Comparando *Wozzeck* con *La muerte de Danton* comenta: «En *Wozzeck* por el contrario se sigue un desarrollo psicológico coherente. El enlace entre escenas, aparentemente casual, esconde una indisoluble red de relaciones de la más profunda eficacia»[17]. En resumen, Alban Berg se encontró con que los editores y comentaristas del texto dramático que él habría de seguir para el libreto hablaban del carácter fragmentario y de la necesidad de fijar un orden en las escenas pero subrayaban al mismo tiempo la profunda unidad que subyace en el texto de Büchner. La observación de Landau sobre la «indisoluble red de relaciones» apunta claramente hacia un orden distinto y más profundo que el de la simple articulación lineal y argumental entre escenas. Estos comentarios no debieron pasar desapercibidos para Alban Berg puesto que las relaciones y correspondencias tanto en el interior de las escenas como entre situaciones dramáticas de escenas distintas tendrán en la ópera tanta importancia como la reducción y el ajuste al orden clásico propuesto por Landau y asegurado por el compositor-libretista.

En su planteamiento, no en la solución adoptada, el problema musical presentaba cierta afinidad con el literario: a la fragmentación del texto de Büchner se añadía la amenaza de dispersión musical procedente del estilo atonal. La decisión de Alban Berg de no servirse de la tonalidad tradicional suponía la pérdida del recurso más seguro y cómodo para lograr unidad y coherencia en el discurso musical. Las obras atonales sobre textos poéticos o dramáticos compuestas hasta entonces se habían apoyado en el texto para evitar la fragmentación y la incoherencia musicales[18]. Pero para una obra de las dimensiones de *Wozzeck* no era suficiente el soporte textual aunque se hubiese logrado la «unidad de acción» mediante la reducción de escenas y su distribución en actos. Por ello Alban Berg utilizará los más variados recursos que pudieran asegurar a la vez la coherencia musical

---

Steigerung bis zur Katastrophe führt. Freilich: alle Widersprüche und Unebenheiten vermag auch diese Anordnung nicht zu beseitigen».
Nachwort, Wozzeck - Lenz, Insel 1913, *op. cit.*, pp. 76-77.
Cursiva, F. H.

[17] «Im *Wozzeck* dagegen ist eine psychologische Entwicklung konsequent verfolgt, in dem scheinbar zufälligen Wechsel der Szenen eine unlösbar sich angliedernde Kette der tiefsten Wirkung geschaffen» Paul Landau, *Wozzeck (1909)*, en *Georg Büchner* (hrsg. von Wolfgang Martens), *op. cit.,* p. 76.
Subrayado, F. H.

[18] «Die Komposition in jenem Stil beschränkte sich fürs erste auf die Schaffung kleiner Formen, wie Lieder, Klavier- und Orchesterstücke, oder, wenn es sich um ausgedehntere opera handelte (wie die 21 *Pierrot*-Melodramen Schönbergs oder seine zwei kurzen, einaktigen Bühnenwerke), auf solche Formen, die ihre Gestaltung durchwegs von einer textlichen oder dramatisch-handlungsgemässen Unterlage herleiteten. Noch fehlte es in jenem sogenannten atonalen Stil an Werken ganz großen Umfangs» / «La composición en este estilo se había limitado en un primer momento a la elaboración de pequeñas formas, como *Lieder*, piezas para piano o para orquesta, o, en el caso de obras de mayores dimensiones (como los veintiún melodramas de *Pierrot lunaire* de Schönberg o sus dos obras dramáticas) a la elaboración de formas que extraían su configuración de un soporte textual o de la acción dramática. No había, pues, obras de gran envergadura en el llamado 'estilo atonal'».
Vortrag, op. cit., pp. 159-160.

y dramática. A partir de las líneas de interpretación propuestas en la *Conferencia* podremos estudiar con más detalle los recursos dramático-musicales puestos en juego, muchos de los cuales conectan directamente con las técnicas literarias de cohesión utilizadas por Georg Büchner.

Configuración y Cohesión Dramático-Musicales de Actos y Escenas

A primera vista puede resultar paradójico el hecho de que, por una parte, Alban Berg haya reducido y distribuido en tres actos las escenas que a él como espectador le habían llegado de manera tan eficiente en una sucesión ininterrumpida[19] mientras que opta por un lenguaje atonal en el que se sacrificaba un modo de cohesión musical seguro, con tres siglos de tradición. Nos hallaríamos, pues, ante una estructura dramática clásica con un lenguaje musical vanguardista. Una reflexión más detenida nos hará ver, sin embargo, que tal apreciación es superficial y se queda a las puertas de la verdadera y compleja condición dramática y musical de *Wozzeck*.

El trabajo de reducción y adaptación de la obra literaria fue aceptado y aplaudido por los primeros analistas de la ópera como Willi Reich para quien «junto a cambios de contundente energía hay que destacar el mérito de Berg al elaborar el texto mediante una lógica distribución de escenas y la coherencia de una acción solamente esbozada fragmentariamente por Büchner. Berg suprimió y reunió las escenas de manera que las veinticinco originales quedaron reducidas a quince, cuya sucesión, dividida en tres actos, se adapta al tradicional esquema dramático de exposición, peripecia y catástrofe»[20]. Sin embargo, y para evitar cualquier tipo de malentendido, no debe olvidarse que tanto la manera de trabajar sobre el texto dramático (ver C.I) como las declaraciones y comentarios de Alban Berg sobre la ópera dejaron siempre bien clara su voluntad primordial de «expresar por medio de los sonidos el contenido espiritual del drama inmortal de

---

[19] Según Peter Petersen, el texto utilizado para la representación vienesa del 5/V/14 fue el Insel/1913. En esta representación, opina Petersen, no se incluyeron las escenas de la feria *(Öffentlicher Platz. Buden, Das Innere der Bude)*, puesto que en los esbozos de Berg (1914) para personajes y las voces correspondientes no figura ninguno de los que intervienen en dichas escenas (charlatán, viejo, niño, espectadores primero y segundo).
Peter Petersen, *Wozzeck, op. cit.*, pp. 24-26.

[20] «Neben sprachlichen Veränderungen von zwingender Schlagkraft liegt die Hauptsleitung von Bergs Textbearbeitung in der logischen Gliederung und Straffung der von Büchner nur fragmentarisch skizzierten Handlung. Durch Weglassung und Zusammenziehung gelang es Berg, die 25 Szenen des Originals auf 15 zu reduzieren, deren Abfolge, auf drei Akte verteilt, an das traditionelle Dramenschema von Exposition, Peripetie und Katastrophe gemahnt».
Willi Reich, *Alban Berg*, op. cit., pp. 65-66.
Como ya se comentó en el C.II, Willi Reich (1937) no aceptó la acertada observación de Rudolf Schäfke (1926) según la cual Alban Berg se habría basado en la edición de Paul Landau. Willi Reich creyó, erróneamente, que Berg se había servido de la edición original de K. E. Franzos, con lo cual atribuía, también erróneamente, todo el «mérito» del «orden tradicional» de las escenas en tres actos a Alban Berg.

Büchner, de trasladar su lenguaje poético al lenguaje musical». A esta intención fundamental hay que subordinar todas las manipulaciones del texto llevadas a cabo por el libretista-compositor porque, aparte de ese deseo esencial –continúa diciendo Alban Berg–, «no pensé en otra cosa, tampoco desde la perspectiva de la técnica compositiva, sino dar al teatro lo que es del teatro, es decir, configurar una música consciente en cada momento de su obligación de servir a la acción dramática»[21]. Berg reaccionó y actuó sobre la fuente literaria de su obra de manera rigurosamente contraria a la de Büchner con el texto de Hofrat Clarus. Si, como hemos visto, *Woyzeck* de Büchner es el resultado de un proceso de desguace, por rechazo, de un texto y el montaje con sus materiales de una obra dramática desde cuyos personajes y acción se condena el diagnóstico y el dictamen de un psiquiatra-juez, *Wozzeck* de Alban Berg es, por el contrario, la consecuencia de una adhesión inquebrantable a la idea poética de Büchner traducida y comentada en el nuevo lenguaje musical. Jamás intentó Berg enmendar la plana al escritor, aunque la traducción musical de la obra, o mejor, la síntesis dramático-musical que se había propuesto exigía una serie de modificaciones, sobre todo de carácter estructural. Después de exponer con nitidez sus intenciones compositivas, Alban Berg se refería en su artículo *El «problema de la ópera» (Das «Opernproblem»)* (1928) a las exigencias estructurales básicas planteadas por la composición:

> *Hacía falta llevar a cabo una selección entre las veintiséis escenas de Büchner, algunas de ellas fragmentarias y frecuentemente muy débilmente articuladas. Era necesario también evitar las repeticiones susceptibles de paralizar la variación musical. Además, había que aproximar las escenas, articularlas y agruparlas en actos. Todo ello se presentaba ante mí, quisiéralo o no, como una tarea más musical que literaria, una tarea que sólo podía resolverse con las leyes de la arquitectura musical y no con las de la dramaturgia*[22].

De cara a la ópera, el problema de la falta de articulación externa del texto dramático no quedaba resuelto, según Alban Berg, con la selección, reducción y articulación de escenas y su distribución en actos, operaciones necesarias pero no suficientes, según el compositor, para asegurar de manera automática «la unidad y el equilibrio en el plano musical». Ya pudimos ver en el capítulo dedicado al trabajo de Berg sobre el texto *I-Fr/L* que en él se conjugan previsiones esbozadas sobre la estructura dramática, la estructura musical, los diálogos y las acotaciones,

---

21 «Abgesehen von dem Wunsch, gute Musik zu machen, den geistigen Inhalt von Büchners unsterblichem Drama auch musikalisch zu erfüllen, seine dichterische Sprache in eine musikalische umzusetzen, schwebte mir, in dem Moment, wo ich mich entschloß, eine Oper zu schreiben, nichts anderes, auch kompositionstechnisch nichts anderes vor, als dem Theater zu geben, was des Theaters ist, das heißt also, die Musik so zu gestalten, daß sie sich ihrer Verpflichtung, dem Drama zu dienen, in jedem Augenblick bewußt ist».
Alban Berg, *Das «Opernproblem»*, *op. cit.*, p. 154.

22 «Schon die Notwendigkeit, von den 26 losen, teils fragmentarischen Szenen Büchners eine Auswahl für mein Opernbuch zu treffen, hierbei Wiederholungen, soweit sie musikalisch nicht variationsfähig waren, zu vermeiden, weiter diese Szenen eventuell zusammenzufassen, stellte mich –ob ich wollte oder nicht– vor eine mehr musikalische als literarische Aufgabe, die nur mit den Gesetzen der musikalischen Architektonik zu lösen war und nicht mit denen der Dramaturgie».
Ibid., p. 155.

todas ellas dirigidas hacia la composición de la ópera, es decir hacia el lenguaje dramático-musical. No sería justo, pues, hablar de una división del trabajo como libretista y como compositor. Ambas tareas concurren en una persona y se desarrollan simultáneamente desde los orígenes de la concepción de la ópera[23]. Creo que ése es también el sentido que ha de darse a las últimas palabras citadas de Berg: la reducción, la aglutinación, la ordenación y la distribución de las escenas fueron condiciones exigidas por el lenguaje dramático-musical a las que las «leyes musicales» habrían de dar su sentido definitivo. No se trataba, pues, de corregir el texto de Büchner ni siquiera de crear unas estructuras literarias bien definidas, unos moldes adecuados para la superposición de unas estructuras musicales. Berg no quería un drama con música, ni una música con texto, resultado de un ajuste externo entre formas literarias y musicales, sino que pretendió conseguir una verdadera transustanciación del drama de Büchner mediante la más minuciosa correspondencia, que llega hasta la metamorfosis, de las estructuras formales, de las recurrencias lingüísticas y temáticas, de los personajes y sus obsesiones, de las frases y las palabras, de los movimientos y los gestos, en fin, de todos los componentes del lenguaje dramático, en estructuras formales clásicas o de nueva invención, temas, *leitmotive*, timbres, *tempo*, ritmo, intensidades dinámicas o cualquier otro registro expresivo del lenguaje musical. Dicho de otro modo, todos los materiales musicales, desde las células interválicas hasta las formas tradicionales (rondós, fugas, chaconas, etc.) configuran su forma y su sentido en función de la forma y el contenido del texto dramático. Texto y música son las magnitudes de una función en cuyo proceso de definición, de configuración dramático-musical, se han alternado en el doble papel de constante y variable: el texto se ha modificado en función de las exigencias musicales como la música nace y se moldea a partir del texto. «Para Berg no se trataba de hacer coincidir la forma sinfónica con la forma dramática –comenta Pierre Boulez–, sino de *hacer surgir del hecho dramático una forma musical* tan estrictamente coherente como la que encontramos en la música no dramática llamada generalmente 'música pura'». La acertada observación de Boulez podría matizarse indicando que no sólo las formas musicales sino todo hecho musical, grande o pequeño, recurrente u ocasional, *surge* de un hecho dramático. Así pues, ¿cómo se ha producido el mestizaje dramático-musical en el plano estructural de actos y escenas de *Wozzeck*?, ¿qué recursos musicales podían garantizar la coherencia musical, o más exactamente, la unidad dramático-musical en estas dimensiones grandes y medias?, ¿hasta qué punto afectaron a la esencia de la estructura y del contenido dramáticos las modificaciones llevadas a cabo por el compositor?

En su análisis, Alban Berg empieza comentando los finales y principios de los actos como puntos de referencia esenciales para la estructura global de la obra. Los tres actos finalizan con unas armonías idénticas configuradas de manera muy diferente. Estos cambios obedecen simultáneamente a razones musicales (principio de unidad y variedad, al que ya nos hemos referido) y dramáticas (las modificaciones de la situación).

Pero las correspondencias y equiparaciones estructurales de música y drama en las dimensiones más amplias de la ópera no terminan aquí. Alban Berg comenta en segundo lugar el paralelismo dramático entre la última escena del acto primero (Tambor Mayor / Marie) y la última

---

[23] En este sentido, pueden recordarse las palabras, ya citadas, de Rosemary Hilmar: «Hay algo especialmente característico en la manera de trabajar Alban Berg: el haber concebido las formas musicales de las escenas más importantes de la ópera, quizá por primera vez, en las anotaciones manuscritas que fue introduciendo mientras trabajaba sobre el texto».

del acto segundo (Tambor Mayor / Wozzeck). Las formas musicales empleadas en ambos casos (*rondó*) y el uso de una misma *leitsección* musical nacen del paralelismo dramático entre la «pelea erótica» entre el Tambor y Marie y la pelea entre el Tambor y Wozzeck, en que los dos protagonistas son «vencidos» por un mismo personaje.

En tercer lugar, se refiere Alban Berg al *perpetuum mobile* como principio formal escogido para la última escena de la ópera. Las últimas palabras de su comentario sobre esta escena, más exactamente, sobre la forma en que aparecen los acordes cadenciales, me parecen especialmente interesantes:

> *Así termina la ópera. Pero aunque la cadencia se realiza netamente sobre el acorde final, nos produce la impresión –por así decirlo– de que esto podría continuar. ¡Y claro que continúa! Verdaderamente se podrían unir los primeros compases de la ópera con los últimos, cerrándose de este modo el círculo*[24].

Círculo, he aquí una palabra clave para entender la configuración arquitectónica de *Wozzeck*, palabra que nos acercará, además, a uno de los puntos esenciales de la interpretación del drama de Büchner por Alban Berg[25]. La construcción circular es fructífera por su condición peculiar: el círculo se cierra en el punto en que comienza, en un proceso de retorno sin fin. Al situar en la escena final al hijo de Wozzeck y Marie mientras juega con otros muchachos y que continúa montando en su caballito imaginado después de conocer la noticia de la muerte de su madre, Alban Berg realiza la modificación más importante del orden escénico en relación con el texto o los textos que pudo utilizar puesto que mediante este cambio nos aporta su propia visión de la tragedia de Wozzeck. Los acordes cadenciales que con su incesante balanceo cierran la ópera, al

---

[24] «Damit schliesst die Oper. Aber obwohl hier wiederum deutlich zu dem Schlußakkord kadenziert wurde, hat es fast den Anschein, als ginge es weiter. Es geht ja auch weiter! Tatsächlich würden die Anfangstakte der Oper an diese Endtakte ohne weiteres anschließen, womit der Kreis geschlossen wäre».
A.B.: *Vortrag, op. cit.*, p. 162.

[25] Hablamos de 'construcción circular', 'construcción cíclica, 'construcción en forma de arco'... Éstas y otras expresiones se basan en la idea de retorno. Alban Berg tenía especial predilección por este tipo de construcción. A ello se refiere, por ejemplo, Mark DeVoto en su análisis y comentario del op. 6, *Drei Orchesterstücke*:
«Einige der wichtigsten formalen Umriße der *Drei Orchesterstücke* sind leicht auszumachen. Das Bogenformprinzip, ein beliebtes Mittel Bergs in allen seinen Werken von den *Sieben frühen Liedern* an, ist deutlich in den *Drei Stücken* angewendet, in der gesamten Anlage ebenso wie in jedem einzelnen von ihnen, besonders in dem Verfließen von Anfang und Schluß des Präludiums. Als ein Prinzip der thematischen Verbindung zwischen Sätzen ist die Bogenform nur eine von mehreren Arten, den zyklische Charakter durch die Verwendung einer verhältniger gleicher Form erscheinen» / «Algunos de los más importantes esquemas formales de las *Tres piezas para orquesta* se distinguen fácilmente. El principio de forma de arco, uno de los medios más apreciados por Berg en todas sus obras desde las *Siete canciones de juventud*, es muy claramente empleado en las *Tres piezas*, tanto en el diseño de conjunto como en cada una de sus partes, en particular en el principio y final del Preludio. Como principio de unión temática entre movimientos, la forma de arco es sólo una de las muchas maneras de mostrarse el carácter cíclico de las *Tres Piezas*».
Mark DeVoto: *Alban Bergs «Drei Orchesterstücke» op. 6: Struktur, Thematik und ihr Verhältnis zu «Wozzeck»*, en *Alban Berg Symposion, Wien 1980*, Universal Edition, Wien, 1981, p. 98.

mismo tiempo que permiten enlazar con el principio, traducen musicalmente la situación dramática que, cerrada con las muertes de Wozzeck y Marie, queda abierta –«...puede continuar. ¡Y claro que continúa!»– en la figura del niño, el nuevo Wozzeck que, en una nueva vuelta de tuerca, reproducirá seguramente el destino de sus padres.

La idea circular se afianza y perfecciona mediante las *correspondencias estructurales* entre actos:

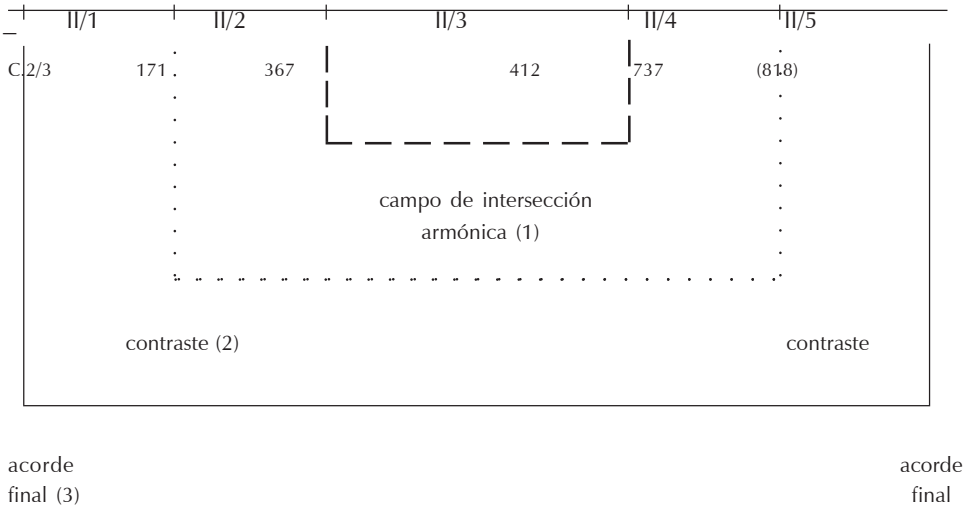
> *Mi manera de construir cada uno de los tres actos hace pensar que se trata,* grosso modo*, de una forma ternaria tradicional, a-b-a, ya que los actos primero y tercero ofrecen cierto paralelismo de estructura, aunque, por supuesto, el último no constituya ninguna reexposición del primero. Estos dos actos laterales, más cortos, tienen una simetría, podríamos decir, de duración, en relación con el acto central, más largo y con una importancia dramática mayor. Como veremos, este acto presenta una forma musical completamente cerrada desde el primero hasta el último compás, mientras que los dos actos laterales están configurados por formas más relajadas, cinco piezas musicales, cada uno, que se articulan entre sí de manera bastante libre, lo mismo que las escenas dramáticas correspondientes*[26].

Ya en la constitución interna de cada uno de los actos dentro de la estructura ternaria/circular realiza Berg su principio esencial de unidad y variedad. Como indica él mismo la estructura *a-b-a* no significa que el tercer acto sea una reexposición del primero. Esto no ocurre ni en estas grandes dimensiones ni tampoco en las medias y pequeñas donde tan frecuentemente se encuentra parecido tipo de estructura circular; ni siquiera en la forma sonata empleada en II/1, donde la reexposición es obligada, nos encontraremos con una repetición literal de la exposición: la tarea compositiva de Berg siempre se apoya en la alianza estrecha entre lo mismo y lo diferente. Según esto, el acto primero y el tercero coinciden en la articulación más relajada de las escenas entre sí, cada una es una pieza característica con una personalidad bien contrastada con la que le precede y le sigue. Pero se diferencian en la naturaleza de sus formas musicales: mientras en el acto primero predominan formas tomadas de la tradición musical (*suite* (I/1), rapsodia (I/2), *lied* (I/3), chacona/*passacaglia* (I/4) y rondó (I/5), el tercero está integrado por formas originales del compositor quien eligió un criterio unificador distinto para cada una de ellas: un tema (III/1), un sonido (III/2), un ritmo (III/3), un acorde (III/4), una tonalidad (epílogo sinfónico, III/4-5) y un movimiento perpetuo (III/5). En contraste con los dos actos extremos, el segundo está configurado como una sinfonía de cinco movimientos –sonata

---

[26] «Die Art, wie ich die drei Akte jeden für sich musikalisch aufbaute, lässt die Deutung zu, dass es sich hier im großen um die altbewährte dreiteilige Form handelt (a,b,a), und zwar insofern, als der I. und der III. Akt (wenn auch der letzte natürlich keine musikalische Reprise des ersten bringt) eine gewisse architektonische Parallelität aufweisen. Beide umschließen nämlich schon durch ihre kürzere Spieldauer in einer, ich möchte sagen zeitlichen Symmetrie, den weitaus längeren und gewichtigeren Mittelakt. Und während dieser –wie wir sehen werden– vom ersten bis zum letzten Takt eine musikalisch ganz geschlossene Gestalt aufweist, ist die Form der beiden Eck-Akte eine viel lockerere. Sie bestehen aus je fünf, den verschiedenen lose aneinandergereihten Szenen entsprechenden Musikstücken, die ebenfalls loser zusammenhängen».
A.Berg: *Vortrag, op. cit.*, p. 163.

(II/1), fantasía y fuga (II/2), largo (II/3), *scherzo* (II/4) y *rondó marziale* (II/5)–, cuya articulación da lugar a una estructura simétrica que también podría describirse gráficamente en forma de círculos concéntricos en torno a la escena tercera del segundo acto, centro del acto y punto álgido de la tensión dramática de la ópera en su conjunto. Así la describe Klaus Schweizer[27] :



Las descripciones y comentarios de Alban Berg y de otros analistas sobre la arquitectura dramático-musical de la ópera obligan a adoptar una nueva perspectiva sobre el significado de la agrupación de escenas en actos por parte del compositor. ¿No choca el planteamiento aristotélico tradicional de *exposición-peripecia-catástrofe* con la estructuración en círculo? La concepción de un tiempo dramático que se desarrolla paso a paso en una dirección está reñida, en principio, con una concepción circular donde el retorno prevalece y termina engullendo la idea de avance lineal. Con la arquitectura dramático-musical de *Wozzeck* tal como ha sido descrita por el propio compositor y, sobre todo, como se realiza en la partitura, queda resuelta y anulada la paradoja señalada antes de que la ópera esté hecha con un texto sometido a un esquema dramático tradicional pero con un lenguaje musical vanguardista. La distribución en actos de Alban Berg no puede ser valorada fuera de su contexto dramático-musical donde el esquema dramático clásico queda en segundo plano en relación con la interpretación circular propuesta por la aportación compositiva de Alban Berg. En una línea aproximada a este planteamiento, Dietmar Holland ha sabido poner en su punto la crítica al tradicionalismo del libreto:

> *Esta crítica no soportaría un análisis más detenido. Al hacer la subdivisión en tres actos, Berg pretendía realizar en el plano dramático algo inédito en los escenarios operísticos: el cruce entre un desarrollo lineal de la acción en el sentido aristotélico con la idea de reexposición –*

---

[27] Klaus Schweizer, *Die Sonatensatzform im Schaffen Alban Bergs*, Musikwissenschaftliche Verlags-Gesellschaft, Stuttgart 1970, p. 155.
El gráfico es reproducción del de Schweizer, con los términos traducidos al castellano: (1) «harmonische Überschneidungsfelder», (2) Kontrast, (3) Schlußakkorde.

todos los actos concluyen con el mismo acorde aunque con una instrumentación completamente diferente– y con la idea dramática de la forma circular, que no es ni abierta ni cerrada (en el sentido de su realización lineal), puesto que los últimos compases de la escena final podrían enlazarse sin interrupción con los primeros compases de la ópera. La idea dramático-musical del círculo es la respuesta original de Berg a la versión fragmentada de la obra de Büchner[28].

Pero podría decirse que, mediante esta «respuesta original» de Berg, la estructura de actos de la ópera sólo choca con el texto de Büchner por su parte más superficial y se aproxima, en cambio, a la manera de hacer del dramaturgo también por el lado en que parecían estar más alejados: desde el sentido final que adquiere en la ópera la distribución en actos. Por medio de la música, la escena final conecta dramáticamente con la primera. El niño huérfano, que no cesa de cabalgar, y los acordes cadenciales en movimiento perpetuo representan alegóricamente el retorno de los cercos que seguirán aprisionando y enloqueciendo a los nuevos wozzeck. Con la arquitectura circular de la ópera en su conjunto, del acto central y de muchas escenas y partes de las mismas, Alban Berg ha sabido entender y trascender la esencia estructural de la obra de Büchner donde, cada escena es un nuevo cerco para el protagonista.

Entre los numerosos rasgos que según V. Klotz distinguen las formas dramáticas abiertas de las cerradas se encuentra el mayor o menor peso específico de actos y escenas. En las obras cerradas los actos constituyen las verdaderas unidades estructurales con personalidad propia. En este tipo de obras las escenas tienden a diluirse en el continuo del proceso dramático, en la articulación de unas con otras, y quedan muchas veces reducidas a marcar las entradas y salidas de personajes. En las formas abiertas, por el contrario, los actos o no existen o tienen un papel menos importante que en las formas cerradas. En las formas abiertas, donde «el todo está en las partes», las escenas tienen una autonomía mucho mayor y son sus unidades estructurales más características: «El meollo de las escenas se encuentra en ellas mismas. Su discurso no está condicionado por ningún desarrollo temporal. Ellas tienen su propio tiempo cualitativo, su propio y específico espacio, su propia constelación de personajes, sus gestos característicos, que hacen olvidar cualquier antes o después y cualquier otro espacio diferente»[29]. La descripción es probablemente un poco hiperbólica, pero

---

[28] «Dieser Einwand hält aber einer näheren Prüfung nicht stand. Denn die dramaturgische Absicht Bergs war es gerade, mit der dreiaktigen Anlage etwas zu realisieren, was es bisher auf der Opernbühne überhaupt noch gar nicht gab: die Durchkreuzung eines linearen Handlungsablaufs im aristotelischen Sinne mit der musikalischen Idee der Reprise –die Akte schließen alle mit dem gleichen Akkord, wenn auch gänzlich verschieden instrumentiert– und der dramaturgischen Idee einer Kreisform, die weder offen noch geschlossen (im Sinne einer linearen Erfüllung) ist, da die letzten Takte der Schlußszene direkt an die ersten Takte der Oper ohne Bruch angefügt werden könnten. Die musikdramaturgische Idee des ausweglosen Kreisens ist Bergs originelle Antwort auf die fragmentarische Überlieferung des Büchnerschen Schauspiels».
Dietmar Holland, *«Linienkreise –Figuren– Wer das lesen könnte!». Zur Funktion der Musik im «Wozzeck» (1982)*, en *A. B. «Wozzeck». Texte. Materialien..., op. cit.*, pp. 254-255.

[29] «Der Kern der Szenen ruht in sich selbst, da ihr Verlauf keinen zeitlichen Verlauf spüren lässt. Sie haben ihre eigene Zeitqualität, ihren eigenen spezifischen Raum, ihre eigene Personenkonstellation, ihren eigenen Grundgestus, wodurch sie alles Vorher, Nachher und Anderswo vergessen machen».
V. Klotz, *Geschlossene und offene Form im Drama, op. cit.*, p. 151.
En relación con lo que se está comentando merece leerse completo el apartado que Klotz titula: *Autonomie der Szene*, pp. 150-153.

aceptable en su idea esencial de proclamar el contorno firmemente definido de las escenas en las formas dramáticas abiertas como *Woyzeck*.

Entonces, ¿cómo afectó el trabajo compositivo a las escenas? La respuesta es nítida en este caso: Alban Berg afianzó su personalidad dramático-musical mediante la aplicación de una forma musical clásica o de invención propia a cada una de ellas. Con ello Berg se alejaba del peligro de la monotonía derivada del método wagneriano al mismo tiempo que respondía una vez más a los estímulos estéticos de la obra de Büchner.

> *Mi proyecto de dividir las quince escenas de la ópera según un principio contrastante, el único capaz de darles la univocidad y personalidad deseadas me impedía tajantemente componerlas compás por compás (durchkomponieren), siguiendo únicamente el contenido del texto literario. Por más pura y estructuralmente rica que pueda ser una música escrita siguiendo este método, por más rigurosamente que pueda ilustrar la acción dramática, sería imposible impedir que se impusiera, después de unas pocas escenas solamente, un gran sentimiento de monotonía musical* /.../ (El problema de la ópera, 1928)[30].

> *Con arreglo a mi deseo de conseguir la diversidad necesaria y con el fin de no componer compás a compás (durchkomponieren) cada una de las numerosas escenas, según el método en vigor en la producción dramática desde Wagner, no me quedaba otra solución que dar a cada una de las quince escenas una estructura diferente. Por lo demás, la coherencia interna (Geschlossenheit) de estas escenas exigía la correspondiente coherencia musical de donde resultaba, una vez más, la necesidad de asegurar la coordinación apropiada para unas estructuras de aspecto tan diverso; en una palabra, se hacía necesario imponerles unas formas musicales bien definidas. Su aplicación al drama se realizó de manera tan natural como la elección de las formas específicas necesarias* (Conferencia,1929)[31].

---

[30] «Die durch eine solche Auswahl und Zusammenziehung erübrigten 15 Szenen nun aber abwechslungsreich zu gestalten, wodurch allein ihre musikalische Eindeutigkeit und Einprägsamkeit gewährleistet erscheint, verbot aber erst recht, so wie dies häufig üblich ist, sie lediglich auf ihren literarischen Inhalt hin fortlaufend «durchzukomponieren». Eine absolute, in der Struktur so reiche, das dramatische Geschehen noch so treffend illustrierende Musik hätte nicht verhindern können, daß sich, schon nach einer kleinen Anzahl von auf diese Weise komponierten Szenen, das Gefühl musikalischer Monotonie bemerkbar gemacht hätte, /.../
A. Berg, *Das «Opernproblem», op. cit.*, p. 156.

[31] «In dem Bestreben nämlich, musikalische Abwechslung zu erzielen und nicht immer jede dieser vielen Szenen mit der seit Wagner üblichen musikdramatischen Charakteristik «durchzukomponieren», blieb mir fast nichts anderes übrig, als jeder dieser 15 Szenen eine andere Gestalt zu verleihen. Anderseits verlangte die Geschlossenheit dieser Szenen auch eine Geschlossenheit der Musik, woraus wieder eine Notwendigkeit resultierte, diesen vielerlei Gestalten einen jeweiligen Zusammenhalt zu sichern, mit einem Wort, ihnen musikalisch abgeschlossene Formen zu verleihen.
Ihre Anwendung auf das Drama ergab sich dann ebenso natürlich wie die Auswahl der zu diesem Zweck heranzuziehenden Formen».
A. Berg, *Vortrag, op. cit.*, p. 164.

En los dos comentarios del compositor se insiste en la necesidad musical de evitar la monotonía por medio de unas formas musicales bien contrastadas, acorde con el principio básico de unidad y variedad, pero en el texto de la *Conferencia* se añade la razón dramática para tal variedad de formas. Alban Berg se dio cuenta de la *autonomía* de cada escena cuya unidad dramática interior exigía unas estructuras musicales cerradas o bien establecidas. También ahora la necesidad musical surge de la exigencia dramática. La selección y aplicación de las formas musicales a las escenas se realizaron con naturalidad y nada tuvieron que ver con las tendencias neoclasicistas en boga, como aclara Berg a continuación del texto citado[32]. El resultado dramático-musical constituye un nuevo ejemplo de simbiosis texto-música de manera que la personalidad dramática de cada escena quedará reforzada mediante los contornos y organización interna de las formas musicales. Más aún, el análisis concreto de cualquier escena muestra que Berg logró con extraordinaria habilidad el seguimiento más detallado de los recovecos del discurso textual en el marco de unas formas musicales tan rigurosas en su construcción musical como compenetradas con la situación y momentos dramáticos de las escenas. En *Wozzeck* se dan cita formas musicales cerradas como la fuga, formas no evolutivas como el *passacaglia* y las diversas variaciones de la obra, formas orgánicas-evolutivas como la sonata, formas más libres como la rapsodia y formas de nueva creación cuyo rigor depende del criterio unificador elegido (tema, sonido, ritmo, acorde o tonalidad, en el último acto de la ópera), pero en todas ellas, como dice Boulez, el compositor «aplica al texto musical las semejanzas, las fases de articulación del texto literario»[33]. A este fin se dirigen las anotaciones y previsiones realizadas por el compositor en el texto *I-Fr/L*, algunas de las cuales se han descrito y comentado en el capítulo segundo. Y de aquí deriva también la «naturalidad» con la que Berg dice haber asociado forma musical y dramática cuyo resultado es una simbiosis dramático-musical por la que se enriquecen ambas formas sin que pierda ninguna de ellas su autonomía. Así lo ha descrito Pierre Boulez:

> *Berg se propuso hacer coincidir las dos estructuras, la estructura dramática y la estructura propiamente musical, pero de manera que cada una asumiera su autonomía y mantuviera su sentido independientemente de la otra. Hay, por ejemplo, conflictos entre los personajes, evolución de los caracteres, evolución de una situación, crisis, catástrofe... pero la forma musical que expresa los conflictos o los caracteres es una forma cuya validez puede verificarse independientemente de estas situaciones, por medio de criterios exclusivamente musicales. De este modo encontramos en Berg una estilización de la forma, un código que liga drama y música. Este código puede parecer arbitrario, porque está prede-*

---

[32] «No fue un afán arcaizante el que me impulsó a emplear en esta ópera variaciones, e incluso *passacaglias* y fugas. Más inexacto sería aún, el suponer que haya alguna relación con el movimiento atávico de «retorno a» (iniciado, además, mucho más tarde)» / «Es war also keineswegs ein archaisierendes Bestreben, wenn ich in dieser Oper etwa Variationen, ja sogar Passacaglien und Fugen verwendete, und noch falscher wäre es, anzunehmen, dass dies mit der (übrigens viel später einsetzenden) atavistischen Bewegung des «zurück zu...» etwas zu tun hat».
A. B.: *Vortrag, op. cit.*, p. 164.

[33] «...il applique au texte musical les similarités, les phases d'articulation du texte littéraire».
Ver nota siguiente.

terminado /.../ Pero lo arbitrario, aunque se dé como punto de partida, se convierte en necesidad en el acto de aplicar el código a una situación, sobre todo si el código es suficientemente flexible para responder a los movimientos y a las etapas de la evolución dramática[34].

Boulez piensa sobre todo en las formas de libre invención del tercer acto donde Alban Berg inventa los signos y los códigos dramático-musicales que los rigen. En las formas tomadas de la tradición, signos y códigos musicales vienen dados parcialmente (no se olvide que los recursos de la tonalidad funcional se emplean en contadas ocasiones, como un material heredado entre otros): posible número de temas, orden de exposición, forma de desarrollarlos, etc., pero a la hora de utilizarlos para la traducción musical de una forma dramática, se impregnan de potencialidades semánticas. De los comentarios incluidos en la *Conferencia* parece desprenderse que Alban Berg seleccionó una u otra forma musical clásica a partir de unas semejanzas formales, extendiendo un puente metafórico, entre lo dramático y lo musical. Así, cuando se pregunta por qué haber elegido una *suite* para la escena primera, contesta:

Sin duda esto se debe a que el diálogo de esta escena, a lo largo de la cual en realidad no pasa nada, sólo está constituido por fragmentos de conversación dispersos y yuxtapuestos. Parecía apropiado encontrar una pequeña forma para cada uno de ellos, reunirlos en una sucesión de pequeños trozos de música, es decir, en una suite[35].

O cuando compara la primera y segunda escenas del acto segundo:

La escena siguiente (II/2) nos presenta también tres personajes sobre el escenario, personajes cuyos vínculos no son tan fuertes como los

---

[34] «La volonté de Berg est de faire coïncider les deux structures, la structure dramatique et la structure proprement musicale, mais de façon que chacune assume son autonomie et garde son sens indépendamment de l'autre. Il y a, par exemple, conflit de personnes, évolution de caractères, évolution d'une situation, crise, catastrophe, mais la forme musicale qui exprime les conflits ou les caractères est une forme dont la validité peut se vérifier indépendamment de ces situations, par des critères exclusivement musicaux. C'est ainsi que chez Berg, on trouve une *stylisation* de la forme, un *code* qui va lier drame et musique. Ce code peut paraître arbitraire, parce qu'il est prédéterminé. /.../ Mais l'arbitraire, s'il existe bien au départ, se transforme en nécessité dans l'acte d'appliquer le code à une situation, surtout si le code est suffisamment lâche pour répondre aux mouvements et aux étapes de l'evolution dramatique».
Pierre Boulez, *Jalons (pour une décennie)*, Christian Bourgois Editeur, Paris 1989, pp. 176-177.

[35] «Wieso zum Beispiel der allerersten Szene der Oper eine Suite zugrunde liegt, mag daran liegen, daß sich der Dialog dieser Szene, in der eigentlich nichts vorgeht, ja auch nur aus diversen losen, nebeneinandergestellten Gesprächsthemen zusammensetzt. Es war naheliegend, für jedes von diesen eine kleine Form zu finden, die in ihrer Gesamtheit eben eine Folge von kleinen Musikstücken, also eine Suite, ergab».
A. Berg, *Vortrag, op. cit.*, p. 165.

> *que se establecen entre los de la escena anterior, ligados por la sangre. Si de esta escena pudo surgir una forma musical, una sonata, cuyos componentes estaban relacionados orgánicamente entre sí como los componentes de una misma familia, aquí quedaba justificada una forma construida a partir de elementos relacionados unos con otros de manera más externa, por ejemplo una fantasía y fuga de tres sujetos. En contraposición con los temas de la sonata precedente, relacionados por una afinidad melódica, el carácter netamente delimitado de los tres sujetos de la fuga, en tanto que motivos, es coherente con la forma estricta de la fuga, cuyo rigor queda muy suavizado por tratarse de motivos ya conocidos (leitmotive* del Capitán, del Doctor y de Wozzeck/ F. H.)[36]

Así pues, diálogo fragmentario = suite, relaciones familiares de Marie, Wozzeck y el niño = sonata, relaciones profesionales y contractuales de Wozzeck, el Capitán y el Doctor = fuga. Formas dramáticas y musicales se acoplan a partir de la decisión analógica del compositor. La relación de semejanza formal, tan natural en estos ejemplos comentados por Berg, ha debido funcionar también en las formas de nueva invención, aunque en estos casos pueda haber un mayor grado de arbitrariedad puesto que el compositor decide el material musical y su transformación en signo formal apropiado como elemento estructurante de una determinada situación dramática. Hay casos, sin embargo, en que el principio escogido se ha ido llenando de cargas semánticas y emotivas a lo largo de la ópera, como ocurre con el sonido *Si* de III/2. En consecuencia, la *arbitrariedad*, de que habla Boulez, se limita ya de entrada por las motivaciones analógicas o de otro tipo que hacen razonable, «natural» (Berg) la asociación forma musical-forma dramática. En cualquier caso la trasformación de la convención formal, elegida de entrada por el compositor, en *necesidad* dentro de una forma dramático/musical dada ocurre de modo parecido en las nuevas y en las viejas formas. El cambio de que habla Boulez puede ser descrito como un proceso concreto y complejo de semiosis por el que todos los componentes del lenguaje musical (formas, temas, motivos, intervalos, sonidos, dinámica, ritmo, tempo, instrumentación, etc.) pueden semantizarse, es decir, constituirse en signos lingüístico-musicales, con capacidad para interpretar el texto dramático (y el musical: por este medio la música se aproxima a la capacidad metalingüística, la música habla de la música y de lo ocurrido a lo largo de la obra como ocurre en el epílogo sinfónico (III/4-5)) y establecer las más variadas relaciones retóricas (metáforas, onomatopeyas, ironías...) con el texto dramático y con la propia música.

---

[36] «Auch die nächste Szene bringt drei Personen auf die Bühne, die allerdings in einem loseren Verhältnis zueinander stehen als die drei Blutsverwandten der vorigen Szene. Während also dort eine musikalische Form entstehen konnte, in der die Glieder wie in einer Familie organisch verwachsen sind: die Sonatenform also, ist hier eine aus einander mehr fremd gegenüberstehenden Elementen konstruierte Form am Platz, also zum Beispiel eine Invention und Fugue mit drei Themen. Auch die motivische Abgegrenztheit dieser drei Themen –zum Unterschied von dem mehr melodisch Ineinanderübergehen im vorhergehenden Sonatensatz– bedingt diese streng fugierte Form, welche Strenge allerdings wieder eine Erleichterung dadurch erfährt, daßes sich um bereits bekannte Motive handelt».
Ibid., p. 170.

Los Ensamblajes Dramático-Musicales

Si en el sentido definitivo que la música da a la reestructuración de las escenas en actos y en la reafirmada autonomía de las escenas por medio de formas musicales puede encontrarse una respuesta adecuada y coherente con los principios estéticos que rigen la obra literaria de Büchner, de manera mucho más clara aún se pone de manifiesto la afinidad entre lo literario y lo musical en los medios de cohesión interna, entre los que destacan, tal como se ha estudiado en el capítulo anterior, los ensamblajes metafóricos. Al duplicarse el lenguaje, dramático y musical en la ópera, se multiplican los recursos para asegurar dicha cohesión. Esta afirmación general se puede aplicar con el máximo rigor a los ensamblajes lingüísticos o motívicos: en *Wozzeck* de Alban Berg se mantienen los campos asociativos esenciales de *Woyzeck* de Büchner a la vez que se crean otras muchas relaciones internas. Para ello Alban Berg se encontraba con el modelo compositivo wagneriano basado en la técnica del *leitmotiv* dramático-musical, pero sin duda el estímulo más directo pudo llegarle de la propia obra de Büchner cuya unidad interior depende esencialmente de un denso sistema de relaciones lingüísticas y metafóricas. En relación con esta doble tradición, Carl Dalhaus recuerda que, en general, la técnica del *leitmotiv* es un procedimiento original de la poesía («ein ursprünglich dichterisches Verfahren») y refiriéndose a la ópera compuesta sobre el texto de Büchner afirma:

> *(...) Y en Wozzeck de Alban Berg se reúnen la tradición literaria del «ensamblaje metafórico» y la técnica musical del leitmotiv*[37].

El primero en no dejar dudas sobre la función unificadora de los motivos dramático-musicales recurrentes es Alban Berg. Se refiere a ellos por primera vez cuando comenta la escena tercera del acto primero en relación con un *leitmotiv* característico de Marie y dice:

> *Nos encontraremos repeticiones parecidas, ya lo he dicho, en el caso de otros motivos ligados a determinados personajes y/o a determinadas situaciones. Con esto sólo quiero deciros que me he servido de tales leitmotive, o mejor «motivos reminiscentes»,* como posibilidades de crear interdependencias y relaciones, destinadas, una vez más, a conseguir la esencial unidad[38].

---

[37] Die Leitmotivtechnik ist also, obwohl der Name für Wagners Methode geprägt und erst sekundär auf die Literatur übertragen wurde, ein ursprünglich dichterisches Verfahren, das allerdings in der Musik mit einer Konsequenz entwickelt wurde, die in der Literatur, welche nur ein geringeres Maß an Wiederholungen erträgt, absurde Pedanterie wäre. Wenn um 1900, vor allem bei Thomas Mann, ein Einfluß Wagners unverkennbar ist, so wurde lediglich der Literatur zurückerstattet, was die Musik von ihr empfangen hatte. Und in Alban Bergs «Wozzeck» treffen die literarische Tradition der «metaphorischen Verklammerung» und die musikalische der Leitmotivtechnik zusammen.
Carl Dahlhaus, *Wagners Konzeption des musikalischen Dramas*, (Gustav Bosse Verlag,1971), dtv/ Bärenreiter, 1990, p. 23.

[38] «Wiederholungen solcher Art finden sich –wie gesagt– auch bei anderen Motiven, die teils verschiedenen Personen, teils verschiedenen Situationen zugeteilt sind; womit ich nur sagen will, dass ich von dieser Möglichkeit, durch Leit –oder, besser gesagt, durch Erinnerungs– Motive Zusammenhänge und Beziehungen herzustellen und damit wieder Einheitlichkeit zu erreichen, auch Gebrauch gemacht habe».
A. Berg, *Vortrag, op. cit.,* p. 168. Subrayado, F. H.

El intrincado tejido dramático-musical de *Wozzeck* supone una intensificación y ampliación de los recursos estéticos puestos en juego por Büchner. El conjunto de motivos dramático-musicales podría distribuirse, en principio, en los tres grupos propuestos en relación con los motivos dramáticos de *Woyzeck*, comentados en el capítulo anterior: 1) motivos relacionados con un personaje; 2) motivos caracterizadores de una escena; 3) motivos que se extienden a lo largo de la obra o que interrelacionan escenas distintas. Esta subdivisión no representa ni en el caso del drama ni en el de la ópera una clasificación en compartimentos estancos, sino más bien una distribución de puntos de vista (personajes, escenas aisladas o en interrelación). De este modo resultará más fácil comparar, mediante algunos ejemplos, los recursos literarios de Büchner con los compositivos de Alban Berg además de que se podrá tomar como punto de partida un concepto amplio y abierto de *motivo dramático-musical* cuya recurrencia puede afectar a una o a varias escenas, a uno o varios personajes, a una situación dramática global o a un gesto puntual.

Los personajes y los motivos dramáticos recurrentes empleados por Büchner encuentran casi siempre algún tipo de correspondencia musical de donde resultan múltiples y variados signos dramático-musicales. En este proceso de semiosis, el significante musical, cuyo contenido semántico puede consistir en cualquier detalle lingüístico, gestual o situacional característico, puede ser más o menos arbitrario, con una motivación iconográfica o cinética más o menos patente, pero tal arbitrariedad se convierte en necesidad por la propia fuerza de la recurrencia dramática. Lo ilustraré con la traducción musical de algunos ejemplos dramáticos citados en el capítulo anterior más otros que ponen de relieve algunas peculiaridades y posibilidades aportadas por el lenguaje musical[39]:

Motivos lingüísticos y gestuales representativos de los personajes

La muletilla del Capitán, «Ein guter Mensch!» / «¡Una buena persona!», expresión que el personaje suele enfatizar mediante la repetición «¡Una buena persona!, ¡una buena persona!» no tiene una equivalencia única y literal pero sí un diseño melódico en zigzag que aparece en casi todos los casos en que el Capitán recurre a dicha expresión[40]. La palabra «Unsterblich!» / «¡Inmortal!», representativa de la obsesión por la fama del Doctor marcada musicalmente, además de por el mismo diseño melódico (al menos dentro de la escena I/4 que es cuando adquiere su mayor protagonismo), por el énfasis dinámico y por la aumentación de valores (I/4.630-640; II/1.245-246)[41]. También los gestos y actitudes recurrentes como el «gerührt» / «conmovido» característico del Capitán encuentran su traducción musical en el carácter entre irónico y almibarado que intencionadamente introduce el compositor en los pasajes dominados por esta indicación[42].

---

[39] En esta parte solamente pondré ejemplos que sirvan para aclarar mi propuesta de aproximación entre las estructuras y técnicas literarias de Büchner y los recursos musicales empleados por Berg. Algunos de estos ejemplos y otros muchos serán comentados y desarrollados en los análisis de la segunda y tercera parte.

[40] Este diseño se ejemplifica, se comenta y se contextualiza entre los recursos melódicos característicos del Capitán en la tercera parte, capítulo I.

[41] Tercera parte, capítulo II, comentarios sobre la variación 20. También en la tercera parte, capítulo III.

[42] Comentario más detallado en la tercera parte, capítulos I y III.

Pero junto a estos y otros muchos ejemplos puntuales que podrían citarse, merece la pena subrayarse la capacidad de simbolización del lenguaje musical capaz de representar y expresar distintas facetas de un mismo personaje mediante figuraciones (pequeñas formas) melódico-rítmicas diversas que derivan de un tronco armónico común. Así, Peter Petersen ha podido encabezar su detallado estudio de los motivos dramático-musicales de Wozzeck y Marie (a los que denomina *semantemas* relacionados con personajes *(Figurenbezogene Semanteme)*) con sendos cuadros sinópticos donde se incluyen los respectivos acordes de séptima y los *leitmotive* más representativos que surgen de dichos acordes[43]. Tales motivos acompañan a los personajes a lo largo de toda la obra (siguiendo el modelo o en variantes) y están ligados a una expresión: «¡Nosotros los pobres!», «¡Ven, hijo mío!» o a algún rasgo esencial de la personalidad, como la ansiedad de Wozzeck o el estado de espera de Marie.

Esta concentración de motivos dramático-musicales, que sin duda cuentan entre los más importantes de la ópera, en torno a las figuras de Wozzeck y Marie, puede ser interpretada como la correspondencia musical con el papel centralizador del protagonista al que me he referido en el capítulo anterior. Es cierto que los recursos dramático-musicales de la ópera confieren un relieve mayor al personaje de Marie, comparado con la obra dramática. Pero esto no significa que Wozzeck pierda su papel *central*: Wozzeck interviene en doce de las quince escenas de la ópera, Marie en siete.

Motivos caracterizadores de una escena

Siguiendo el paso de los ejemplos propuestos en el capítulo anterior, puede comprobarse, en primer lugar, que gran parte de las expresiones más características del Capitán y de Wozzeck en la escena primera de la ópera se corresponden con motivos musicales aunque no es idéntica la trascendencia que Büchner y Berg les han dado en el contexto global de la obra. Hay motivos dramático-musicales limitados a esta escena, otros que, sin dejar de caracterizarla, reaparecen -música y letra- en otras ocasiones, y otros cuya letra se limita a esta escena mientras que la música trasciende dicho ámbito. Así, los «langsam» / «despacio» del Capitán están representados por el tritono *Si/Fa* el intervalo que aparece por doquier en la ópera y que ha llegado a ser considerado uno de los *centros tonales* más importantes de la misma[44], mientras otras palabras como «Moral» en boca del Capitán forma parte del campo dramático-musical de la gavota (I/1.115-), parte de la suite que

---

[43] a) Un acorde de séptima mayor *(Re-Fa-La-Do#),* «el acorde de Wozzeck», de donde derivan el «motivo del proletario» («Proletarier-Motiv»), como llama Petersen al motivo «Wir arme Leut!»; el «motivo de la paranoia»(«Paranoiker-Motiv»), correspondiente al gesto de ansiedad y prisa que preside casi siempre la conducta del protagonista y la última parte del «Wozzeck-Hombre» («Wozzeck-Mann Thema»), que será el tercer sujeto de la fuga en II/2. A estos añade el tercer acorde de la Naturaleza (I/2) y el acorde de tónica del epílogo sinfónico (III/4-5).
b) Un nuevo acorde de séptima mayor con la quinta disminuida (=cuarta aumentada) *(Fa-La-Si-Mi)*, «el acorde de Marie» de donde nacen: el motivo de las «quintas del destino» («Verhängnis-Quinten»), el «motivo de la queja» («Klage-Motiv»), (incluyendo su armonía de cuartas) y el motivo de «la canción de cuna» («Wiegenlied»). A estos, los más característicos, añade otros tres más puntuales.
Peter Petersen, *Alban Berg «Wozzeck», op. cit.*, pp. 90 y 148.

[44] George Perle distingue entre «centros tonales simples» (como, por ejemplo, *Do#/Re b* en I/1) y «centros tonales compuestos», entre los que destaca el acorde cadencial más importante de la ópera:*Sol-Re-La-Do#-Fa-Si*. Esta última díada, el tritono *Fa-Si*, «funciona como centro tonal tanto en las grandes como en las pequeñas dimensiones de la obra» («One of the dyadic constituents of this primary

Berg dedica a esta cuestión. Por último, la expresión del Capitán a Wozzeck, «Er sieht immer so verhetzt aus» / «Woyzeck, pareces siempre tan agobiado», aparece repetida dos veces en esta escena con un mismo contorno melódico (I/1.49-50 y 159-160). Las expresiones de Wozzeck, por su parte, se reparten entre una primera parte en que sólo repite la expresión sumisa «Jawohl, Herr Hauptmann» / «A sus órdenes, mi Capitán» con un mismo esquema rítmico sobre Do#/Re b, que volverá a oírse en otras escenas sin la letra (II/1.114-115; III/4-5.361-365), y todas las palabras que forman el campo semántico de la pobreza cuyo núcleo dramático-musical se encuentra en el *leitmotiv* «Wir arme Leut!» / «¡Nosotros, los pobres!» que circula por toda la ópera[45].

En cuanto a la escena de la muerte de Marie (III/2) ocurre algo parecido, muchas de sus expresiones (todas las palabras relacionadas con la oscuridad, el frío y el calor, la sangre y la luna) crean la atmósfera peculiar pero no son exclusivas de la misma, presentan matices distintos en otros momentos. Tales palabras y expresiones tienen en esta ocasión una correspondencia musical peculiar. El sonido *Si* es el infratema[46] desde el que se organiza la forma musical en su conjunto y los límites de muchas frases de Wozzeck: «dunkel»: Do#-Si (79); «...uns kennen?»: Do#-Si (82); «Und was meinst...»: Si-Do#-Si(83); «Nichts» / «nada»: Si (96)), o la última petición de ayuda de Marie: «Hilfe!»: Si-Si. Con conceptos introducidos por Boulez diríamos que en esta ocasión coinciden la señal *(signal)* y el recubrimiento *(enveloppe)*[47]; en efecto, el sonido *Si*, señal puntual que se ha ido cargando de simbolismo a lo largo de la ópera, es centro y perímetro, núcleo y contorno de esta escena, donde encontramos, además, otros motivos característicos como la descripción iconográfica

---

compound tone-center, *b-f*, functions as a tone center in the context of *both* the largest and the smallest dimensions of the work»).
George Perle, *Wozzeck, op. cit.*, pp. 135 y 130-141.

45 Será el objeto de análisis de la segunda parte.

46 Término y concepto introducidos por Pierre Boulez quien, en un momento dado, pone como ejemplos los «estados obsesivos» de las escenas finales, del acto tercero, de *Wozzeck* entre los que se encuentra el *Si* «que se corresponde con la idea fija del asesinato», como el ritmo con la revelación de dicho asesinato y el acorde con el suicidio. En estas escenas «la acción se focaliza sobre *un* estado psicológico obsesivo que se nos trasmite por un estado musical obsesivo».
En general, los «infratemas» (sonidos o intervalos) se sitúan en el límite entre el material musical y la forma musical. Referiéndose a Schönberg y a Berg, dice Boulez: «A partir del material infratemático, se crean temas añadiéndoles 'espontáneamente' figuras rítmicas, organizando más o menos «espontáneamente» frases que se constituirán de manera clásica en antecedentes y consecuentes, oponiéndoles frases melódicas y acompañamiento armónico, en resumen, retomando todos los ingredientes, es decir, todas las actitudes propias de otro estado del lenguaje».
Pierre Boulez, *Jalons (pour une décennie), op. cit.,* pp. 177 y 239-243.

47 «En dehors des matrices thématiques, l'évidence de la composition se base aussi sur ces notions que j'ai appelées les *signaux* et les *enveloppes*, les signaux étant d'ordre ponctuel, les enveloppe de caractère global /.../
Un signal peut être considéré, avant tout, comme un moyen mnémotechnique /.../
C'est surtout Berg, et accessoirement Webern, qui m'ont aiguillé vers cette notion de signal. Berg, très amateur de symboles et d'allégories, éprouve la nécessité de signaler certains points cruciaux d'un mouvement /.../
Si les signaux sont des phénomènes ponctuels, marquant l'articulation ou la discontinuité, les *enveloppes*, quant à elles, ont un caractère global. Elles marquent la prévalence, pour un temps, d'une dimension thématique par rapport aux autres. Cet élément thématique peut être d'un ordre très précis: intervalle, durée, ou autre paramètre tout à fait quantitatif, mais il peut être également d'un ordre très général comme le registre, la vitesse, la dynamique, le timbre, ou encore le type d'écriture, la densité, la continuité, la directionnalité, c'est-à-dire des paramètres, ou plutôt des critères essentiellement qualitatifs».

de la salida de la luna «como un rojo cuchillo» («wie ein blutig Eisen»), símbolo y estímulo, al mismo tiempo, de la muerte violenta de Marie, que sucede inmediatamente después.

Podrían citarse otros muchos ejemplos caracterizadores, aunque no exclusivos, de alguna escena: los acordes de la naturaleza en I/2, la marcha militar y la canción de cuna en I/3, el tema dodecafónico en I/4, pero también otros tipos de recursos como la distribución instrumental en II/3 o la alternancia de canto y *Sprechstimme* en III/1... Con la perspectiva de la escena como unidad autónoma, los motivos dramático-musicales, entendidos en el sentido más amplio, son los verdaderos responsables de la estructuración concreta y de la eficiencia de las formas musicales elegidas, de manera que, dentro de un mismo motivo, quedan diferenciadas las ocasiones en que tiene una función estructurante dentro de una escena o cuando es introducido como «motivo reminiscente» *(Erinnerungs Motiv)* en otro momento dramático. Así, por ejemplo, los acordes de la naturaleza cumplen un papel estructurante globalizador dentro de la segunda escena del acto primero, mientras que tienen un valor asociativo, reminiscente, cuando son citados en la siguiente escena (I/3.432-436, en I/4.554-556 o cuando representan a los soldados que duermen, II/4.737-743 y II/5.755-760).

Motivos dramático-musicales que se extienden a lo largo de la obra

Si atendemos ahora a la relación entre escenas, en la ópera se confirman las asociaciones promovidas por los ensamblajes metafóricos y se revelan nuevas correspondencias ocultas o inexistentes en el texto dramático. Esto se hace posible por la peculiar textura de *Wozzeck* constituida por una triple trama: a) la del tejido interno del texto (palabras, situaciones, gestos, personajes, conceptos ...), b) la del tejido interno de la música (material musical: sonidos, intervalos, escalas etc., las formas musicales y sus códigos de regulación interior) y c) la del tejido textual-musical o dramático-musical, resultado de la simbiosis de los dos anteriores. En este último estrato se multiplican las direcciones de los enlaces por medio de los signos dramáticos y musicales, en relación con las posibilidades asociativas del texto dramático.

Las alucinaciones y sentimientos persecutorios de Wozzeck nos han servido en el capítulo anterior como ejemplo de ensamblaje que atraviesa la obra de Büchner de principio a fin dejando su huella en nueve escenas. También en la ópera ocupan un lugar muy destacado estas facetas

---

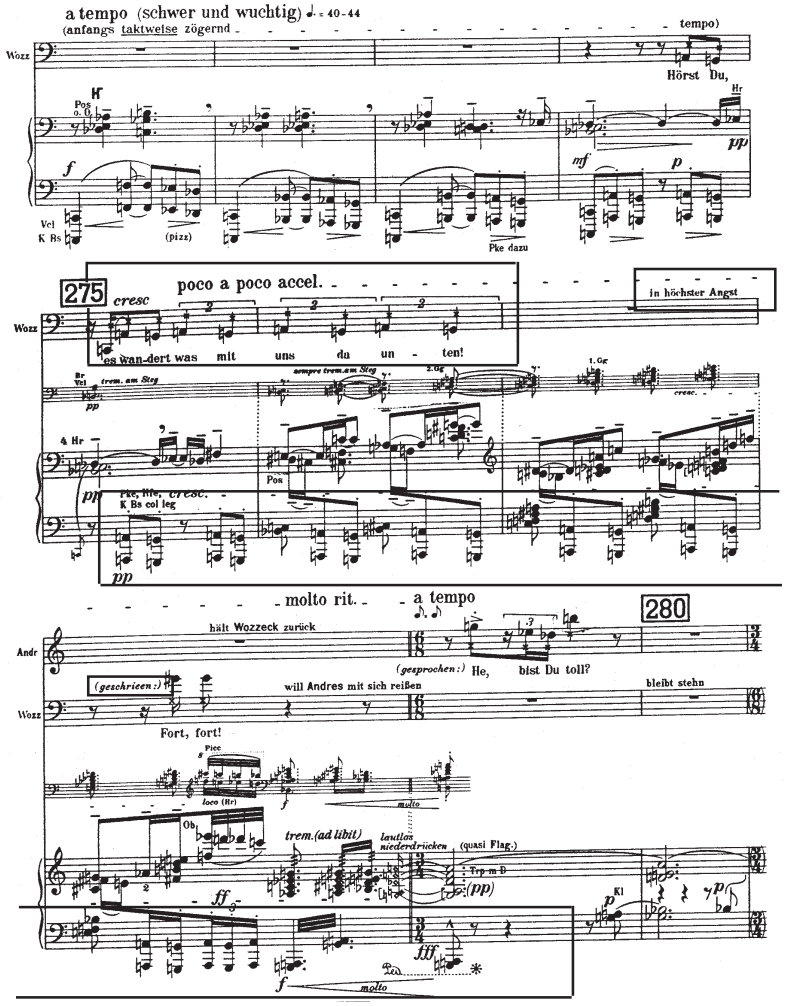
(Aparte de las matrices temáticas, la evidencia de la composición se basa también en las nociones que he llamado *señales* y *recubrimientos*, las señales son de orden puntual, los recubrimientos de carácter global /.../
Una señal puede ser considerada, antes que nada, como un recurso nemotécnico /.../ Ha sido sobre todo Berg, y secundariamente Webern, quien me ha sugerido esta noción de señal. Berg, a quien tanto le gustan los símbolos y las alegorías, siente la necesidad de señalizar determinados puntos cruciales de un movimiento.
Si las señales son fenómenos puntuales, que marcan la articulación o la discontinuidad, los *recubrimientos*, por su parte, tienen un carácter global. Marcan el predominio, durante un tiempo, de una dimensión temática en relación con otras. Este elemento temático puede ser de un orden muy preciso: intervalo, duración u otro parámetro cuantitativo, pero del mismo modo puede ser de un orden muy general como el registro, la velocidad, la dinámica, el timbre, o incluso un tipo de escritura, la densidad, la continuidad, la direccionalidad, es decir parámetro, o mejor, criterios esencialmente cualitativos).
Ibid., pp. 267-269.

de la personalidad de Wozzeck. Limitándonos a los sentimientos de persecución[48], he aquí las expresiones dramático-musicales correspondientes en diversas escenas[49] :

EJEMPLO 1

a. I/2.274-279

WOZZECK: ¿No oyes? ¡Ellos [los masones] caminan con nosotros, por debajo! *(completamente angustiado, gritando)* ¡Ven, ven conmigo! *(intenta arrastrar consigo a Andrés)*

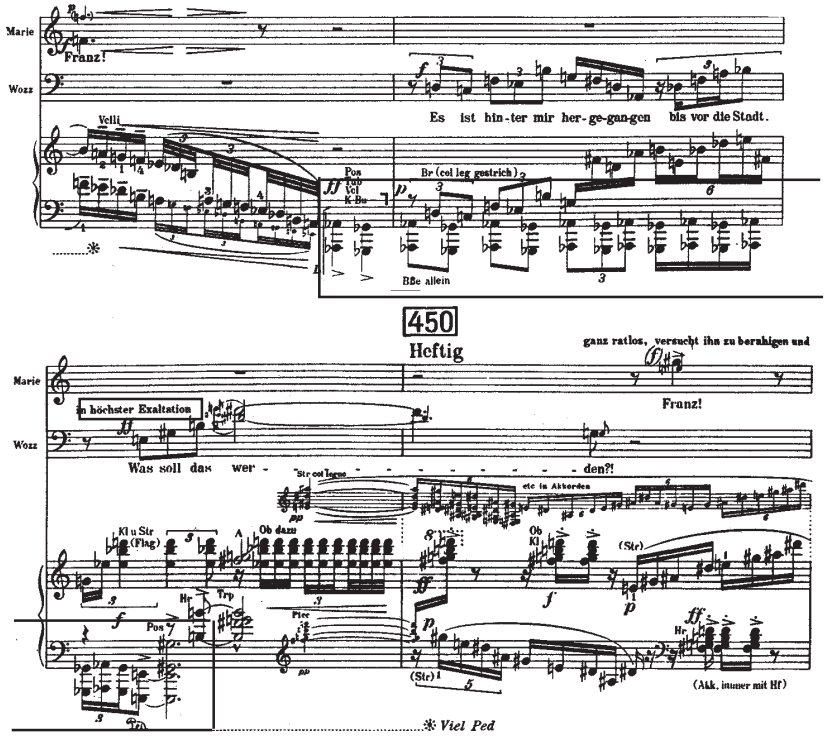


48 Para no hacer tediosos los ejemplos me limitaré a indicar las escenas y compases donde pueden encontrarse las recurrencias dramático-musicales relacionadas con las visiones apocalípticas (muy relacionadas también en la ópera con los sentimientos de persecución, aunque diferenciadas en los motivos musicales).

49 Los tres ejemplos siguientes se corresponden con los números 1,2 y 6 (escenas de *MA.*:1,2 y 13) de los ejemplos propuestos en el capítulo anterior.

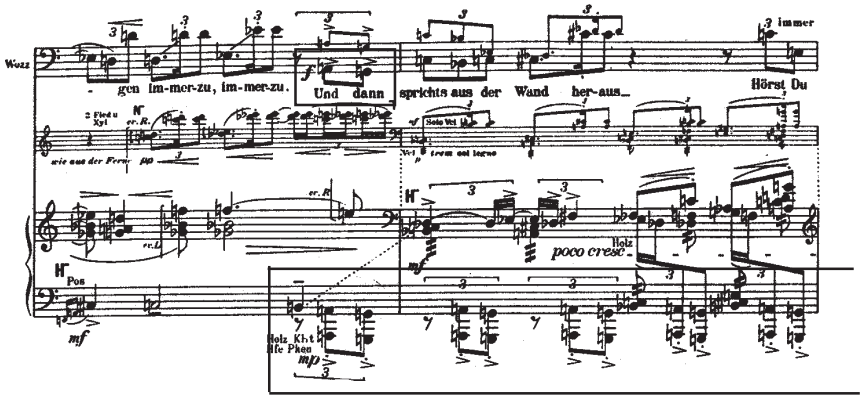
b. I/3.447-450

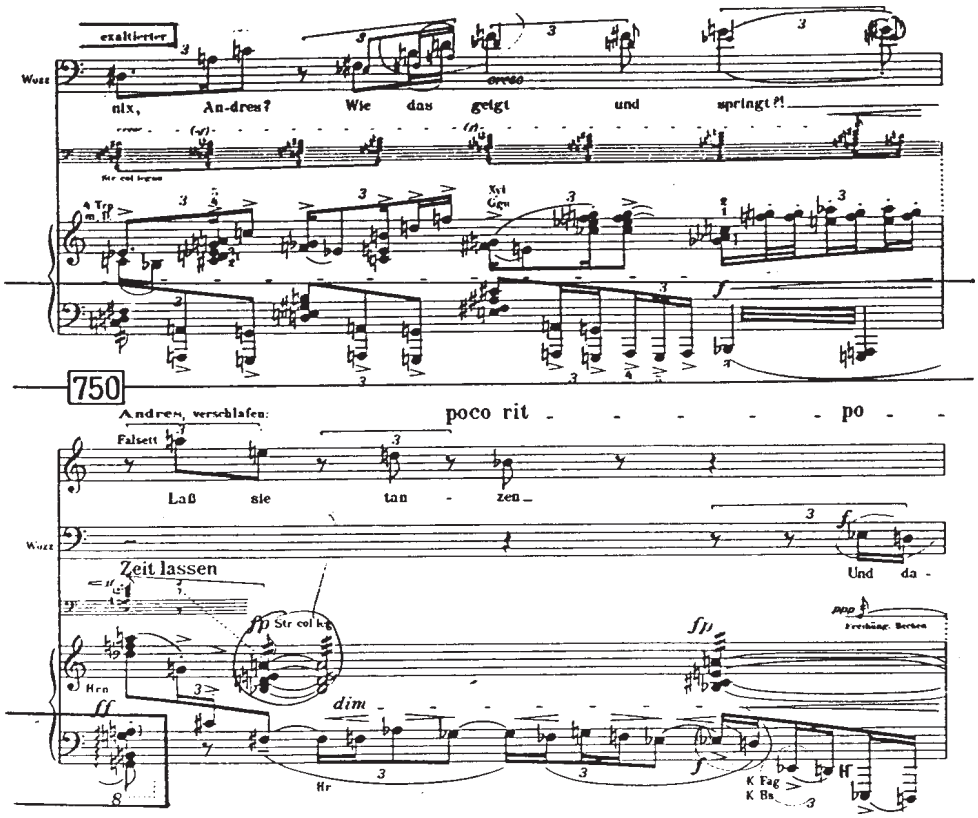
WOZZECK (a Marie): Me han perseguido hasta la ciudad *(completamente exaltado)*. ¡¿Qué va a pasar?!



c. II/5.747-749

WOZZECK: ¡Andrés! ¡Andrés! No puedo dormir. Cuando cierro los ojos, la veo siempre, y oigo los violines: ¡sin parar!, ¡sin parar! Oigo voces que salen de la pared *(cada vez más exaltado)*. ¡¿No oyes, Andrés, cómo suenan los violines y bailan?!





Las palabras y la música[50] forman un conjunto coherente basado en un núcleo semántico común que se realiza primero en las fantasías psicóticas del protagonista (ej. a y b), y mucho después en la obsesiva resonancia del *immer zu! immer zu! / isin parar! isin parar!* que Wozzeck ha oído a Marie y al Tambor Mayor mientras bailaban en la taberna (ej. c): los sentimientos anónimos de persecución –los masones– de las dos primeras escenas, se han concretado en las voces y los sonidos del baile que no dejan de acecharlo. Alban Berg fortalece y asegura mediante recurrencias musicales, reafirmadas por unas acotaciones similares sobre el estado progresivo de exaltación y angustia de Wozzeck, las afinidades de los tres momentos dramáticos.

---

[50] Estas secciones musicales recurrentes son a su vez cita literal de los compases 80-83 de la tercera de las tres piezas, op. 6, *Marsch*, precedente inmediato de *Wozzeck*. Además, entre ambas obras, dice Mark DeVoto, «hay semejanzas estructurales más sutiles y refinadas» que estas citas literales.
Mark De Voto, *Alban Bergs 'Drei Orchesterstücke' op. 6: Struktur, Thematik und ihr Verhältnis zu Wozzeck*, en *Alban Berg Symposion, Wien 1980, op. cit.*, pp. 97-106.

Pero decía que la música crea nuevas relaciones. En efecto, una variante de esta señal musical basada en la repetición y aceleración de los sonidos Sol/La, aparece también en el momento culminante de la escena segunda del segundo acto cuando Wozzeck se ve acorralado por el Capitán y el Doctor[51].

Los tres momentos incluidos en el ejemplo 1 están enlazados por las palabras de Wozzeck acerca de sus sentimientos persecutorios y sus alucinaciones auditivas; sin embargo no existe tal recurrencia verbal en el ejemplo anterior. Es la situación dramática de acorralamiento del protagonista la que puede explicar la utilización de un signo dramático-musical, o planteado desde otra perspectiva, Alban Berg se ha servido de esta señal musical para recordarnos que el acoso sentido en esta ocasión por Wozzeck no es producto de su fantasía enfermiza. El Capitán y el Doctor son sus perseguidores reales, los representantes directos del sistema de «explotación, opresión y alienación». Carl Dalhaus ha llamado a los *leitmotive*: «redende Motive»/»motivos que hablan»[52]; pues bien, los sonidos Sol/La, cargados semánticamente por los significados asimilados en las secuencias paranoicas anteriores, apuntan ahora hacia una situación y unos personajes en los que se encarnan socialmente los terrores persecutorios del protagonista: un ejemplo de que la música en *Wozzeck* no sólo confirma los ensamblajes de la obra dramática sino que los amplia creando nuevas relaciones e interpretaciones[53].

Tanto los ejemplos relacionados con los personajes y las escenas consideradas de manera independiente, como los últimos (1 y 2) que sirven de articulación interna entre escenas diversas, pueden haber dejado claro que me inclino por un concepto muy amplio de *motivo dramático-musical* no reducible al *leitmotiv* restringido tal como, por ejemplo, es definido y clasificado por George Perle para quien en la ópera sólo habría unos veinte verdaderos *leitmotive* que «juegan un extraordinario papel en *Wozzeck*» pero que «no impregnan la textura musical y dramática de la obra»[54].

Mi punto de vista quiere entroncar con una tradición crítica mucho más próxima, en mi opinión, a la verdadera condición dramático-musical de la ópera. Así, Rudolf Schäfke (1926) afirmaba que «la ópera está penetrada por una red de motivos utilizados en mayor o menor medida como *leitmotiv*e. Quiere esto decir: introducen su significado simbólico dentro de la estructura musical y provocan determinadas asociaciones en el oyente»[55]. En esta y otras atinadas observaciones de Schäfke se apoyó el clásico análisis de la ópera de Helmut Redlich (1957) para quien la estructura formal de *Wozzeck* se basa en tres tipos esenciales de la organización musical: 1) escalas variadas y series formales que sirven de principios unificadores, 2) las estructuras formales apriorísticas

---

51 Comentario y análisis en la segunda parte, capítulo I.

52 «Und in dem dramatischen Kontext, durch den sie als «redende» Motive verständlich werden, sind die szenischen und gestischen Momente von nicht geringerer Bedeutung als die sprachlichen» / «Y en el contexto dramático, donde (los *leitmotive*) deben ser entendidos como 'motivos que hablan', las situaciones dramáticas y los gestos no tienen menor significación que las palabras».
Carl Dalhaus, *Wagners Konzeption des musikalischen Dramas*, *op. cit.*, p. 129.

53 Estos mismos sonidos, *Sol/La*, se orientan hacia otras direcciones (el propio Wozzeck, Marie y el Tambor Mayor) como tendremos ocasión de comprobar en la segunda parte, capítulo I: *La señal musical del acoso. Los sonidos Sol / La y sus significados*.

54 «Though *Leitmotive* play an enormously important role in *Wozzeck*, they do not pervade the musical and dramatic texture of the work». George Perle, *Wozzeck, op. cit.*, p. 94.

55 «Die Oper ist von einem Netz von Motiven durchzogen, die mehr oder weniger leitmotivisch verwendet werden. Das heißt: sie treten mit symbolischer Bedeutsamkeit innerhalb des musikalischen Gefüges auf und sollen bestimmte Assoziationen im Hörer hervorrufen».
Rudolf Schäfke, *Alban Bergs Oper «Wozzeck» (1926)*, en *A. B. «Wozzeck». Texte..., op. cit.*, 196.

de la música absoluta «cuyas leyes formales establecen una correspondencia musical con cada situación dramática», y 3) motivos recurrentes caracterizadores *(Leitmotive)*, «cuya asociación con personas, situación y sentidos de la acción representa la verdadera simbiosis de música y palabra»[56]. Los tres actos de *Wozzeck* están pertrechados con una abundancia de motivos dramático-musicales incomparablemente mayor que la de cualquiera ópera de su época; por ello, concluía Redlich, «poner al descubierto este sistema de referencia, ramificado y no fácil de penetrar sigue siendo una importantísima tarea de la exégesis musical»[57]. A esta abundancia de motivos y la multidireccionalidad de los mismos se habían referido ya Pierre Jean Jouve y Michel Fano en su estudio (1953) donde, como ya indiqué al principio de este capítulo, se habla de la doble determinación, musical y literaria, en la composición de *Wozzeck*, de las «incitaciones subterráneas» de la obra de Büchner sobre Alban Berg y de las técnicas leitmotívicas de la obra literaria:

> *Muy probablemente Alban Berg escogió la obra de Georg Büchner con el fin de poder realizar el trabajo prodigioso de llevar la fuerza oculta a otro grado.* Además, se pueden constatar en Büchner elementos verbales tratados temáticamente, la recurrencia de ciertas frases ligadas a una situación[58].

Aunque Jouve/Fano no se detienen en comentar ejemplos comparativos entre la obra literaria y la ópera, su observación sobre las técnicas *leitmotívicas* de Büchner supone el reconocimiento de los *ensamblajes metafóricos* de que hablará la crítica y la estética desde H. Krapp y V.Klotz hasta Albert Meier y, sobre todo, la influencia de tales técnicas en el modo compositivo de Alban Berg. Además, Jouve/Fano limitan el alcance de la semejanza entre Wagner y Berg, tal vez demasiado enfatizada después por Redlich:

> *Los motivos están, pues, ligados a los personajes o a sus acciones, como en el drama wagneriano, pero con diferencias esenciales. Por medio de la escritura contrapuntística, el drama de Berg laborea los motivos en toda la textura de la ópera. El motivo es tema: figura dramática en primer lugar, sujeto de transformación y de desarrollo a continuación, aparece amalgamado musicalmente de mil maneras, y esto sucede de manera constante /.../*
> *Puesto que el motivo es capaz de transformaciones incesantes, no está ligado sistemáticamente a su objeto. He aquí, entonces, un primer acoplamiento bastante misterioso entre la necesidad dramática y la*

---

[56] H. F. Redlich, *Alban Berg. Versuch einer Würdigung, op. cit.*, p. 124.

[57] «Während aber der schlanke Einakter der *Salome* mit wenigen prägnanten Erinnerungsmotiven, beziehungsweise Leitthemen von oft symphonischem Ausmaß auskommt, hat Berg seine dreiaktige Oper mit einer Fülle von Leit- und Erinnerungsmotiven ausgestattet, deren verästeltes und oft nicht leicht durchschaubares Bezugssystem blosszulegen eine Hauptaufgabe musikalischer Exegese bleibt». *Ibid.*, p. 132.

[58] «Très probablement Alban Berg a choisi l'oeuvre de Georg Büchner, afin de pouvoir accomplir le travail prodigieux de transposer la force sombre en un autre degré. On constate d'ailleurs dans Büchner des éléments de thematique verbale, l'apparition régulière de certaines phrases liées à une situation»
P. Jean Jouve / M. Fano, *op. cit.*, p. 286.
Subrayado, F. H.

vida propia de la música: todo elemento pasa sin transición de un estado indicativo o afectivo al estado de parte del discurso musical. *En la temática vemos confundirse en esencia el acto y la música*[59].

Con la condición de transición y metamorfosis incesantes de los motivos y temas, a que aluden Jouve/Fano, tocamos otro de los rasgos esenciales de la estética dramático-musical de *Wozzeck* en el que encontramos también un punto de encuentro con la sensibilidad y la manera de hacer de Georg Büchner. Aparte de que con Wagner se iniciase un estilo compositivo basado en el arte de la transición y de que el principio del trabajo temático como economía y variación permanente contase entre los fundamentos del arte de la composición de Schönberg, nos encontramos, como indica Th.W.Adorno (quien llama a Alban Berg «el maestro de la transición ínfima»), ante un rasgo idiosincrásico de la personalidad compositiva de Berg: su capacidad para componer y descomponer un motivo, para pasar imperceptiblemente de uno a otro, comparable -dice Adorno- «con el juego infantil de descomponer y recomponer la palabra capuchino: Capuchino-apuchino-puchino-uchino-chino-ino-no -o; o-no-ino-chino-uchino-puchino-apuchino-capuchino. Así ha compuesto, así se interpreta toda su música en una cripta capuchina de la broma y su desarrollo tiende esencialmente a la espiritualización de este recurso»[60]. Y aquí, a mi entender, radica, en primer lugar, la posibilidad técnica de crear inagotables relaciones y cruces entre motivos dramáticos distintos, pero también la posibilidad de que cualquier elemento musical desde las unidades más pequeñas, los sonidos o los intervalos, hasta las magnitudes mayores como las formas musicales puedan estar impregnadas de contenido simbólico. Por eso, en el caso de Berg resulta particularmente insuficiente el mero análisis clasificatorio de los motivos dramático-musicales, por muy exhaustivo que sea.

«Ya no basta entresacar analíticamente los elementos –dice Adorno–, ni siquiera las células primarias más concretas, las denominadas 'ocurrencias' del autor. Lo que habría que hacer sería sobre todo reconstruir lo que sale de estos elementos, como dice Schönberg, escribir la 'historia de un tema'. En el caso de Berg, el habitual análisis de elementos resulta completamente incorrecto porque su música, debido al carácter de su estructura, y ésta es su mayor particularidad, no se compone a base de elementos de algunas de esas maneras conmensurables de la

---

59 «Les motifs sont donc liés aux personnages et à leurs actions, comme dans le drame wagnérien, avec deux différences capitales. Le drame de Berg «ouvrage» les motifs, par l'écriture contrapunctique, dans toute la texture de l'opéra. Le *motif* est thème: figure dramatique en premier lieu, sujet de transformation et de développement ensuite, il est amalgamé musicalement de mille manières –et ceci est constant./.../
Parce que le motif est capable de transformations incessantes, il n'est pas lié systématiquement à son objet. Voici donce un premier «joint» assez mystérieux entre la nécessité dramatique et la vie propre de la musique: tout élément passe sans transition d'un état indicatif ou affectif à l'état de partie du discours musical». Dans la thématique nous voyous se confondre en essence l'acte et la musique.
Pierre Jean Jouve/Michel Fano, *op. cit.*, p. 287. Subrayado, F. H.
En una línea semejante se expresa muchos años después Pierre Boulez: «Desde el punto de vista temático, el *leitmotiv (Erinnerungsmotiv* es más exacto) desempeña un papel mucho más diferenciado que en Wagner; sirve realmente para elaborar las formas e integra así el pensamiento dramático con el pensamiento musical de la manera más satisfactoria y más adecuada que se pueda imaginar» *(Puntos de referencia, op. cit.*, p. 352).

60 Th.W. Adorno, *Alban Berg. El maestro de la transición ínfima*, (Vers.cast.: Helena Cortés y Arturo Leyte), Alianza Editorial, Madrid 1990, p. 13.

tradición. Su música se encuentra, gracias a su tendencia inmanente, en un proceso de disgregación incansable»[61].

¿No es esta también la permanente posibilidad de cambio y matización del sentido de las palabras, expresiones y situaciones recurrentes en *Woyzeck* de Büchner, dentro del marco de posibilidades de la lengua literaria? ¿No coincide esta tendencia a la disolución y la recomposición continua con la descripción y los comentarios de Lenz, con los criterios estéticos esenciales de Büchner?:

> *Ayer, cuando subía por el valle vi a dos muchachas sentadas en una peña, una de ellas estaba recogiéndose el cabello y la otra le ayudaba. La dorada cabellera caía, un rostro serio y pálido, y sin embargo tan joven, el vestido negro, y la otra tan solícita y diligente. Las más bellas y entrañables imágenes de la antigua escuela alemana no dan sino una idea muy escasa. Uno quisiera ser a veces cabeza de Medusa para transformar en piedra un grupo así y llamar a las gentes. Las muchachas se levantaron, el bello grupo estaba disuelto; pero cuando bajaban entre las rocas ya formaban un cuadro diferente. Las más bellas imágenes, los sonidos más armoniosos, se agrupan, se deshacen.*
> *Sólo una cosa permanece, una belleza infinita que pasa de una forma a otra, eternamente desplegada, cambiante, pero ciertamente no se la puede retener siempre y exhibirla en museos y ponerla en música, y luego llamar a viejos y jóvenes y hacer que niños y ancianos se deleiten y charlen sobre ella*[62].

El arte compositivo de Berg y el literario de Büchner no coinciden sólo en la utilización de motivos recurrentes que configuran *ensamblajes metafóricos / dramático-musicales* por los que las obras, *Woyzeck / Wozzeck*, cuentan con una sólida articulación interior. Quizá tan importante como el hecho estructural en sí, sean las sutiles formas de deslizamiento de un sentido a otro, para el que el arte musical está particularmente preparado, pero que, en el caso de Berg, bien pudo venir impulsado, junto a la tradición wagneriana y al aprendizaje con Schönberg, por las sutiles técnicas literarias de Büchner[63].

---

[61] *Ibid.*, p. 47

[62] «Wie ich gestern eben am Tal hinaufging, sah ich auf einem Steine zwei Mädchen sitzen, die eine band ihre Haare auf, die andre half ihr; und das goldne Haar hing herab, und ein ernstes bleiches Gesicht, und doch so jung, und die schwarze Tracht und die andre so sorgsam bemüht. Die schönsten, innigsten Bilder der altdeutschen Schule geben kaum eine Ahnung davon. Man möchte manchmal ein Medusenhaupt sein, um so eine Gruppe in Stein versandeln zu können, und den Leuten zurufen. Sie standen auf, die schöne Gruppe war zerstört; aber wie sie so hinabstiegen, zwischen den Felsen war es wieder ein anderes Bild. Die schönsten Bilder, die schwellendsten Töne, gruppieren, lösen sich auf.
Nur eins bleibt, eine unendliche Schönheit, die aus einer Form in die andre tritt, ewig aufgeblättert, verändert, man kann sie aber freilich nicht immer festhalten und in Museen stellen und auf Noten ziehen und dann Alt und Jung herbeirufen, und die Buben und Alten darüber radotieren und sich entzücken lassen».
G. Büchner, *Werke und Briefe, op. cit.,* pp. 144-145. Vers.cast.: Carmen Gauger, en *Obras completas, op. cit.*, p. 144.

[63] Como ejemplo concreto de lo que venimos describiendo, comentando y sugiriendo, intentaremos seguir la historia del *leitmotiv* dramático-musical más importante de la ópera, *Wir arme Leut!*, en la segunda parte.

Puntos de Articulación e Integración en *Wozzeck*: Los Interludios Sinfónicos

En el capítulo anterior me he referido a los *puntos de integración* como uno de los medios esenciales de cohesión y proyección trascendente del sentido de la obra de Büchner. He considerado puntos de integración: el cuento de la abuela, las canciones populares y las formas parateatrales de la escena de la feria y del sermón del obrero borracho, cuyo denominador común es su condición de representación alegórica de los sucesos que han ocurrido, están ocurriendo, o van a suceder. Es conveniente recordar, sin embargo, que nunca se trata de comentarios ajenos a la obra o realizados desde alguna perspectiva externa, moral o social, por algún personaje (como, según Klotz, ocurre en las formas cerradas) sino que forman parte del desarrollo dramático al mismo tiempo que, casi imperceptiblemente, son capaces de recomponer los posibles fragmentos de sentido[64].

Cuando pensamos en el libreto y en la ópera *Wozzeck*, la primera evidencia con que nos encontramos en relación con estos puntos de integración es que algunos de ellos han desaparecido y otros han sido mutilados. En efecto, Alban Berg anuló la escena de la feria[65] y expuso únicamente el principio del cuento en boca de Marie (III/1). Pero también, como vamos a estudiar a continuación, permanecen y se enfatizan algunos de los recursos de integración procedentes de la obra dramática al tiempo que se añaden otros nuevos, aportados por el lenguaje dramático-musical de la ópera.

Las canciones de las escenas seleccionadas no sólo se mantienen sino que adquieren un rango estructural de primer orden en algunas escenas (I/2, I/3, II/4, III/3). Büchner y Alban Berg coinciden en el uso abundante y reverente de la canción popular. Como sabemos, en la correspondencia epistolar Georg Büchner dejó repetidos testimonios de su predilección por los *lieder* y canciones cantados por el pueblo o recreados por los poetas del *Sturm und Drang* y del Romanticismo. Todas sus obras están salpicadas de estas canciones que él tomaba absolutamente en serio. La canción en *Woyzeck*, como en otras obras de Büchner, nada tiene que ver con el simple costumbrismo ni tampoco es tratada como fácil recurso paródico, sino que aparece siempre integrada y justificada dentro del desarrollo dramático. Algo parecido ocurre en *Wozzeck* de Alban Berg, quien dedica unas significativas líneas de su *Conferencia* al tratamiento compositivo de la música popular en relación con el estilo culto atonal:

> */.../ Mi segunda observación se relaciona con la cuestión siguiente: dada la necesidad de incluir canciones de carácter popular, ¿cómo he llegado a establecer en el corazón de mi ópera un puente entre la música culta y la música popular, asunto nada problemático en la música tonal? No era fácil marcar estas diferencias de nivel por me-*

---

[64] Ver C. II, *La estructura dramática*. *Puntos de integración.*

[65] Recordemos que, según Peter Petersen, las escenas de la feria no habrían sido representadas en Viena (5/V/14).

dio de la armonía llamada atonal, pero creo haberlo conseguido escribiendo con un estilo primitivo todas las partes que demandaban este carácter popular. Este primitivismo concuerda perfectamente con el estilo atonal[66].

Técnicamente este estilo «primitivo» es conseguido mediante armonías de terceras «y sobre todo de cuartas justas, escalas de tonos y, en algún caso, la politonalidad, recursos diferenciados de los intervalos disminuidos y aumentados «predominantes en el estilo atonal de la escuela de Viena». Al comparar el uso y tratamiento de la música popular por parte de Stravinsky, Berg y Charles Ives, concluye Pierre Boulez que los dos primeros dan un tratamiento «sabio», aunque opuesto, a la música popular, mientras que en el último se conserva «el candor y la ingenuidad». Pero sobre todo nos interesa subrayar la oposición Stravinsky / Berg. Mientras Stravinsky «trastorna, caricaturiza, amplifica o rebaja ciertos trazos característicos de un estilo o de un vocabulario», Berg se relaciona sentimentalmente con las fuentes populares, citadas dentro de un estilo personal, «en caso de que haya caricatura, hay, al mismo tiempo, algún lazo afectivo; la reacción es, como en Mahler, absorber este universo en su vocabulario personal»[67]. Una ligazón afectiva que se plasma dentro de la obra, como en Büchner, en forma de una destacada función estructural y semántica en las escenas en que se insertan.

Con las canciones, también el sermón del obrero ocupa un primer plano en el contexto de la escena de la taberna (II/4), y tanto el sermón como las canciones conservan, obviamente, su contenido semántico integrador.

Pero, sobre todo, en *Wozzeck* puede hablarse de unos nuevos puntos de integración en relación con la obra dramática, propiciados por el lenguaje musical y realizados en forma de interludios sinfónicos. Cuando Alban Berg habla en su *Conferencia* sobre la introducción en *Wozzeck* de estas piezas sinfónicas, se refiere a ellas en términos de una problemática necesidad:

Había otra razón que también me obligaba a buscar la mayor variedad y multiplicidad posibles de formas: el número relativamente elevado de interludios musicales exigidos, dentro de cada acto, por el triple cambio de escena. Los interludios o intermedios puramente sinfónicos (como los que he podido ver más tarde en otra ópera contemporánea donde también se producían numerosos cambios de escenas) estarían, de entrada, en contra de mis ideas sobre la dramaturgia musical, a las que, como compositor dramático, no estaba dispuesto a renunciar sin menoscabo de mi total respeto por

---

[66] «Das andere Ergebnis meiner jetzigen Untersuchungen ist die Art, wie ich der Notwendigkeit, Volkstümlich-Liedmäßiges zu bringen, also der Notwendigkeit, innerhalb meiner Oper ein Verhältnis zwischen Kunst-Musik und Volks-Musik herzustellen, gerecht wurde; etwas, was in der tonalen Musik eine ganz selbstverständliche Sache ist. Es war nicht leicht, auch in dieser sogenannt atonalen Harmonik jenen Niveau-Unterschied deutlich zu machen. Ich glaube, es ist mir dadurch gelungen, daß ich alles, was musikalisch in die Sphäre des Volkstümlichen reicht, mit einer auch innerhalb der atonalen Harmonik anwendbaren, leicht faßlichen Primitivität erfüllte».
Alban Berg, *Vortrag, op. cit.*, p. 167.

[67] Pierre Boulez, *Jalons, op. cit.*, p. 192.

la música absoluta. También en estos interludios me sentí obligado a conseguir una diversidad rica en contrastes, concibiéndolos como desarrollos de transición bien en forma de coda de lo que había precedido, como introducción de lo que venía a continuación, o uniendo estas dos funciones. Me esforcé, además, en pasar imperceptiblemente de una forma a otra, a pesar de las diferencias entre sus respectivos componentes, o, por el contrario, me decidí por una yuxtaposición abrupta de dos formas sucesivas[68].

El comentario de Alban Berg se centra en la necesidad y la funcionalidad de los intermedios como partes musicales de articulación entre las escenas, en relación con las cuales pueden servir de preludios, postludios o una mezcla de ambos tipos. Pero, aparte del comentario particular de alguna de ellas, nada dice directamente el compositor sobre la condición dramático-musical de estas piezas sinfónicas desde cuyo contenido quedan conjurados, al menos parcialmente, los peligros de intrusismo de la música como algo extraño al drama. Podría decirse que, dentro del lenguaje operístico, los intermedios musicales, lo mismo que el cuento de la abuela, las canciones o las escenas comentadas en *Woyzeck* de Büchner, son *puntos de integración* desde una doble perspectiva semántica y sintagmática: a) por su contenido de carácter más abstracto y alegórico (lenguaje supraindividual de las canciones o de los cuentos, pero también de los motivos musicales desprendidos de su asociación inmediata con un personaje o una idea) son capaces de preparar, prolongar o interpretar el sentido parcial o global del discurso dramático; b) por su función dentro del discurrir dramático, tanto los puntos de integración estudiados a propósito de *Woyzeck* como los intermedios sinfónicos, tienen un papel concreto y directo como partes con capacidad de articular narrativamente unas escenas con otras. De este modo, se puede decir que los intermedios sinfónicos de *Wozzeck* surgen y forman parte de la acción dramática, a la que, sobre todo en determinados casos, pueden dar un sentido trascendente. «No son –dice Boulez– simples *interludios*, sino partes integrantes de la gran forma musical, sin acción escénica, sin correspondiente visual»[69] : los personajes, el texto y la acción están materialmente ausentes de estos fragmentos sinfónicos, pero siguen siendo centro en cuanto de ellos depende el contenido semántico de los temas o motivos musicales con los que se han asociado o se van a asociar y el sentido dramático del orden narrativo propuesto en dichos intermedios musicales. La música de los interludios recoge o anuncia los vectores de sentido esenciales de escenas precedentes o siguientes, y en algunos casos, los que más nos interesan como puntos de integración, sintetizan e interpretan los *leitmotive* más destacados y, con ellos, las trayectorias globales de los personajes protagonistas.

---

[68] «Hier durchwegs symphonische Überleitungen oder Intermezzi zu schreiben (wie ich dies bei einer anderen zeitgenössischen Oper mit vielen Szenenwechsel später beobachten konnte), hätte meiner Idee von der Musikdramatik, die mir trotz allem Respekt vor der absoluten Musik beim Komponieren fürs Theater nie verlorenging, nicht entsprochen. Ich war also auch hier gezwungen, eine kontrastreiche Abwechslung zu erzielen, indem ich diese Verwandlungsmusiken teils als Überleitungen gestaltete, teils indem ich ihnen die Form einer Coda des Vorhergehenden oder einer Einleitung des Nachfolgenden gab, oder auch beides vereinigte. Und indem ich hierbei teils eine möglichst unmerkliche Verbindung zwischen den diskrepanten Teilen der jeweiligen musikalischen Formen anstrebte, teils eine oft ganz abrupte Nebeneinanderstellung bevorzugte».
A. Berg, *Vortrag, op. cit.*, p. 165.

[69] Pierre Boulez, *Puntos de referencia, op. cit.*, p. 355.

El hecho de que unos signos dramático-musicales puedan aparecer sólo en su significante musical sin la presencia directa de la palabra, el gesto, el momento o el personaje al que se han asociado o van a asociarse no era para Alban Berg garantía suficiente de una eficaz inserción en la acción dramática. Con ello se tiene asegurado el nivel referencial de los temas o motivos musicales de los intermedios, que nos permiten, además, interpretar y dar un sentido dramático-musical a las reordenaciones narrativas de los interludios. Pero la *semántica* y la *sintaxis* internas de los interludios tienen, además, una dimensión *pragmática*[70] por las que cada pieza sinfónica ha de encajar con naturalidad y eficacia dentro del proceso dramático general y en los diversos contextos interescénicos, vacíos de palabras y acción. Con la intención de asegurar la inserción de los intermedios sinfónicos entre las distintas escenas y la voluntad de llegar con el máximo efecto persuasivo al receptor de la obra, Alban Berg llevó a cabo un minucioso control de los momentos y de las maneras, del ritmo y del tempo adecuados para el inicio y el fin de los interludios mediante detalladas estrategias de regulación de las subidas y bajadas de telón en relación con la música y el momento dramático[71]. Sobre ello comenta en sus *Indicaciones prácticas para el estudio de «Wozzeck»* (1930):

> *Creo, en primer lugar, que no hace falta insistir en que los tramos de tiempo ocupados por las transiciones (Verwandlungszeiten), aquí (III/3-4) como en las demás escenas de la ópera, tienen que ajustarse con precisión al discurso musical ininterrumpido. Como siempre, sigo concediendo gran importancia a que se obedezcan rigurosamente las indicaciones del telón y de las transiciones, aunque me gustaría añadir que con el término «telón» me refiero especialmente a las bajadas más importantes, en los finales de acto, mientras que no debe tomarse tan estrictamente en los finales de escenas dentro de los actos, donde hay la posibilidad de telones intermedios, velos de gasa, oscuridad total etc. En cualquier caso, desde el momento en que se indica*

---

70 *Semántica, sintáctica y pragmática* son los tres componentes esenciales de todo sistema de signos, de toda semiótica, correspondientes, respectivamente, al significado, a los códigos de combinación y a su posibilidad de comunicación.

71 Tanto para estos intermedios sinfónicos como para la composición de las escenas, Alban Berg tuvo un exquisito cuidado en el control del tiempo dramático-musical. Prueba de ello son las numerosísimas indicaciones sobre *tempo* y ritmo en la partitura definitiva de la ópera, fruto de numerosas correcciones y matizaciones que vinieron después de asistir a diversas representaciones de la ópera. Podría aplicarse al trabajo compositivo de Alban Berg lo que Agustín García Calvo dice acerca del tiempo de la representación en el teatro:
«Tiene pues el tiempo de la representación, como integrante que es del arte, que estar contado, medido, acompasado y organizado rigurosamente, para hacer juego contra el otro tiempo, el de los hechos representados, y es inútil toda la riqueza del argumento y la finura de los caracteres, si la representación no se ha logrado que marche como un reloj. Pues es el tiempo de la representación un tiempo rítmico, matemáticamente acompasado, y la maquinalidad del silabeo declamatorio (y del canto o la melopeya), de los ademanes y los pasos, de las entradas y salidas, de los abrazos, de las muertes, se hace con el ritmo exacto presente y evidente (tal vez para poner en evidencia la más imperfecta y torpe maquinalidad de los pasos o gestos de la vida real y cotidiana), y esa maquinalidad y articulación, de que los muñecos de los títeres a veces nos dan ejemplo, es inherente al arte del teatro».
Agustín García Calvo, *Contra el Tiempo - Ataque 15º*, Lucina, Zamora 1993, p. 257.

«Verwandlung» («transformación») la escena tiene que permanecer invisible (¡e inaudible!), y sólo se volverá a ver cuando se indique «Vorhang auf!» (¡arriba el telón!)[72].

Concede tal importancia Berg a la necesidad de un riguroso acuerdo entre las manipulaciones del telón, de la luz y de la música, que, después de las observaciones citadas, recomienda que estas operaciones de bajada y subida de telón se realicen desde el foso de la orquesta. Hagamos, pues, un recorrido por los aspectos pragmáticos, semánticos y sintácticos más destacados de los interludios.

Comienzos y finales de la música y bajadas / subidas de telón entre cada acto

El primer acto se inicia con el telón bajado mientras se oye una escueta introducción musical de tres compases, la eficacia de cuyos acordes, *crescendo* y redoble de tambor, para introducirnos en el ambiente militar sorprendió al mismo compositor cuando lo oyó por primera vez, según confiesa en la *Conferencia*. Inmediatamente después de dichos compases comienza la acción con las primeras palabras del Capitán. Concluye este acto con una caída lenta del telón *(Vorhang fällt langsam / el telón cae lentamente)* durante los tres últimos compases, mientras se oyen los acordes cadenciales en un progresivo *crescendo* y *acellerando* (progresiva disminución de los valores).

El telón permanece bajado durante los seis primeros compases (3 + 3) del acto segundo, donde se oye una introducción musical que empieza (cc.1-2) con el enunciado arpegiado, a cargo del violonchelo, del último acorde cadencial (acorde B: *Do-Sol-Re-La-Si-Fa-Do #*) y que, durante los indicados seis compases, expone los mismos acordes cadenciales, con una configuración que nace del final del acto anterior, de modo que, como indica Klaus Schweizer «los fugitivos contornos de lo ocurrido en la última escena, la seducción de Marie por el Tambor Mayor, se hacen presentes de nuevo»[73].

---

[72] «Es braucht wohl nicht erst gesagt zu sein: diese Verwandlungszeiten sind hier, wie überall zwischen den Szenen, entsprechend der pausenlos fortlaufenden Musik auf das Strengste einzuhalten. Nach wie vor lege ich Wert auf die genaue Befolgung der Vorhang- und Verwandlungsangaben. Wobei noch hinzuzufügen wäre, dass ich unter «Vorhang» eigentlich nur am Schluss der einzelnen Akte den Hauptvorhang verstehe, während ich mir die szenischen Abschlüße innerhalb der Akte auf unverbindlichere Weise gedacht habe, etwa durch Zwischenvorhänge, Gazeschleier, völliges Verdunkeln (?) usw. Jedenfalls muss vom Augenblick der Verwandlung an, also dort, wo die Anweisung «Verwandlung» steht, die Bühne unsichtbar geworden sein (auch unhörbar)! und erst wieder dort, wo die Anweisung «Vorhang auf!» steht, sichtbar werden».
Alban Berg, *Praktische Anweisungen zur Einstudierung des «Wozzeck»*, en Willi Reich: *Alban Berg. Mit Bergs eigenen Schriften und Beiträgen von Theodor Wiesegrund-Adorno und Ernst Krenek, op. cit.*, p. 170.

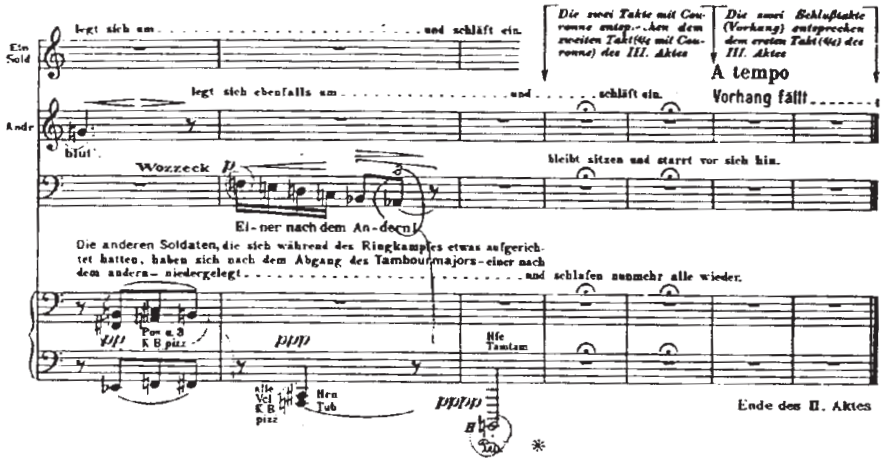
[73] «Die Wiederaufnahme der Schlußakkorde des vorausgegangenen I. Aktes in dissoziierter Form (T.1: durchgangsweises Berühren der Quint G-d; T. 2/3: Akkordwechsel der Oberstimmen, sich bis zum Triller verschnellernd) lässt das Geschehen der letzten Szene, die Verführung der Marie durch den Tambourmajor, in flüchtigen Umrissen wieder gegenwärtig erscheinen und die zeitliche Distanz zum Zurückliegenden vergessen».
Klaus Schweizer, *Die Sonatensatzform im Schaffen Alban Bergs, op. cit.*, p. 110.

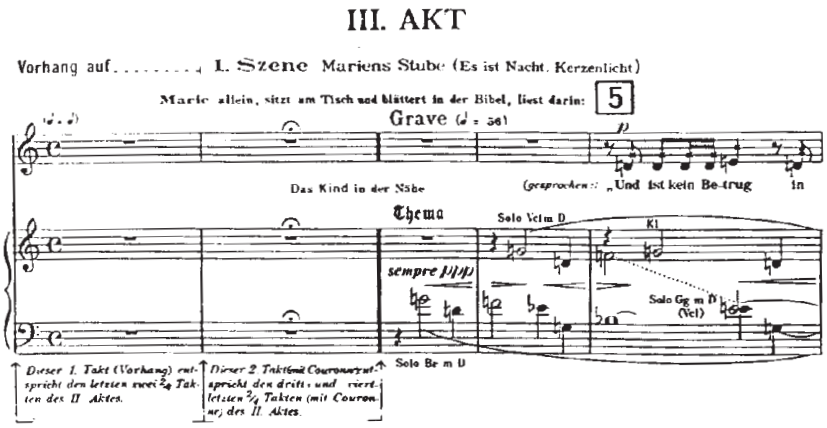
Muy particular interés presenta el final del acto segundo. En primer lugar, los acordes cadenciales se fragmentan y disuelven (cc.810-815) como se han disgregado y roto definitivamente los lazos entre los personajes del drama, y en contraste con la presentación conjunta de los acordes al finalizar el acto primero y el tercero. Alban Berg se ha referido al valor simbólico, dramático y formal, del último sonido del arpa, *Si*, «que resuena sobre las últimas palabras proféticas del acto segundo» y que anuncia la irremediable muerte de Marie. En el compás siguiente (815) se hace el silencio que se prolonga durante los últimos cuatro compases de este acto y los dos compases primeros (4 + 2 = 6) del tercer acto de la ópera. En esta ocasión, Alban Berg ha sabido organizar el silencio dramático y musical conectándolo con la bajada y subida del telón y con las situaciones dramáticas.

EJEMPLO 2

II/5.815-818; III/1.1-2

El compositor ha indicado de manera explícita las correspondencias de los dos primeros compases en silencio (815-816) con el segundo compás de la escena siguiente, y los dos últimos compases (817-818) con el primero. Las equivalencias de pulsaciones son exactas, al final de II/5, dos compases de 2/4, y al principio de III/1, uno de 4/4. El total de compases en





silencio, 4 + 2, coinciden con los seis que servían para iniciar la primera escena del acto segundo. Las correspondencias adquieren una dimensión dramática si atendemos al telón y a las acotaciones. El telón baja durante los dos últimos compases y sube en el primer compás, por tanto, en un espacio de tiempo idéntico. En los compases 815-816, inmediatamente antes de bajar el telón, se indica que Wozzeck (sangrando, después de la pelea con el Tambor Mayor), *permanece sentado, mirando fijamente / bleibt sitzen und starrt vor sich hin*, mientras que en su correspondiente segundo compás, inmediatamente después de subir el telón, vemos a Marie *sola, sentada en una mesa y hojeando la Biblia... / allein, sitzt am Tisch und blättert in der Bibel....* Todo un entramado, pues, de correspondencias métricas, escénicas y dramáticas, milimétricamente controladas en el momento clave de la transición del segundo al tercer acto.

El final del tercer acto y de la ópera nos sitúa en el último campo de disolución que afecta a la situación dramática y a la música. Hay de entrada una correspondencia dramática con el final del acto segundo (Wozzeck aislado, mirando fijamente) y con el principio del tercero (Marie, sola, leyendo la Biblia). Al final de la ópera es el hijo de Wozzeck y Marie, quien, *solo, vacila un momento y luego sigue a los otros niños, cabalgando... / allein, zögert einen Augenblick und reitet dann den anderen Kindern nach...ab* (387-389). En estos tres compases se desfigura y disuelve el motivo de la canción de cuna, el tempo se muestra dubitativo, *etwas zögernd und molto rubato*, con indicación alternada de *ritardando* y *accellerando*. Esto nos conduce a la caída del telón en el compás 389. La música continúa durante los tres últimos compases (390-392) exponiendo los acordes cadenciales en un movimiento perpetuo de corcheas que no concluye propiamente hablando y que podría, como dice Alban Berg, enlazar perfectamente con la escena primera de la ópera.

Notemos, finalmente y una vez más, las insistentes correspondencias numérico-métricas a partir del mágico numero tres: tres compases finales, con el telón bajado = tres compases iniciales de la ópera en las mismas circunstancias. Recordemos, además, cómo todas las articulaciones entre los actos están controladas métricamente mediante esta cifra, o un múltiplo de ella, uno de los números sagrados por los que tanta predilección sentía Alban Berg.

Los interludios sinfónicos en el interior de los actos

En la segunda parte comentaré con detalle el contenido dramático-musical y la sintaxis interna de algunos interludios (a saber: el I/1-2, I/3-4, el III/2-3 y el III/4-5), ahora me limitaré a exponer esquemáticamente aspectos relevantes de su contenido, su función de enlace y su relación con los cambios de escena dentro del marco de cada acto o, en su caso, de la obra en su conjunto. Teniendo en cuenta dichos aspectos, me referiré también a su valor como puntos de integración.

Acto I

INTERL.	CONTENIDO DRAMÁTICO	RELACIÓN CON ESCENAS	INTERLUDIO / TELÓN	PUNTO DE INTEGRACIÓN
I/1-2. *172* /173-200/ *201*[74]	Motivos de I/1 ligados al Capitán y a Wozzeck	Coda o postludio de I/1. Reordenación de I/1. Contraste brusco con I/2	Caída y subida del telón un compás antes o después, respectivamente, de la transición musical.	Punto de vista del compositor a través de la selección y reordenación narrativa de los motivos de I/1[75]
I/2-3. *307-310*/ 311-327/ *328-329*	Motivos de I/2 y I/3 (anuncio de la marcha militar)	Prolongación ininterrumpida de I/2 y articulación preparada con I/3	Caída lenta del telón *(Vorhang langsam zu)*, cc. 307-310, acorde con la continuidad musical. Subida después de oírse los ritmos militares.	Articulación de I/2 y I/3. Reunión en una misma atmósfera de motivos de las dos escenas.
I/3-4. *473* /473-488/ *488*	Motivos de I/2,I/3 y I/4. Naturaleza-Wozzeck, Marie y el Doctor, respectivamente.	Metamorfosis musical de los motivos de una y otra escena en el interior del interludio.	Caída y subida rápida del telón: *Vorhang fällt rasch (473) / Vorhang rasch auf (488)*	Integración dramático-musical de I/2, I/3 y I/4[76]
I/4-5. *645-655* /656-665/ *665-666*	Motivos de I/5. Marie y el Tambor Mayor.	Preludio orquestal de I/5, preparado por una coda de I/4	Cuidada e irónica sincronización de la música (fragmentos motívicos de I/4) y de la bajada del telón: *«El telón cae al principio muy rápido, luego, de repente, despacio...hasta...cerrarse poco a poco»(645-655)*	Creación de la atmósfera de la escena de la seducción. *Andante affettuoso*. En este caso, la música no recuerda, anuncia lo que va a suceder.

[74] Indicaré en cursiva los números de compases de bajada y subida del telón, en redonda los compases de los interludios musicales. Todo, con arreglo a las precisas indicaciones de la partitura.

[75] Análisis e interpretación detallada de I/1-2 en la segunda parte.

[76] Comentario detallado de I/3-4 en la segunda parte.

Acto II

INTERL.	CONTENIDO DRAMÁTICO	RELACIÓN CON ESCENAS	MÚSICA / TELÓN	PUNTO DE INTEGRACIÓN
II/1-2. *140* /141-169/ *170*	Motivos de II/1, Marie, Wozzeck y el niño	Coda de la sonata dramática, II/1	El telón baja rápido (140) y sube (170), marcado musicalmente por dos *glissandos*, el primero descendente y el segundo ascendente, sobre la escala de do mayor	Recopila y lleva a la máxima tensión expresiva motivos de Marie y de Wozzeck. Con el motivo del protagonista se cierra el interludio, a la vez que se anuncia su protagonismo como tercer sujeto de la fuga en la escena siguiente
II/2-3. *362-368* /367-371/ *372*	Intersección de los restos motívicos/armónicos de II/2 con el inicio de la transición. Tema de II/3	Articulación de II/2 y II/3. Preludio de II/3.	Concordancia música/telón: los motivos se disuelven al tiempo que cae el telón durante seis compases (363-368)	Intersección de las escenas II/2 y II/3. Preparación de II/3
II/3-4 *406-411* /412-439/ *440-441*	Se cierra con el mismo acorde (séptima de Wozzeck) con que había empezado II/3. (406-411) *Ländler* de II/4 (412-441)	Preparación del ambiente del baile en la taberna (II/4)	Paralelismo con el final de II/3: también baja el telón durante seis compases (406-411) Mismo contenido rítmico-armónico	Preparación de II/4
II/4-5. *684* /685-739/ *740-741*	Motivos de II/4 (685-736) y de I/2 (737-742): acordes de la Naturaleza para representar a los soldados que duermen y a Wozzeck insomne	Epílogo de II/4. Impresión frenética y caótica de la música, continuación de las últimas palabras de Wozzeck. Introducción de II/5	Al principio de la transición, el telón baja rápido. Al final, encontramos una cuidada sincronización explicitada en la indicación escénica: *«el coro al principio, con el telón bajado»*, 737-739; luego, mientras continúan los acordes del coro, *«sube lentamente»*,740-741	Contraste entre II/4 y II/5 (sobreimpresión semejante a lo que ocurre entre I/1 y I/2). Integración de I/2 y II/5 mediante los acordes de la naturaleza

Acto III

INTERL.	CONTENIDO DRAMÁTICO	RELACIÓN CON ESCENAS	MÚSICA / TELÓN	PUNTO DE INTEGRACIÓN
III/1-2. *62-64* /64-70/ *71-72*	Motivos de III/1. *Si*, durante la subida del telón (71-72)	Coda de III/1. Articulación con III/2, en los dos últimos compases, mediante el *Si*	Cae lento al mismo tiempo que se inicia la transición con motivos de III/1. Sube durante dos compases que sirven de introducción a la siguiente escena	Síntesis y punto álgido de III/1
II/2-3. *108* /109-120/ *122*	*Crescendo* de *Si*, infratema unificador de III/2, introducción del ritmo que dará unidad a la siguiente escena y del acorde base de III/4	Prolongación y punto álgido de III/2. Articulación con la siguiente escena mediante el ritmo y relación muy contrastada con la misma al pasar bruscamente del punto más alto del *crescendo* a la polca de la taberna	Cae en el compás 108 y sube, rápido, en el primero de III/3	Dos formas de integración en la transición: a) en el sonido de la muerte *Si*, que ha aparecido a lo largo de toda la obra y que es el principio ordenador de III/2, se sintetiza la trayectoria del drama en su conjunto. b) *Si, ritmo y acorde*, sirven para integrar III/2, III/3 y III/4. Pero en esta ocasión hay que destacar un tercer punto de integración, c), realizado en los compases 100-108, que preceden a la caída del telón como motívica de la trayectoria vital de Marie[77]
III/3-4. *211* /212-218/ *219*	Motivo rítmico de III/3	Coda de III/3	Caída rápida del telón coincidiendo con el comienzo de la transición. Subida del telón durante un compás que da paso a III/4	La transición musical tiene fundamentalmente el valor de postludio de III/3
III/4-5. *318-319* /320-370/ *371*	Motivos más importantes de la ópera relacionados con Wozzeck	Epílogo sinfónico de la ópera	Bajada del telón durante dos compases en los que se oye por última vez el acorde de III/4. Subida del telón, simbolizada por un *glissando* ascendente del arpa (371)	Punto de integración más importante de la ópera. Se recopila, reordena e interpreta el drama desde el punto de vista del compositor[78]

[77] Aunque situado inmediatamente antes de la transición musical propiamente dicha, su contenido dramático-musical lo convierten en uno de los pasajes esenciales de la ópera con un valor integrador, que analizaré en detalle en la segunda parte.

[78] Análisis e interpretación en la segunda parte.

Todos los intermedios sinfónicos de *Wozzeck* desempeñan la doble función de articulación narrativa y de integración del contenido dramático de escenas inmediatas o de la ópera en su conjunto. Estas piezas dramático-sinfónicas están, además, cuidadosamente preparadas y resueltas por los compases que, con el telón y música de acuerdo, sirven de puente (transiciones de las transiciones) entre la acción dramático/musical representada y vista en el escenario y el desarrollo musical de la misma en los interludios, sinfónicos sin el correlato visual. Sin embargo, no todos los interludios tienen el mismo poder integrador. La somera descripción de las tablas nos permiten comprobar que los de los actos primero y segundo se limitan, en general, a un contenido motívico-dramático, reunido o reorganizado, de las escenas que los preceden o los siguen. En el acto III se encuentran los dos momentos, muerte de Marie (II/2-3) y muerte de Wozzeck (II/4-5) en que se dan cita y adquieren un sentido global los motivos esenciales relacionados con los dos personajes protagonistas. Como se indica también en la tabla del último acto, en el caso de Marie, el punto de integración se inicia en el momento de su muerte cuando empiezan a desfilar por su cabeza (y la del espectador) los *leitmotive* que han marcado su vida. Pero sin duda el punto de integración dramático-musical más importante de la ópera es el último intermedio, epílogo sinfónico de toda la ópera. Así, Bo Ullman, al compararlo con el cuento de la abuela en *Woyzeck* de Büchner, ha podido comentar:

> *Alban Berg no consideró oportuno incluir completo en la composición el cuento de la abuela, el «punto de integración» del drama de Büchner. Y ciertamente no lo era en la versión retórica y lacrimosa de Franzos. Pero la cala épica permitida al autor dramático por el cuento, se le hizo posible al compositor de ópera por medio de la música sin palabras. La obertura era el lugar donde la música podía desarrollarse ampliamente en las óperas antiguas. Berg, sin embargo, sitúa esta forma al final de la ópera, como un gran interludio orquestal antes de la última escena. Con ello, tal vez, la acción queda rota arbitrariamente, pero en cambio la posibilidad de hablar «directamente» no ocurre en el momento de un prólogo oído sin atención. La música que Berg ha puesto al cuento (del que sólo ha utilizado el principio (III/1.33-41), como variación quinta del tema de Marie en la escena de la Biblia), sirve como esbozo y anuncio del epílogo orquestal /.../ Como se sabe, Berg mantenía una relación nostálgica con la tonalidad perdida. Por ello la volvemos a oír en la variación del cuento con toda la dulzura del coro de violines, trompa y arpa, en un tono menor como un añorado «Érase una vez», como una «naturaleza» perdida del lenguaje musical (aunque esto sólo ocurre con las tonalidades menores; las mayores son caracterizadas en Wozzeck como falsas)*[79].

---

[79] Der «Integrationspunkt» in Büchners Drama, das Märchen der Grossmutter, ist nicht als Ganzes Alban Berg zur Komposition geeignet erschienen und war es in der apokryphen, weinerlich wortreichen Fassung Franzos' wohl auch nicht. Aber was dem Dramatiker der epische Stillstand des Märchens gewährt, das ermöglicht dem Opernkomponisten die wortlose Musik. Der Ort, wo diese sich breiter entfalten konnte, war in der älteren Oper die Ouvertüre. Berg aber stellt diesen Formteil, mit dem grossen Orchesterzwischenspiel von der letzten Szene, an den Schluss der Oper; so wird die Handlung

La variación del cuento en III/1 y el último intermedio sinfónico quedan unidos precisamente por el uso nostálgico de dos tonalidades menores, Fa menor y Re menor respectivamente; se trata, además, de las dos ocasiones en que la tonalidad es utilizada de manera más evidente y severa en la ópera. Por otra parte, en la narración musical del epílogo sinfónico se desarrolla lo anunciado e interrumpido en el cuento. La alegoría de la leyenda pasa a ser alegoría musical donde las circunstancias vitales y el recorrido hacia la muerte del protagonista son expuestos desde el punto de vista del compositor al tiempo que adquieren un significado universal mediante el lenguaje musical[80].

El Lenguaje Verbal y Gestual de «Woyzeck» y el Dramático-Musical de «Wozzeck»

El lenguaje fragmentado, yuxtapuesto o paratáctico, de *Woyzeck* de Büchner, tan frecuentemente necesitado del socorro de la entonación, del movimiento, del ademán o del fondo común de la sabiduría popular[81] fue, sin duda, determinante del estilo compositivo de la ópera. Con mayor o menor énfasis, todos los personajes se expresan desde una emotividad, grotesca o patética, cuyo origen hay que buscarlo en la condición alienada de los mismos, trátese de las obsesiones del Capitán por el paso del tiempo, del Doctor por su reputación inmortal como científico, de Marie por la necesidad desesperada de escapar de su condición miserable o del extrañamiento ante la naturaleza y los hombres vivido por Woyzeck. Este trasfondo de alienación y emotividad emerge a la superficie en forma de retazos lingüísticos, silencios, dudas, explosiones o sollozos, gestos y actitudes insinuadas que, por su propia naturaleza, constituyen un estímulo para la capacidad icónica y expresiva del lenguaje musical.

Cuando comenté en el capítulo primero el trabajo de Alban Berg sobre el texto *I/Fr-L (1913),* ya hice notar los primeros efectos concretos del estilo provocativo de Büchner. Allí pudieron verse algunos ejemplos de esbozos y previsiones dramático-musicales del libretista Alban Berg para su ópera, incluso alguna tabla comparativa entre las acotaciones contenidas en el texto original y las del libreto definitivo de la ópera, donde destacaba la extraordinaria aportación del compositor en este ámbito, aplicable a todo el conjunto de la ópera y cuya meta final era, sin duda, tan dramática como musical. En *Wozzeck* la música traduce del mismo modo y con idéntica minuciosidad la expresión

---

eigenmächtig durchbrochen, somit jedoch die Möglichkeit, «direkt» zu sprechen, nicht an dem Moment eines zerstreut zugehörten Prologs vertan. Die Bergsche Vertonung des Märchens nur dessen Anfang wird, als 5. Variation das Themas von Maries Bibelszene, verwertet (III/1.33-42), wirkt als Skizze und Vorbote des Orchesterepilogs. Des Thema der Bibelszene ist 'aus Legendentonalität und ausbrechender Atonalität' montiert. /.../ Nun war aber, wie man weiß, das Verhältnis Alban Bergs zu der vergangenen Tonalität ein nostalgisches; und so klingt wiederum das in der Märchen-Variation mit aller Süße von Streicherchor, Horn und Harfe exponierte Moll wie ein ersehntes 'Es war einmal', wie eine verlorene 'Natur' der musikalischen Sprache. –Jedoch, eben nur das Moll; Dur-Klänge sind im *Wozzeck* als kompromittiert, als falsch gekennzeichnet–.
Bo Ullman, *Produktive Rezeption ohne Missverständnis. Zur Büchner-Deutung Alban Bergs im «Wozzeck»* (1977), en *Alban Berg «Wozzeck». Texte. Materialien..., op. cit.*, pp. 241-242.

80 Ver la interpretación detallada del epílogo orquestal en la segunda parte.

81 Ver en la primera parte, capítulo II.

lingüística recurrente como la actitud o el gesto característicos de un personaje, la palabra clave de un pasaje o de una escena como el ademán o la mueca circunstancial[82].

En los apartados anteriores se han estudiado los medios de que se valió Alban Berg para asegurar la coherencia y unidad dramática y musical de *Wozzeck*, recursos que, de manera consciente o inconsciente, pudieron nacer de, o al menos fueron estimulados, por las formas y técnicas literarias de Georg Büchner. Así, recordemos, la arquitectura musical de actos y escenas sólo se entiende cabalmente desde su poder simbólico o metafórico en relación con las diversas situaciones dramáticas. Los *ensamblajes metafóricos* y *leitmotive* son los medios de establecer correspondencias y articular interiormente escenas distintas, tanto en Büchner como en Alban Berg. Los *puntos de integración*, dramáticos y musicales, tienen la función primordial de sintetizar y trascender alegóricamente el sentido del discurso dramático o dramático-musical. Pues bien, si a través de estas técnicas se han podido reconocer estrechas dependencias y correspondencias entre el lenguaje dramático de Büchner y el musical de Alban Berg en relación con las magnitudes dramáticas grandes y medias (actos y escenas), algo parecido ocurre en las intervenciones y modos de expresión de los personajes del drama y de la ópera. El lenguaje verbal y gestual de los personajes de Büchner originó la introducción de numerosísimas acotaciones en el libreto y un estilo musical correspondiente a un lenguaje donde la modulación prosódica y la expresión corporal llenan tan frecuentemente los espacios vacíos dejados por la palabra, ausente o impotente.

Y, como dice Adorno, «revelar este exceso de contenido, esas palabras ahorradas, esa es la función de la música en *Wozzeck*»[83].

Pero el estilo empieza por la selección de unos materiales. Así, Büchner partió de diversas fuentes escritas (informes médicos y legales sobre diversos casos de crímenes pasionales, citas bíblicas, canciones tradicionales, etc.) a las que sometió a un cuidadoso proceso de selección, montaje y metamorfosis[84]. En cuanto a Alban Berg, si para la configuración formal de actos y escenas no dudó en utilizar formas tradicionales, reinterpretadas a la luz de un nuevo lenguaje musical y en función siempre de la idea dramática, junto a formas de propia invención, para la elaboración del estilo de su discurso musical tampoco titubeó a la hora de servirse de medios antiguos e innovadores. En *Wozzeck* se dan cita los más variados materiales compositivos: escalas y segmentos de escalas diatónicas, cromáticas y de tonos enteros; armonías construidas sobre intervalos tradicionales de tercera o, más modernos en aquel momento, de cuarta; toda clase de acordes, justos, aumentados y disminuidos; tonalidad tradicional y centros tonales basados en la recurrencia de alguna célula o suma de células básicas; movimientos armónico-melódicos tradicionales (círculo de quintas) y característicos del lenguaje atonal (complementariedad); ostinatos; tematismo y atematismo, etc., etc., por no hablar de la instrumentación, recursos de la voz, o las citas cultas y de melodías populares... todo ello, objeto de comentario y análisis en otros estudios sobre la ópera[85].

---

82 Tendremos ocasión de ver numerosos ejemplos de la traducción musical de los recursos paralingüísticos en la tercera parte del trabajo donde se interpretarán los pasajes más representativos y caracterizadores del Capitán y del Doctor.

83 Th. W. Adorno, *Alban Berg, op. cit.*, p. 91.

84 Ver primera parte, capítulo II: *«Woyzeck». El tema, las fuentes, el montaje büchneriano.*

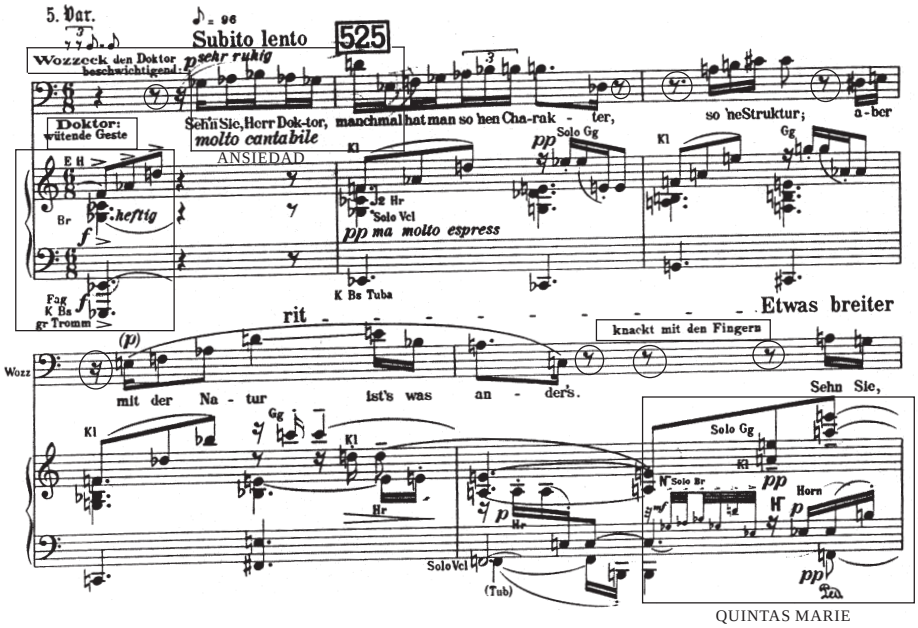
85 Sobre los recursos del lenguaje musical de *Wozzeck*:
George Perle, *The musical Language of «Wozzeck»,* en *The Operas of Alban Berg, vol. I, op. cit.*, pp. 130-187
Serial Composition and Atonality, II «Free» Atonality (sixth edition, revised), University of California Press, 1991, pp. 9-39.
Douglas Jarman, *The Music of Alban Berg*, University of California Press, 1985, pp. 47-72.

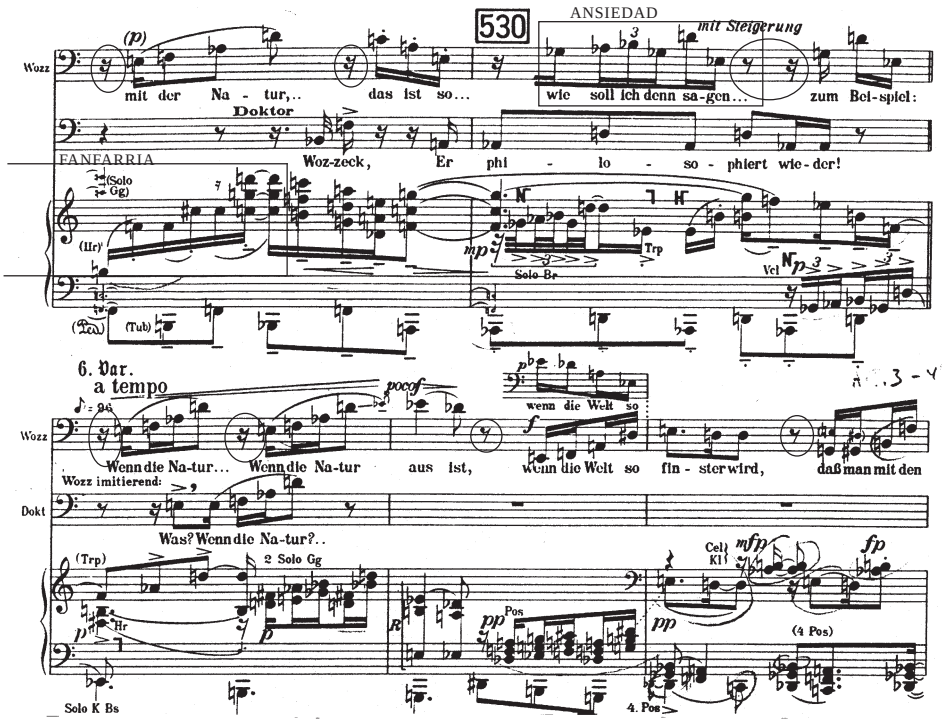
Con tal riqueza de medios, Alban Berg elabora con destreza un estilo de discurso musical que, encuadrado siempre dentro de una forma musical concreta, es capaz de seguir paso a paso y de traducir musicalmente lo que se dice, se recuerda, se insinúa, se sugiere o se pretende ocultar mediante la palabra o el gesto. Veámoslo en dos ejemplos del protagonista.

EJEMPLO 3

a) I/4.524-532, Var.5ª/6ª

DOCTOR: *(gesto de rabia)*
WOZZECK: *(tratando de calmar al Doctor*/molto cantabile/*muy tranquilo)* Mire usted, doctor, a veces se tiene un carácter, una estructura así, pero con la Naturaleza es distinto. *(Se cruje los dedos)*. Mire usted, con la Naturaleza...
DOCTOR: Wozzeck...
WOZZECK: ...es...¿cómo se lo diría yo...? *(con progresiva intensidad)*
DOCTOR: ...¡ya está filosofando otra vez!
WOZZECK: Por ejemplo: cuando la Naturaleza...
DOCTOR: *(imitando a Wozzeck)* ¿Qué pasa «cuando la Naturaleza...?
WOZZECK:...cuando la Naturaleza se acaba /.../[86]


5. Var.
Subito lento
525
Wozzeck den Doktor beschwichtigend:
sehr ruhig
Doktor: wütende Geste
heftig
Seh'n Sie, Herr Dok-tor, manchmal hat man so hen Cha-rak - ter,
so heStruktur;
a-ber
molto cantabile
ANSIEDAD
pp ma molto espress
rit - - -



En contra de lo acordado, Wozzeck ha tosido (orinado, en Büchner) con lo que el Doctor no puede realizar sus análisis. Después de la perorata y reprimenda del Doctor, Wozzeck intenta calmarlo, procurando imitar su lenguaje científico para justificarse. La calma con que inicia su intervención se transforma pronto en agitación y nerviosismo por unas palabras que no le llegan a los labios y que provocan, además, la imitación despectiva del Doctor.

En la traducción dramático-musical de este pasaje destacan los siguientes aspectos:

1) En el texto *I/Fr-L* que sirve de referencia al compositor sólo figura la acotación *(er kracht mit den Fingern)* / *(se chasca los dedos)*; las demás, referidas al Doctor y a Wozzeck, a los gestos y a la voz, han sido añadidas por Alban Berg y tienen su correspondiente traducción musical. Así, el gesto de rabia con que finaliza su intervención el Doctor (524) se expresa mediante la percusión puntual del bombo y el *fortissimo* sobre el acorde enunciado por contrabajo/fagot, violonchelo y viola, del que parte el último motivo del tema dodecafónico de la chacona *(Fa /La b / Re)*[87]. En contraste con la furia del Doctor, Wozzeck inicia e intenta mantener su intervención *molto cantabile, piano* y *muy tranquilo*, aunque sus problemas de expresión le obligan a concluir en un crescendo hasta el *forte* de la sexta variación. A las acotaciones sobre los gestos y la voz se suman las que afectan a la orquesta. En este caso, un

[87] Ver análisis del tema de doce sonidos de la chacona/pasacalle en la tercera parte, capítulo II.

clarinete y un violín, responsables de la voz principal (H)[88] en la orquesta, han de exponer sus motivos *muy expresivo / sehr ausdrucksvoll*, de acuerdo con el tono de la intervención de Wozzeck.

2) El contenido temático de la melodía vocal y de la orquesta está constituido esencialmente por el «motivo de la ansiedad»[89] de Wozzeck y por el último fragmento del tema de doce sonidos, con el que se abre la variación. En esta ocasión, Wozzeck intenta exponer la melodía de su motivo de manera apaciguada, pero cuando se encuentre con las primeras dificultades expresivas, los instrumentos de la orquesta empezarán a exponerlo con sus genuinos trazos nerviosos (528). Por su parte, los tres sonidos finales del tema dodecafónico están aquí y a lo largo de la escena asociados de manera especial a la palabra *«Natur»*[90].

3) Pero sin duda el momento dramático y musical más relevante de estos compases ocurre cuando Wozzeck se muestra impotente para explicarse con palabras y recurre al gesto de chascar los dedos. El vacío de palabras sustituido por el gesto de Wozzeck, se verá colmado por una elocuente concentración temática: a) la viola ejecuta con trazo tan fugaz como contundente el motivo de la ansiedad de Wozzeck (N); b) a éste le siguen de inmediato y en un *pp* casi inperceptible, las quintas de la fatalidad de Marie, un *leitmotiv*[91] que, según el propio compositor, «simboliza, podría decirse, la espera que desemboca en lo desconocido, una espera que finalizará únicamente con su muerte»[92] (N); finalmente, c), dos trompas recuerdan como motivo principal (H) los sonidos que anuncian la marcha militar, también con carácter recurrente en la ópera, y ligados al Tambor Mayor[93]. La densidad semántica del

---

88 En la partitura de *Wozzeck,* Alban Berg distingue entre «voz principal» («Hauptstimme» - H) y «voz secundaria» («Nebenstimme» - N) A partir de ahora me referiré a cada una de ellas con la abreviatura correspondiente.

89 En sus esbozos, Alban Berg llama a este motivo «der Gehetzte» («el acosado/apresurado») (Peter Petersen: *Wozzeck, Tafel XII d, op. cit*, p. 86). George Perle lo denomina «Wozzeck's Entrance and Exit» («entrada y salida de Wozzeck»), nº 10 de su clasificación *(Wozzeck, op. cit.*, p. 106). Peter Petersen, «Paranoiker-Motiv» *(Wozzeck, op.cit.*, pp. 137-140).

90 Para un análisis más detallado de música, texto y gestos de esta escena en relación con el personaje del Doctor, ver tercera parte, capítulo segundo.

91 El *leitmotiv* está configurado por el tritono fatal (Fa/Si), ejecutado en el ejemplo por la tuba y por las quintas vacías (La/Mi), a cargo de los violines. Uniendo los dos intervalos se forma el acorde de séptima, con quinta rebajada, representativo de Marie en la ópera.
Puede verse el pasaje donde se presenta el *leitmotiv* en la segunda parte, capítulo I, ejemplo 10-b.

92 «Diese Quinten sind (neben anderen wiederkehrenden Motiven und musikalischen Gestalten) der Figur de Marie eigentümlich. (Ich möchte sagen: dieser harmonische Ruhepunkt schildert das ins Unbestimmte hinzielende Warten, ein Warten, welches erst in ihrem Tod den Abschluß findet). Alban Berg, *Vortrag, op. cit.*, p. 168.

93 Los tres motivos asociados tienen la condición de *leitmotive*. George Perle los incluye en su lista restringida: el motivo de la agitación, al que Perle denomina «entrada y salida de Wozzeck», figura con el nº 10; las quintas de Marie, «espera sin fin», el nº 9; los sonidos que anuncian la marcha militar, «fanfarria», el nº 5. En su comentario, Perle se refiere al contraste de los *leitmotive* 9 y 10 en I/3, la interrupción del ensueño de Marie al que nos hemos referido. Sobre su asociación en I/4 indica

gesto es, pues, revelada por la música. Mediante la asociación de los tres motivos se establece, en primer lugar, un ensamblaje interno con la escena anterior, principio de la marcha militar (I/3.328-331) y entrada en escena de Wozzeck (I/3.425-427) donde por primera vez la tensa espera simbolizada por las quintas de Marie es bruscamente interrumpida por la introducción (primera) del motivo de la ansiedad de Wozzeck[94]. De este modo la música hace emerger la oscura conciencia del protagonista desde sus alucinaciones en el campo (II/2), trascendiendo así el sentido inmediato de sus intentos de explicación. Las necesidades naturales de toser u orinar, pasan a un segundo plano en relación con las explicaciones que aquí empieza a darle Wozzeck al Doctor acerca de sus circunstancias existenciales. Las misteriosas visiones y voces de la escena en medio de la Naturaleza sirven de anticipación de las relaciones entre el Tambor Mayor y Marie, que se ven y saludan por primera vez en el desfile militar. Wozzeck lo confirmará *ad oculos* en la cuarta escena del acto segundo. Por su parte, la presencia, ahora, de las quintas de la fatalidad y de los sonidos primeros de la marcha militar, junto al motivo de la ansiedad, es revelación e interpretación del «exceso de contenido» del gesto de Wozzeck y puente de unión entre la Naturaleza, como fuerza amenazante (I/2) o poderosa pulsión erótica (I/3), y el triángulo formado por el Tambor, Marie y Wozzeck[95].

4) Pero el lenguaje dramático no sólo ha condicionado y estimulado la inserción de acotaciones relacionadas con los gestos y con la modulación prosódica (1), el contenido temático (2) y la interpretación musical del gesto más significativo de este pasaje (3). La carga emotiva y las dificultades de expresión son las dos caras inseparables del lenguaje de Wozzeck que se ponen de manifiesto en los continuados titubeos, silencios e interrupciones de su línea discursiva, en la repetición obsesiva de palabras. Cuando este lenguaje se pone en música, encontramos abundantes silencios expresivos, aparte de los requeridos por la necesaria respiración o puntuación del discurso, muy frecuentes en ésta y en tantas otras intervenciones del protagonista.

---

simplemente que es excepcional, ya que Marie no está presente físicamente, sin referirse para nada al chasquido de dedos, cuyo espeso contenido se concreta, según nuestra propuesta, en la asociación de los tres motivos señalados.
George Perle, *The operas of Alban Berg, vol.I, op. cit.*, pp. 100 y 105-106.

94 Peter Petersen señala y comenta las cinco ocasiones en que ambos motivos personales, ansiedad de Wozzeck y quintas de la fatalidad de Marie, aparecen juntos. «Die Kombination dieser beiden persönlichen Leitmotive verdeutlicht auf eine sinnfällige Weise den spezifischen Charakter des Eifersuchtswahns, /.../». La combinación de estos dos *leitmotive* personales explica de manera clara el específico carácter de una locura por celos /.../ *(Wozzeck, op. cit.*, p. 139).

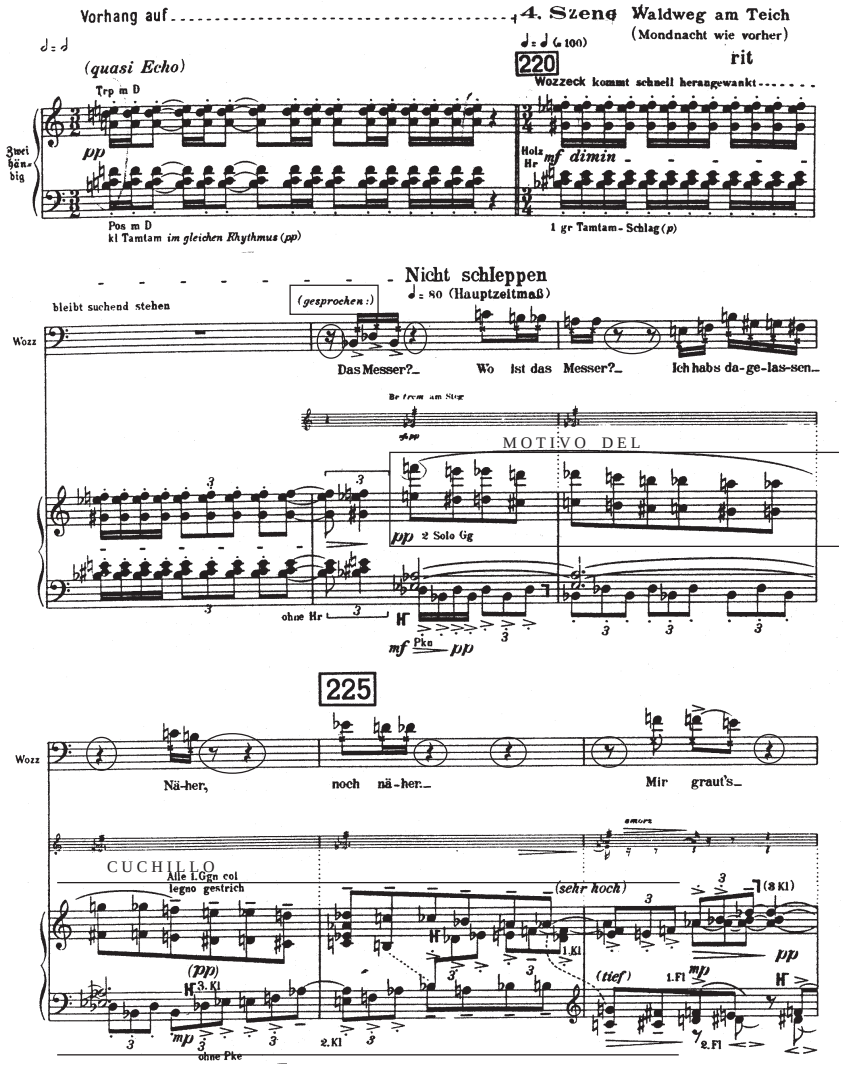
95 Todo esto quedará patente en las variaciones siguientes cuando Wozzeck le cuenta sus experiencias al Doctor, quien, indiferente a la dimensión humana del protagonista, le diagnosticará, entusiamado, una *aberratio mentalis*.

EJEMPLO 3

b) III/4.220-241

WOZZECK: *(llega rápidamente tambaleándose. Se detiene buscando algo) (hablando)* ¿El cuchillo? ¿Dónde está el cuchillo? Lo dejé aquí. Más cerca, todavía más cerca. Estoy aterrado...ahí se mueve algo. *(murmurando con claridad:)* ¡Silencio! *(hablando:)* Todo está en silencio y muerto. *(gritando:)* ¡Asesino! ¡Asesino! *(murmurando de nuevo)* ¡Ah! ¡Alguien ha gritado! *(hablando:)* No, he sido yo mismo.

(Continúa buscando, da unos pasos vacilantes y tropieza con el cadáver) ¡Marie! ¡Marie! ¿Qué es ese cordón rojo que llevas al cuello? /.../



laut geflüstert

Wozz

da regt sich was.

Still!

(Unkenrufe)

(«GRITOS DE LOS SAPOS») MALOS PRESAGIOS

230

(gesprochen:)

accel

(geschrien:)

Etwas

Al-les still und tot.

Mör-der!

SI = Muerte

Str m D

Trp m D

Holz

Hfe

glissando (quasi Des-Dur)

SEGUNDAS MENORES

rascher

Mör - - - - der!!

wieder geflüstert

235

poco rit.

Ha! da ruft's.

Str

glissando (C-Dur)

Hfe

Ces

Pos m D

(quasi Ces-Dur glissando)

(poco rit) - - - a tempo

poco string - - - - - poco rit - - molto

wankt suchend ein paar Schritte weiter und stößt auf die Leiche

(gesprochen:)

Nein.

ich selbst.

Ma-rie!

Ma-

ANSIEDAD

non legato e poco cresc - - - -

Str

molto

fehlende Akkordtöne

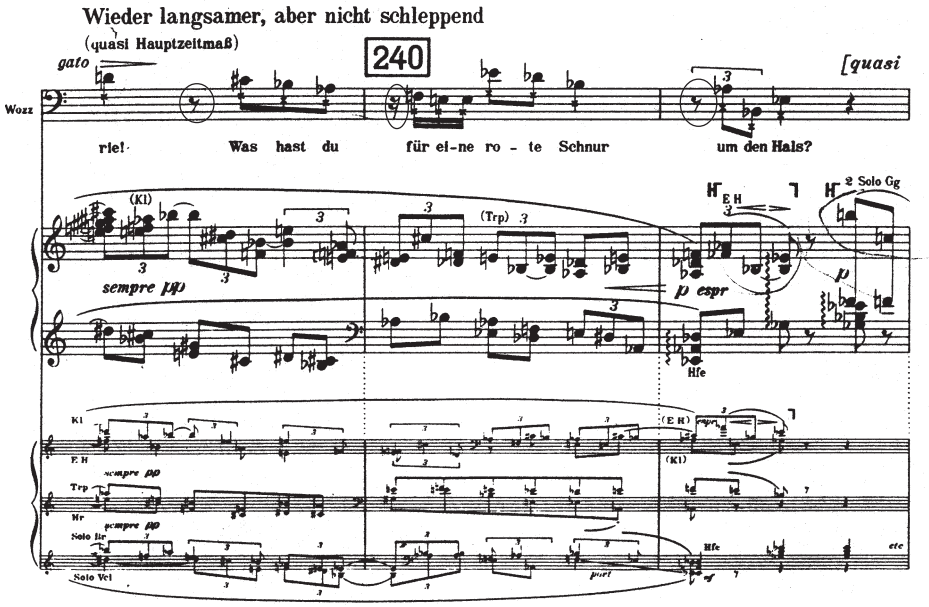
Kl

Solo Tr Trp

Hr

Solo Vcl

Beck freihäng



Nos encontramos al principio de la penúltima escena de la ópera. Wozzeck llega al lugar del crimen huyendo del hostigamiento de Margreth y los demás colegas de la taberna cuando descubren las manchas de sangre delatoras. Wozzeck busca desesperadamente el cuchillo. Completamente enajenado, llega a confundir sus propias palabras con gritos ajenos que lo acusan del asesinato. En estas condiciones, el lenguaje dramático tiene un grado muy alto de patetismo que se expresa a través de un discurso fragmentado, sin articulación gramatical y cuya coherencia se halla únicamente en la zozobra paranoica del protagonista. La música rubrica y enfatiza la situación y el lenguaje dramático mediante sus propios recursos:

a) Alban Berg ha completado y matizado las dos acotaciones que figuran en el texto original *(I/Fr-L)*: *Wozzeck kommt herangewankt/Wozzeck llega tambaleándose* y *W. stösst auf die Leiche/W. se choca con el cadáver*. Ha introducido todas las demás que, en este caso, afectan a la voz. Los saltos de un concepto a otro, de una palabra a otra, se corresponden con los cambios de entonación que llevan desde al murmullo al grito.

b) Con la línea melódico-vocal de Wozzeck se reafirma notablemente la citada condición fragmentaria y asindética del discurso mediante el aumento y la ampliación de los espacios de separación entre palabras, sintagmas y oraciones *(Näher / noch näher // Mir graut's / da regt sich was // Still! // Alles still / und / tot ...)*.

---

96 Según Jouve/Fano, el cuchillo estaría representado musicalmente por la tercera menor que encontramos ya en la palabra «das Messer» pronunciada por Wozzeck al principio de la escena. Sin embargo, a lo largo de la obra el cuchillo está asociado con el movimiento cromático descendente, uno de los

c) Palabras y espacios en silencio son comentados musicalmente por diversos motivos: el movimiento cromático descendente de novenas correspondiente al *leitmotiv* del cuchillo[96] (222-226), segundas menores *(Mi-Fa)*, asociadas a la sangre y a la palabra «Mörder!» / «asesino» (232-233)[97], y, de nuevo, el motivo de la agitación de Wozzeck, exactamente cuando tropieza con el cadáver de Marie (237). Junto a estos *leitmotive*, que circulan a lo largo de la ópera, hay que destacar aquí el motivo icónico-descriptivo de los *«Unkenrufe» («gritos de los sapos»)* cuyo significado figurado no es en vano el de «malos presagios», fondo sonoro de la naturaleza amenazante sobre el que se destaca el terror de Wozzeck: *–Estoy aterrorizado– / algo se mueve ahí / ¡Silencio!* (226-230).

Estos dos ejemplos no son más que una pequeña muestra de un discurso musical que, en su afán por traducir en todas las dimensiones la idea poética del drama, transcurre entre saltos, contrastes, interrupciones y explosiones. Asegurados el necesario control estructural de cada escena mediante una forma musical bien definida y la coherencia interna de la obra por medio de los recursos literarios y musicales estudiados, los fragmentos dramático-musicales melódicos, armónicos, rítmicos, dinámicos y tímbricos que configuran el orden de sucesión de *Wozzeck* consiguen llevar hasta sus últimas consecuencias expresivas la transformación realizada por Büchner en *Woyzeck* respecto al lenguaje oficial de los informes del Dr. Hofrat Clarus. Alban Berg ha conseguido hacer dramática y musicalmente efectivo el principio compositivo de unidad y variedad. Los recursos dramáticos y musicales que han servido para asegurar la coherencia de la ópera permiten, al mismo tiempo, dar sentido a los innumerables jirones dramático-musicales con los que se va configurando horizonal y verticalmente una textura cuyo aspecto externo es el de un laberinto de fragmentos donde «el principio de interrupción domina sobre el de conclusión». Esto sólo ha sido posible porque estamos ante un discurso dramático y musical cuya coherencia está asegurada por poderosos nudos estructurales *(ensamblajes metafóricos y leitmotive, puntos de integración y articulación, escenas y formas dramático-musicales)*. Prevenido el caos, estoy de acuerdo y subrayo las elocuentes palabras de Massimo Cacciari:

> *Berg habla de una «Piano-Oper mit Ausbrüchen»; el tono de la ópera es un «piano», que combina participación y extrañamiento: la intensidad de la participación es condición de la agudeza de la comprensión intelectual y viceversa. Pero este tono se rompe incesantemente. La arquitectura global de la obra se realiza mediante soluciones de continuidad, de explosiones. El principio de interrupción domina sobre el de conclusión. Solución, propiamente hablando, no existe. Cada motivo es retomado y hecho variar, jamás desarro-*

---

leitmotive más importantes, ligado a la herramienta del crimen. George Perle lo incluye dentro de su clasificación con el número 18 *(Wozzeck, op. cit.*, p. 114). Por su parte, Peter Petersen llama a este cromatismo descendente «la espada apocalíptica» («Das apokalyptische Schwert»), *Alban Berg. «Wozzeck», op. cit.,* pp. 130-135.

97 Sobre las segundas menores, segunda parte, capítulo II. El sonido *Fa*, por su parte, (complemento del *Si* con el que forma el tritono fatal), aparece ligado a Wozzeck en momentos cruciales. Aparte de esta escena, también en la de la muerte de Marie (III,2).

llado en todas sus posibilidades. Permanece abierto, resiste en la dimensión de lo posible. La metamorfosis se renueva gracias a la incesante interrupción. La ópera se presenta como un extraordinario universo de fragmentos: extraordinario porque tales fragmentos no son neutrales materiales de collage, *sino tradiciones, formas, lenguajes. Cada motivo es una y otra vez revelado, transformado de aspecto, de sentido, pero nunca resuelto, nunca presentado como un Todo definitivamente resuelto /.../*
Parafraseando a Heidegger, podríamos decir que cada sendero al interrumpirse, en sus múltiples interrupciones, no nos deja perdidos en el bosque, sino que nos conducen a múltiples centros, claros, a innumerables descubrimientos. Es esta multiplicidad atravesada, interpretada, nunca agotada, la que da sentido a la «equivocidad» del Wozzeck[98].

Podremos comprobarlo en los ejemplos concretos de la segunda y la tercera parte.

[98] Massimo Cacciari, *Hombres póstumos, op. cit.*, pp. 51-52.

Documentos

1-a

Residenzbühne

Rotenturmstraße 20. – Fleischmarkt 1.

Anfang 8 Uhr. Ende vor 1/2 10 Uhr.

Zum erstenmal:

Wozzeck.

Von Georg Büchner.

Wozzeck	Hr. Steinrück
Marie	Frl. Speidel
Tambourmajor	Hr. Hübner
Hauptmann	Hr. Kundert
Doktor	Hr. Ellinger
Andres	Hr. Spieß
Juke	Hr. Müller
Käthe	Frl. Giampietro
Wirtin	Frl. Rauch
Erster Bürger	Hr. Vogyanski
Zweiter Bürger	Hr. Baumann
Soldat	Hr. Neugebauer
Margaret	Frl. Lach
Erster Handwerks-	Hr. Gerhardt
Zweiter burische	Hr. Nebelthau
Ein Irrsinniger	Hr. Deutsch
Ein Bauer	Hr. Richter
Ein Richter	Hr. Friedrich
Eine alte Frau	Frl. Herz

1-b

Georg Büchner

Woyzeck – Lenz

*

Zwei Fragmente

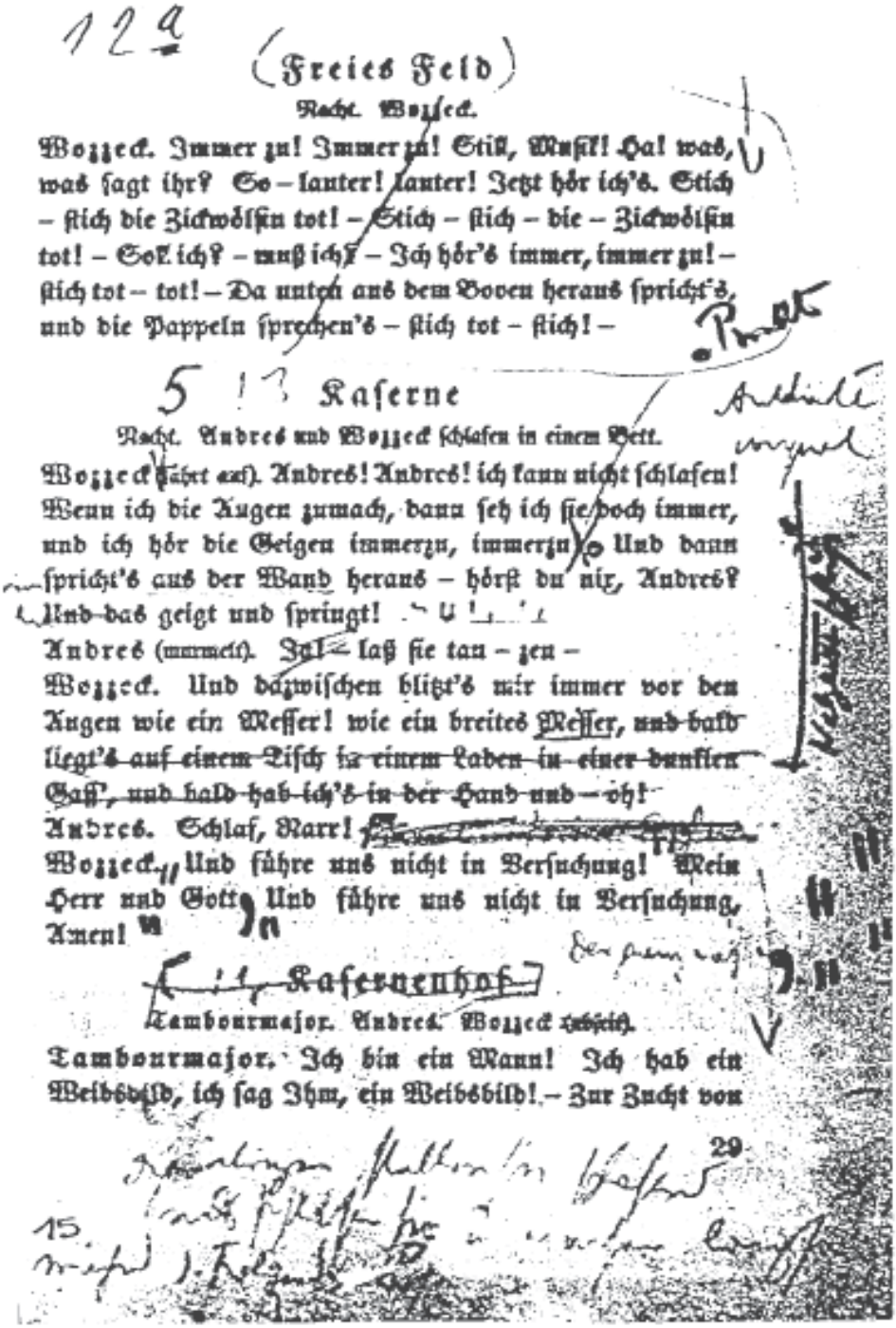
Im Insel-Verlag zu Leipzig

3 1 F 21 Berg. 128

Nachwort

Über Georg Büchners Dichtungen waltete ein besonderes Mißgeschick. Sein erstes Werk „Dantons Tod“ (1835) erschien textlich so entstellt, daß es für den Dichter keine Freude sein konnte; „Leonce und Lena“ war so gut wie vollendet, blieb jedoch zu seinen Lebzeiten ungedruckt; das Trauerspiel „Wozzeck“ und die Novelle „Lenz“ endlich blieben nicht bloß ungedruckt, sondern auch fragmentarisch, und doch sind sie das Beste und Reifste, was der Dichter geschaffen.

Den Torso „Wozzeck“ hat erst Karl Emil Franzos 1879 ans Licht gezogen, indem er durch ein chemisches Verfahren die verblaßten Schriftzüge zu neuem Leben auffrischte. Leider gaben die losen Blätter für die Szenenfolge keinen Anhalt, und so mußte Franzos seinem eignen Gefühl folgen, wobei er dem Stimmungscharakter der einzelnen Szenen mehr nachgab, als ihr sachlicher Inhalt vertragen wollte. Aus diesem Grunde war für die Wiedergabe jene Anordnung vorzuziehen, die neuerdings Paul Landau in seiner Büchnerausgabe durchgeführt und in der ergebnisreichen Einleitung auch begründet hat. Die für die Exposition geeigneten Szenen sind also an den Anfang gestellt, und die erste Wirtshausszene, die offenbar nur eine schwache Variante zum Kasernenhof-Auftritt ist und von Landau unter den Text verwiesen wurde, ist ganz gestrichen worden. Sie sei der Vollständigkeit halber im folgenden wiedergegeben:



(Freies Feld)

Nacht. Wozzeck.

Wozzeck. Immer zu! Immer zu! Still, Musik! Ha! was, was sagt ihr? So – lauter! lauter! Jetzt hör ich's. Stich – stich die Zickwölfin tot! – Stich – stich – die – Zickwölfin tot! – Soll ich? – muß ich? – Ich hör's immer, immer zu! – stich tot – tot! – Da unten aus dem Boden heraus spricht's, und die Pappeln sprechen's – stich tot – stich! –

Kaserne

Nacht. Andres und Wozzeck schlafen in einem Bett.

Wozzeck (fährt auf). Andres! Andres! ich kann nicht schlafen! Wenn ich die Augen zumach, dann seh ich sie doch immer, und ich hör die Geigen immerzu, immerzu. Und dann spricht's aus der Wand heraus – hörst du nix, Andres? Und das geigt und springt!

Andres (murmelt). Ich laß sie tan – zen –

Wozzeck. Und dazwischen blitzt's mir immer vor den Augen wie ein Messer! wie ein breites Messer, und bald liegt's auf einem Tisch in einem Laden in einer dunklen Gass', und bald hab ich's in der Hand und – oh!

Andres. Schlaf, Narr!

Wozzeck. Und führe uns nicht in Versuchung! Mein Herr und Gott. Und führe uns nicht in Versuchung. Amen!

Kasernenhof

Tambourmajor. Andres. Wozzeck (zuhört).

Tambourmajor. Ich bin ein Mann! Ich hab ein Weibsbild, ich sag Ihm, ein Weibsbild! – Zur Zucht von

Tambourmajors! Ein Busen und Schenkel! Und alles fest! Die Augen wie glühende Kohlen. Ein Weibsbild, sag ich Ihm ...

Andres. He! He! Wer is es denn?

Tambourmajor. Frag Er den Wozzeck da! Hehe! Ich bin ein Mann, ein Mann! (Ab.)

Wozzeck (zu Andres). Er hat von mir geredt? Was hat er gesagt?

Andres. Ich sollt dich fragen, wer sein Mensch ist. Hätt ein prächtig Weibsbild – die hätt Schenkel –

Wozzeck (ganz kalt). So? Hat er das gesagt? Was hat mir heut nacht geträumt, Andres? War's nicht von einem Messer? – Was man doch närrische Träume hat! Oder kluge Träume? (Will fort.)

Andres. Wohin, Kamerad?

Wozzeck. Meinem Hauptmann Wein holen. Ach! Andres, sie war doch ein einzig Mädel!

Andres. Wer war? War? Ist nicht mehr?

Wozzeck. Wird bald nicht mehr sein. Adies!

III

Mariens Stube

Marie (allein, blättert in der Bibel:) „Und ist kein Betrug in seinem Munde erfunden worden" ... Herrgott, Herrgott! Sieh mich nicht an! (Blättert weiter:) „Aber die Pharisäer brachten ein Weib zu ihm, so im Ehebruch lebte und stelleten sie vor ihn." (Liest murmelnd weiter, dann mit gehobener Stimme:) „Jesus aber sprach: So verdamme ich dich auch nicht, geh hin, und sündige hinfort nicht mehr." (Schlägt die Hände zusammen.) Herrgott! Herrgott! – ich kann

nicht! – Herrgott, gib mir nur so viel, daß ich beten kann! (Das Kind drängt sich an sie.) Der Bub gibt mir einen Stich ins Herz. Fort! Das brüst' sich in der Sonne! Nein komm, komm her! (Beginnt zu erzählen:) Es wär einmal ein König. Der Herr König hatt eine goldene Kron und eine Frau Königin und ein Bäblein. Und was aßen sie alle? Sie aßen alle Leberwürst. Der Franz ist nit gekommen, gestern nit heut nit ... Mir wird heiß, heiß! (Reißt das Fenster auf.) Wie steht es geschrieben von der Magdalena – wie steht es geschrieben? ... „Und kniete hin zu seinen Füßen und weinte und küßte seine Füße und netzte sie mit Tränen und salbte sie mit Salben" ... (Schlägt sich auf die Brust.) Heiland! ich möchte dir die Füße salben – Heiland, du hast dich ihrer erbarmt, erbarme dich auch meiner! –

Kramladen

Wozzeck. Ein Jude.

Wozzeck. Das Pistölchen ist zu teuer.

Jude. Nu, kauft's nur – gaude War! Kauft's nit? Was anders?

Wozzeck. Was kost' das Messer?

Jude. Zwei Gulden! 's ist gaud! a gauds Messer. Wollt Ihr Euch den Hals mit abschneiden? Nun, was is? Ich geb's Euch so wohlfeil wie ein anderer! Ihr sollt Eueren Tod wohlfeil haben, aber doch nicht umsonst. Ihr kauft's? Nu?

Wozzeck. Das kann mehr als Brot schneiden –

Jude. Ja, Herrche!

Wirtshaus

Tambourmajor. Wozzeck. Andres. Leute.

Tambourmajor. Ich bin ein Mann! (Schlägt sich auf die Brust.) Ein Mann, sag ich. Wer will was? Wer kein besoffener Herrgott ist, der laß sich von mir – –. Ich will ihm die Nase in A— hoch prögeln. Ich will – (Zu Wozzeck.) Da Kerl, sauf! – Ich wollt, die Welt wär Schnaps, Schnaps, der Mann muß saufen – Da Kerl, sauf!

Wozzeck (blickt weg, trinkt).

Tambourmajor. Kerl, soll ich dir die Zung aus dem Hals ziehn und sie dir um den Leib wickeln? (Sie ringen, Wozzeck unterliegt.) Soll ich dir noch so viel Atem lassen, als ein Altweiberf—z? Soll ich –

Wozzeck (sinkt erschöpft auf eine Bank).

Tambourmajor. Jetzt soll der Kerl pfeifen, dunkelblau soll er sich pfeifen! He! Branntwein, das ist mein Leben! Branntwein, das gibt Courage!

Einer. Der hat sein Fett!

Andres. Er blut'.

Wozzeck. Einer nach dem andern!

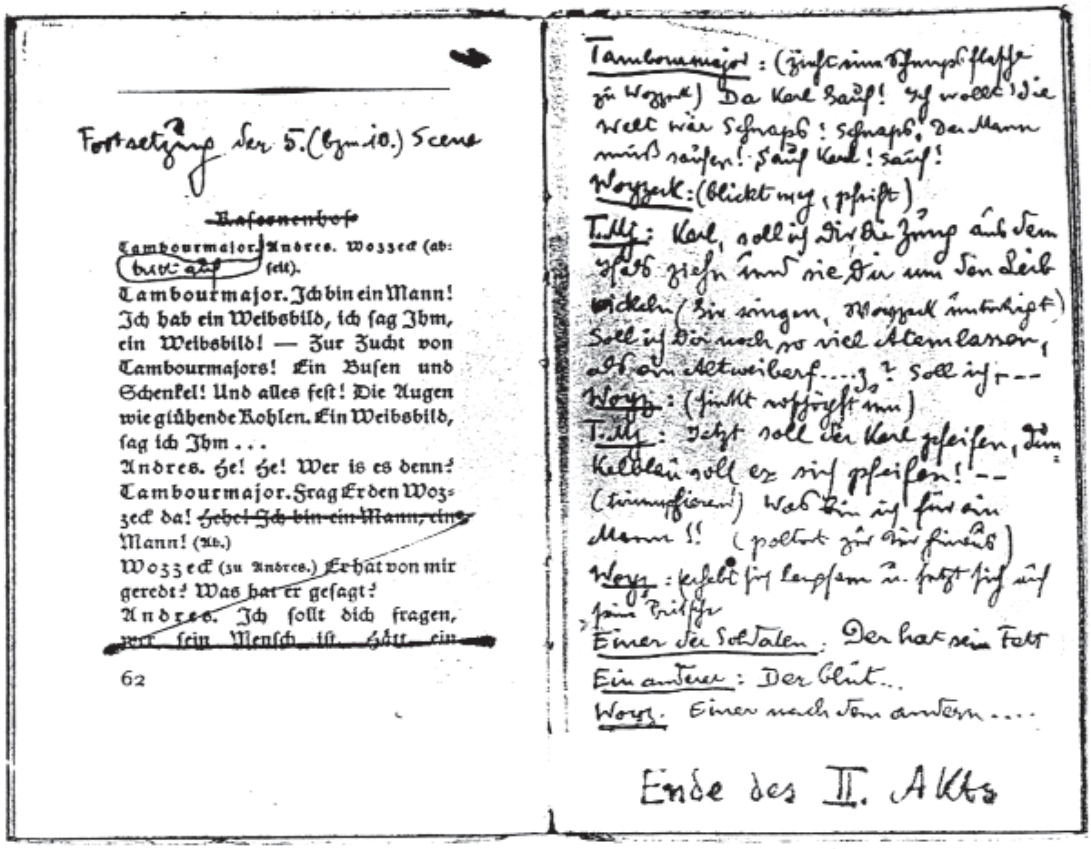
Schon am Anfang wird nunmehr der Leser in die Situation des Stückes eingeführt, und nach den lärmenden Messeszenen, die man sich vielleicht als den Abschluß des ersten Aktes zu denken hat, an die sich aber auch Maries Begegnung mit dem Tambourmajor auf der Straße unmittelbar anschließen mag, setzt die von dieser Bekanntschaft ausgehende Spannung ein, die nun in ununterbrochener Steigerung bis zur Katastrophe führt. Freilich: alle Widersprüche und Unebenheiten vermag auch diese

76

3-b

Escena Orplidbücher (1919)

Reproducción de The Operas of Alban Berg
Volunme one / Wozzeck, de George Perle.



Fortsetzung der 5. (bis 10.) Scene

~~Hafenenhof~~

Tambourmajor, Andres. Wozzeck (ab: [illegible] (ab).

Tambourmajor. Ich bin ein Mann! Ich hab ein Weibsbild, ich sag Ihm, ein Weibsbild! — Zur Zucht von Tambourmajors! Ein Busen und Schenkel! Und alles fest! Die Augen wie glühende Kohlen. Ein Weibsbild, sag ich Ihm . . .

Andres. He! He! Wer is es denn?

Tambourmajor. Frag Er den Wozzeck da! ~~Hebel! Ich bin ein Mann, ein~~ Mann! (Ab.)

Wozzeck (zu Andres.) Er hat von mir geredt? Was hat er gesagt?

Andres. Ich sollt dich fragen, ~~wer sein Mensch ist. Hätt ein~~

62

Tambourmajor: (Zieht ein Schnapsflasche zu Wozzeck) Da Kerl saüf! Ich wollt' Dir Welt wär Schnaps: Schnaps, Der Mann muß saüfen! Saüf Kerl! saüf!

Wozzeck: (Blickt mg, pfeift)

Tilly: Kerl, soll ich Dir die Zung aus dem Hals ziehn und sie Dir um den Leib wickeln (Sie singen, Wozzeck ärgerlich) Soll ich Dir noch so viel Atem lassen, als ein Altweiberf....z? Soll ich --

Wozz.: (pfeift weiterhin)

Tilly: Jetzt soll der Kerl pfeifen, Dem Kalbfell soll er sich pfeifen! -- (triumphierend) Was bin ich für ein Mann!! (poltert zur Thür hinaus)

Wozz.: Hebt sich langsam u. setzt sich auf seine Pritsche

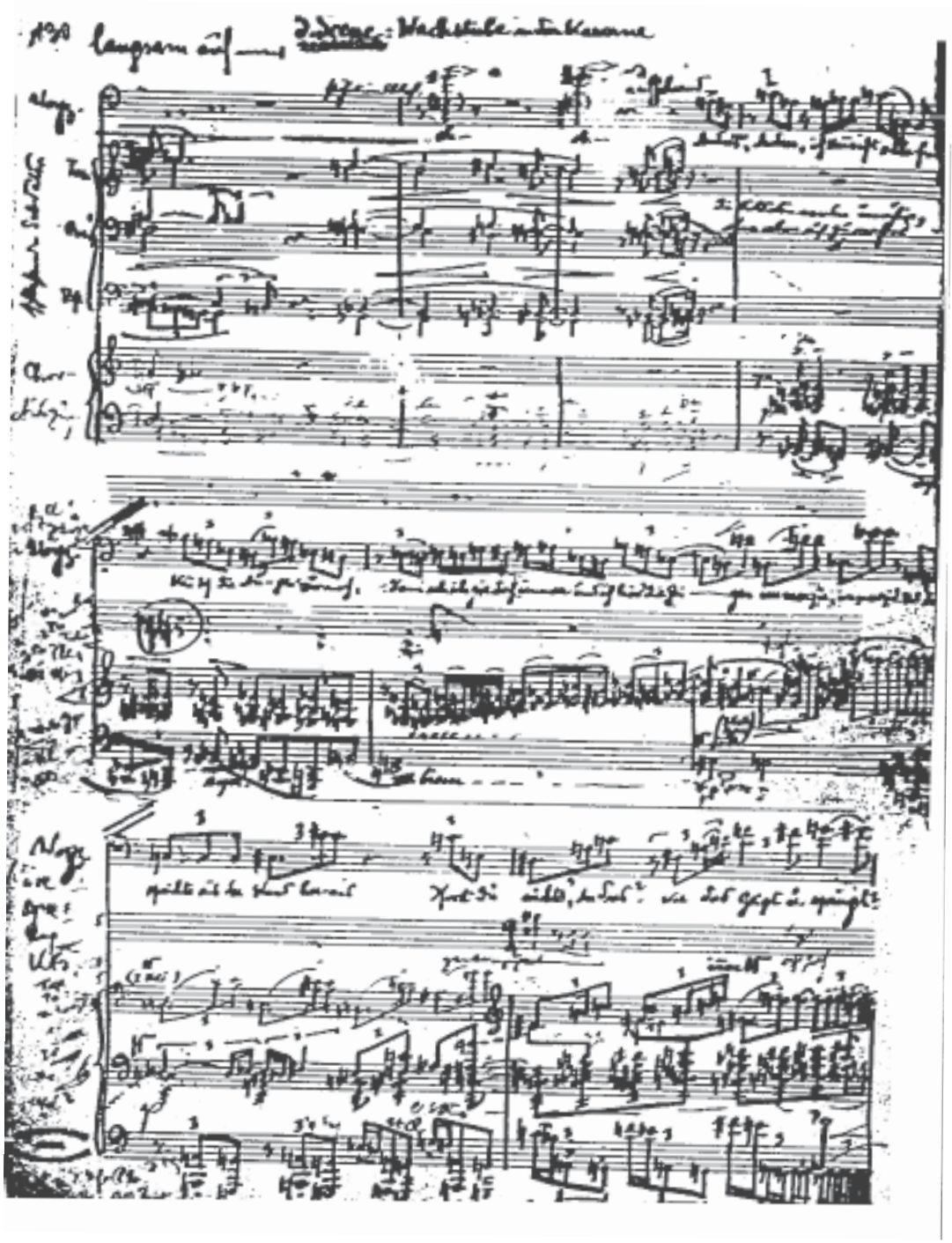
Einer der Soldaten: Der hat sein Fett

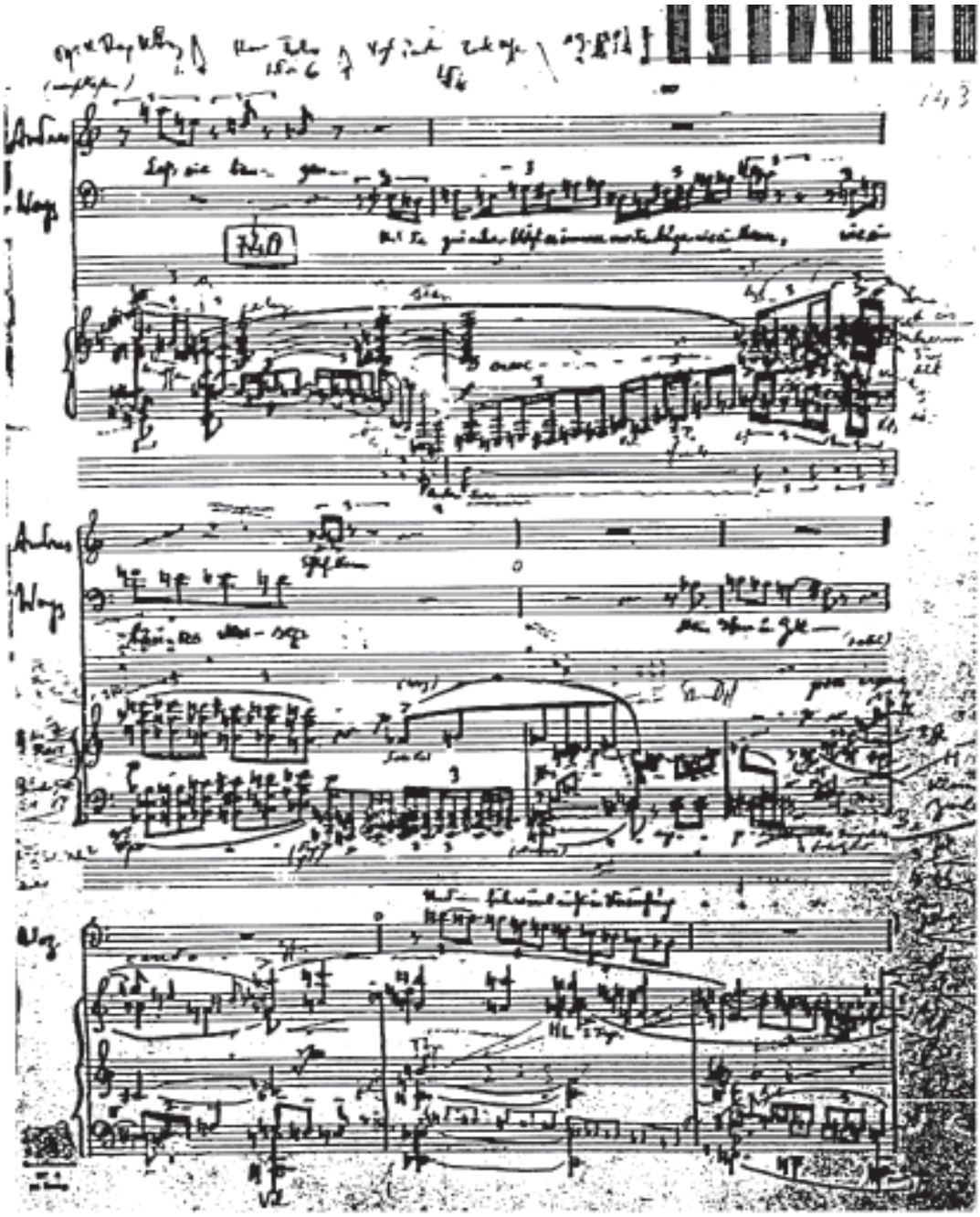
Ein anderer: Der Blut..

Wozz. Einer nach dem andern....

Ende des II. Akts

3-c **Escena en la particella**





Operntheater

Sonntag den 30. März 1930

Besondere Preise

Zum 1. Male:

Wozzeck

Oper in drei Akten (15 Szenen) nach Georg Büchners Drama von Alban Berg

Spielleitung: Hr. Dr. Wolfsohn — Musikalische Leitung: Hr. Clemens Krauß

Wozzeck	Hr. Mazzarolle	Der Narr	Hr. Wernigk
Tambourmajor	Hr. Gaertner	Marie	Fr. Paul's
Andres	Hr. Gallos	Margret	Fr. Witt
Hauptmann	Hr. Maill	Marieens Knabe	Fr. Hug'
Doktor	Hr. Wiedermann	Ein Soldat	Hr. Mamaila
Erster / Zweiter Handwerksbursch	Hr. Kiesbert / Hr. Nabitz		

Lehrbuben und Hurchen, Musik und Tiroler, Kinder

Ort der Handlung:

1. Akt: I. Zimmer des Hauptmanns. II. Straße in der Stadt. III. Marieens Stube. IV. Kasernenhof vor Doktors. V. Zwischenspiel bei Marieens Wohnung.
2. Akt: I. Marieens Stube. II. Straße in der Stadt. III. Zwischenspiel bei Marieens Wohnung. IV. Wirtshausgarten. V. Wachstube des Regiments.
3. Akt: I. Marieens Stube. II. Waldweg am Teich. III. Schenke. IV. Waldweg am Teich. V. Zwischenspiel bei Marieens Wohnung.

In Szene gesetzt von Dr. Walter Wolfsohn

Dekorative Dekorationen und Kostüme: Prof. Oskar Strnad

Das offizielle Programm ist nur bei den Billettverkäufern erhältlich. Preis 30 Groschen

Nach dem zweiten Akt (zehnten Bild) eine größere Pause

Der Beginn der Vorstellung sowie jedes Aktes wird durch ein Glockenzeichen bekanntgegeben

Kassen-Eröffnung nach 6½ Uhr — Anfang 7½ Uhr — Ende nach 10 Uhr

Während der Vorspiele und der Akte bleiben die Garderoben zum Parkett, Parterre und den Galerien geschlossen. Zuspätkommende können daher nur während der Pausen Einlaß finden

Der Kartenverkauf findet heute statt für obige Vorstellung und für:

Montag den 31. März. Theatergemeinde Serie K, grüne Mitgliedskarten. Beschränkter Kartenverkauf (Anfang 7½ Uhr)
Dienstag den 1. April. Aviatiker auf Kapri. Dirigent: Hr. Dr. Richard Strauß. Im Abonnement. Erhöhte Preise (Anfang 7½ Uhr)

Weiterer Spielplan:

Mittwoch den 2. Die Bohème. Im Abonnement (Anfang 7½ Uhr)
Donnerstag den 3. Carmen. Besondere Preise (Anfang 7 Uhr)
Freitag den 4. Wozzeck. Im Abonnement. Erhöhte Preise (Anfang 7½ Uhr)
Samstag den 5. Der Rosenkavalier. Im Abonnement. Erhöhte Preise (Anfang 7 Uhr)
Sonntag den 6. Der fliegende Holländer. Im Abonnement. Erhöhte Preise (Anfang 7½ Uhr)

Preise der Plätze

Normale erhöhte Preise

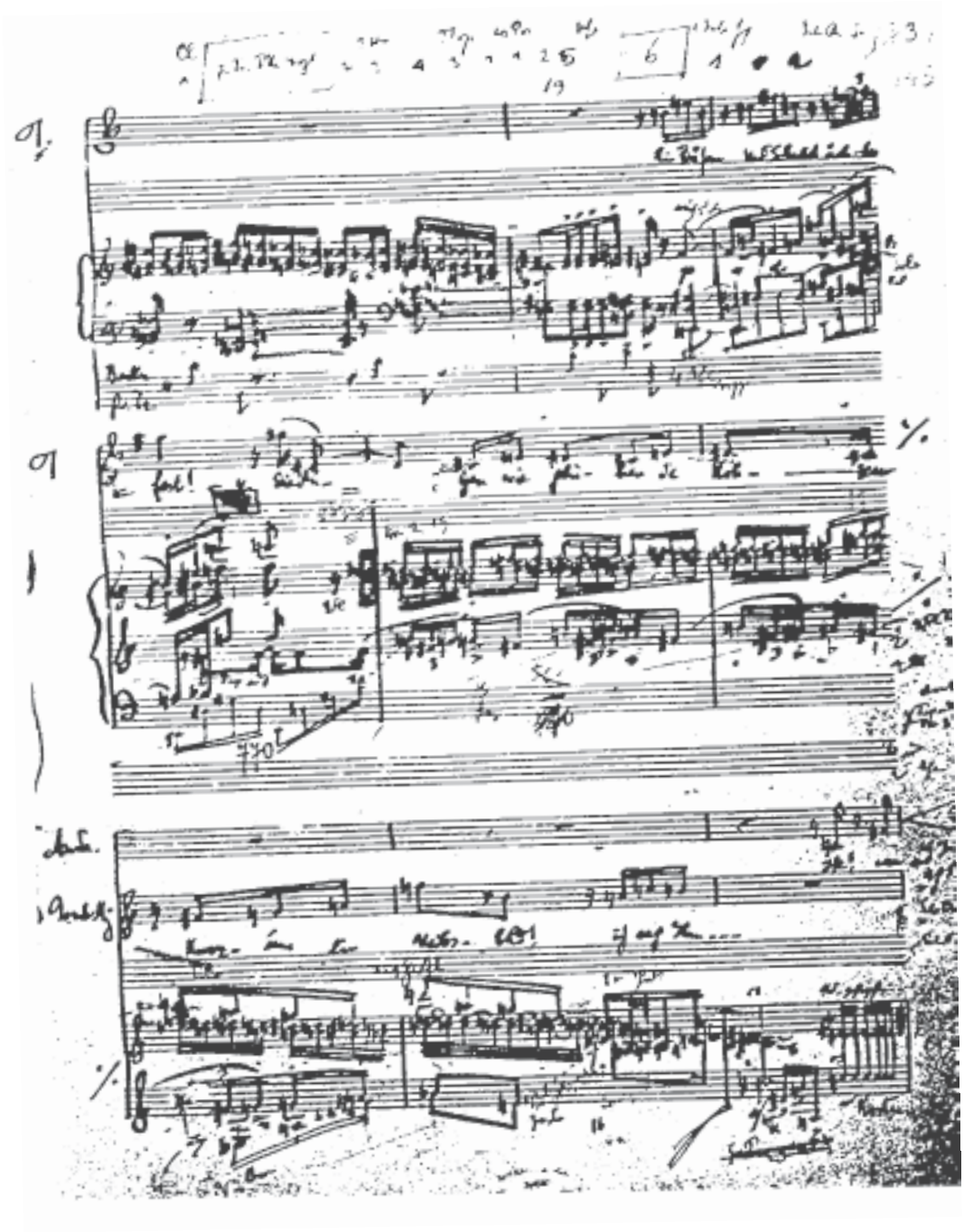
Logen im Stockwerk	[illegible]	Stuhlreihe 1 Reihe	[illegible]
Logen im 1. Rang Nr. [illegible]	[illegible]	Stuhlreihe 1 Reihe Nr. [illegible]	[illegible]
Logen im 1. Rang Nr. [illegible]	[illegible]	Stuhlreihe 1 Reihe Nr. [illegible]	[illegible]
Logen im 2. Rang Nr. [illegible]	[illegible]	Stuhlreihe 1 und 2 Reihe	[illegible]
Logen im 2. Rang Nr. [illegible]	[illegible]	Fremdenloge Sperrsitz	[illegible]
Logen im 3. Rang Nr. [illegible]	[illegible]	Stuhl-Logeplätze 1 Reihe	[illegible]
Logen im 3. Rang Nr. [illegible]	[illegible]	Stuhl-Logeplätze 2 Reihe	[illegible]
Logenplätze Parterre 1—4 Reihe	[illegible]	Parterre 1 Reihe	[illegible]
Logenplätze Parterre 5 Reihe	[illegible]	Parterre 1 und 2 Reihe	[illegible]
Logenplätze 1. Rang Nr. [illegible]	[illegible]	Parterre 3—6 Reihe	[illegible]
Logenplätze 1. Rang Nr. [illegible]	[illegible]	Parterreplätze 10—12 Reihe	[illegible]
Logenplätze 1. Rang Nr. [illegible]	[illegible]	Parterreplätze 1 Reihe	[illegible]
Logenplätze 2. Rang Nr. [illegible]	[illegible]	Parterreplätze 1 und 2 Reihe	[illegible]

1. Galerieplatz 1. Reihe	[illegible]	1. Galerieplatz 1 und 2 Reihe	[illegible]
1. Galerieplatz 2. Reihe	[illegible]	1. Galerieplatz 3. Reihe	[illegible]
1. Galerieplatz 1. und 2. Reihe	[illegible]	1. Galerieplatz 4. Reihe	[illegible]
1. Galerieplatz 1. und 2. Reihe	[illegible]	1. Galerie, numerierte Sitze	[illegible]
1. Galerie, numerierte Sitze	[illegible]	4. Galerieplatz 1. Reihe Mitte	[illegible]
4. Galerieplatz 1. Reihe	[illegible]	4. Galerieplatz 2.—4. Reihe Mitte	[illegible]
4. Galerieplatz 2.—4. Reihe Mitte	[illegible]	4. Galerieplatz 1. und 2. Reihe Seite	[illegible]
4. Galerieplatz 1. und 2. Reihe Seite	[illegible]	4. Galerieplatz 3.—4. Reihe Seite	[illegible]
4. Galerieplatz 3.—4. Reihe Seite	[illegible]	5. Galerie, numerierte Sitze	[illegible]
5. Galerie, numerierte Sitze	[illegible]	Stehplätze im Parterre	[illegible]
Stehplätze im Parterre	[illegible]	Stehplätze 1. Galerie	[illegible]
Stehplätze 1. Galerie	[illegible]	Stehplätze 4. Galerie	[illegible]
Stehplätze 4. Galerie	[illegible]		

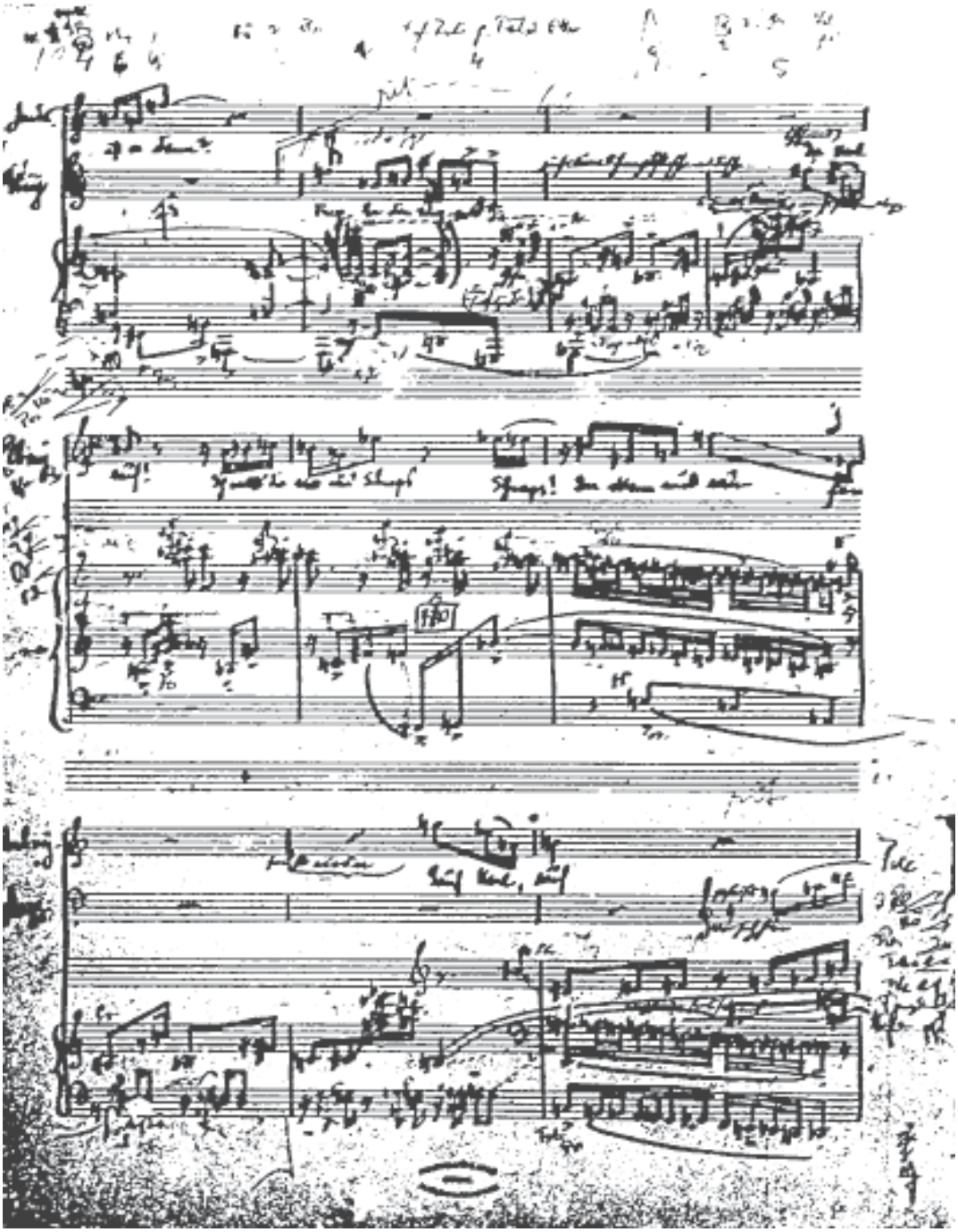
Für Abendvorstellungen Garderobegebühr am ersten Garderobeschalter, und zwar für Logen-, Parkett- und Parterreplätze 1 Schilling, für Galerieplätze 50 Groschen

Kartenverkauf für alle Bundestheater an der Tageskasse: I., Brünnerstraße 14, an Werktagen von 9—1 Uhr und von 2—4½ Uhr, an Sonn- und Feiertagen von 9—1 Uhr

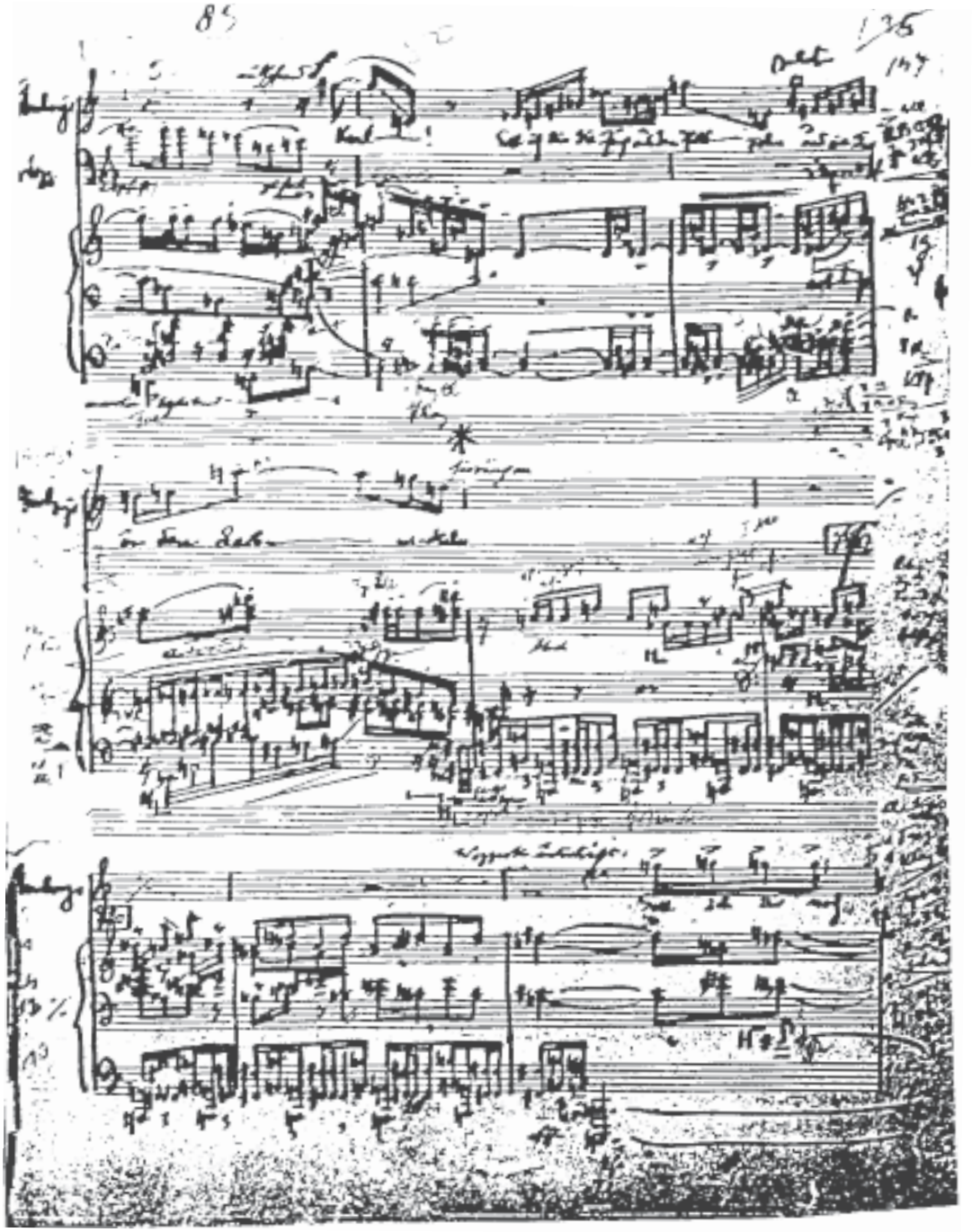
3-c **Escena en la particella**



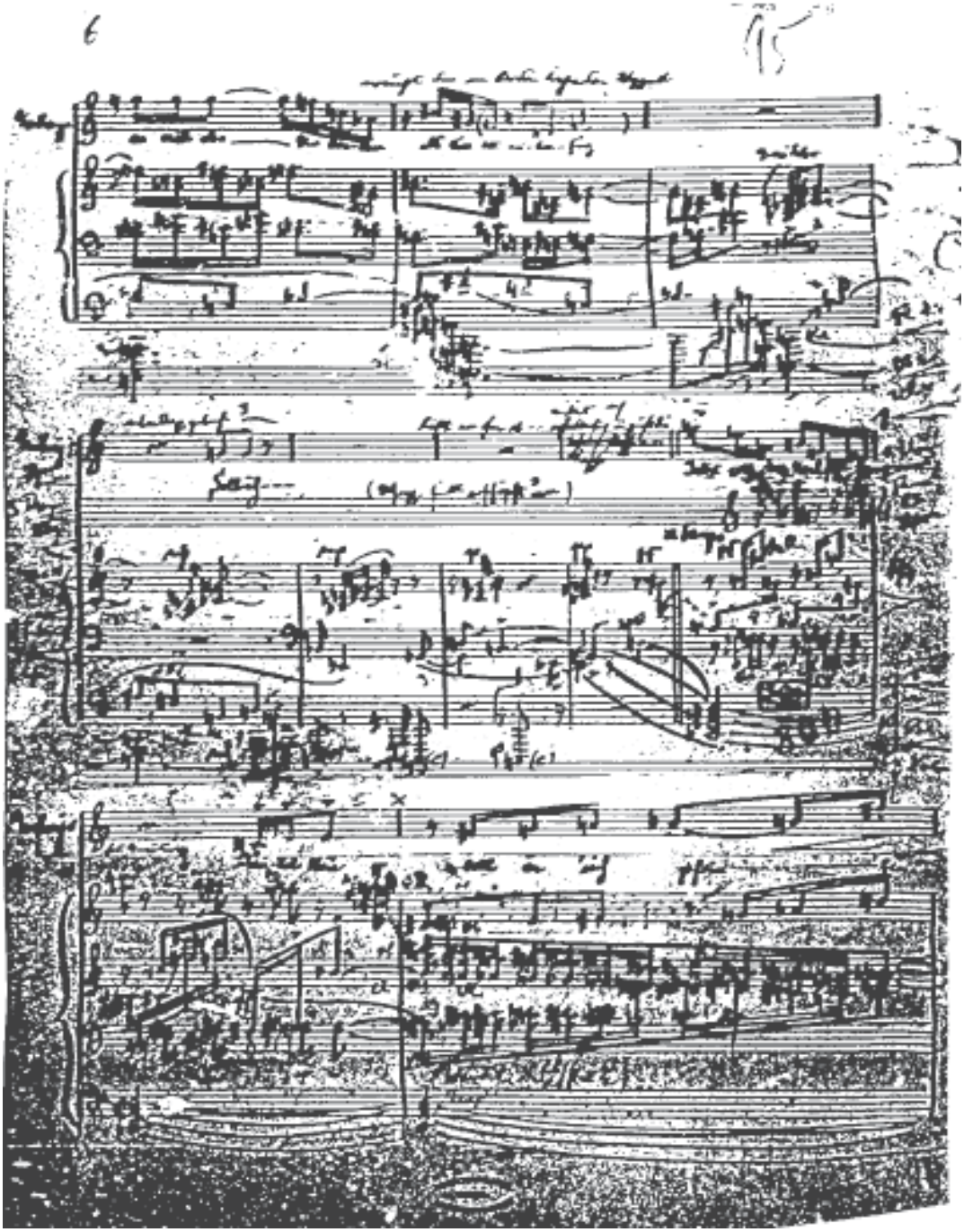
3-c **Escena en la particella**

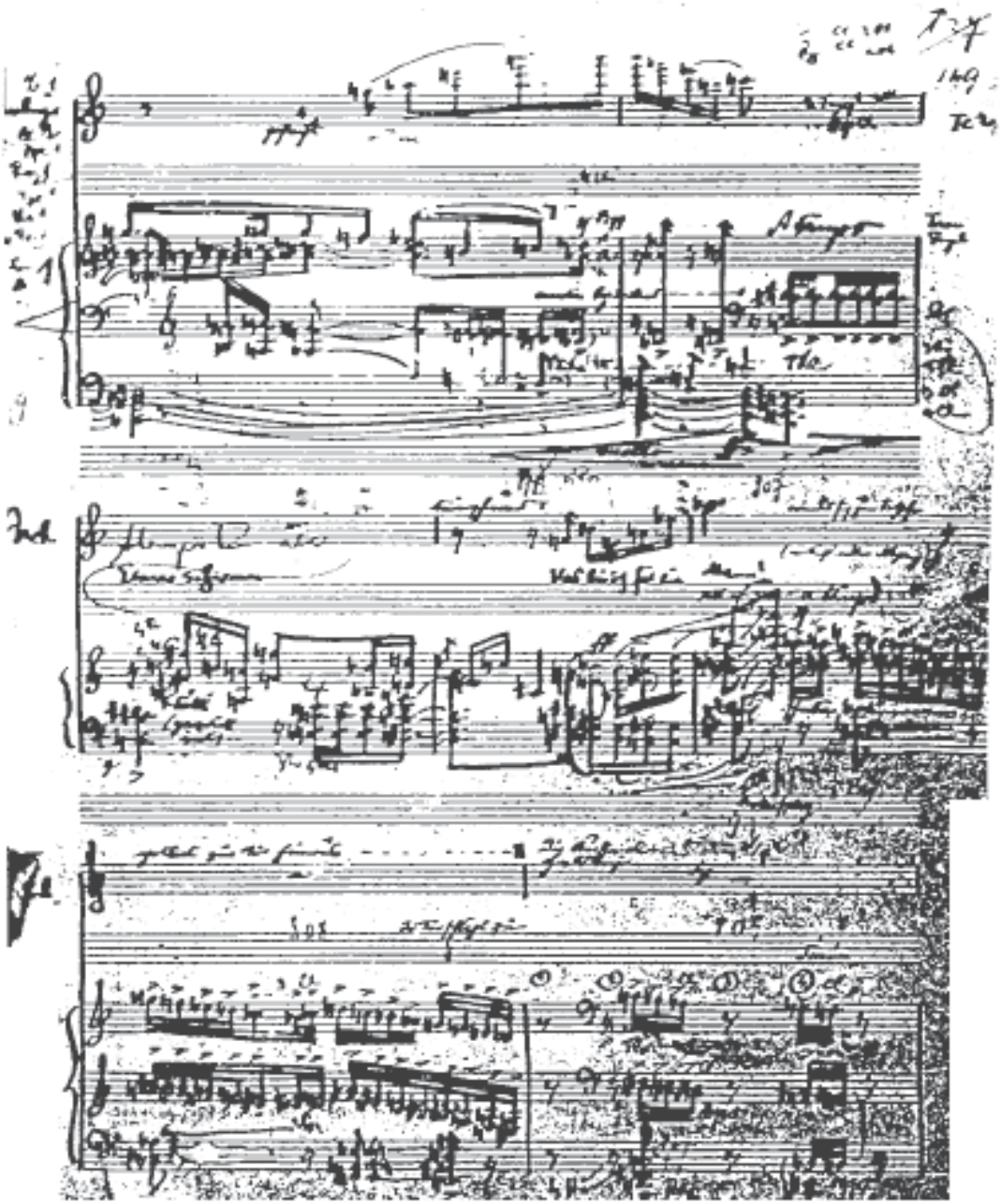


3-c **Escena en la particella**

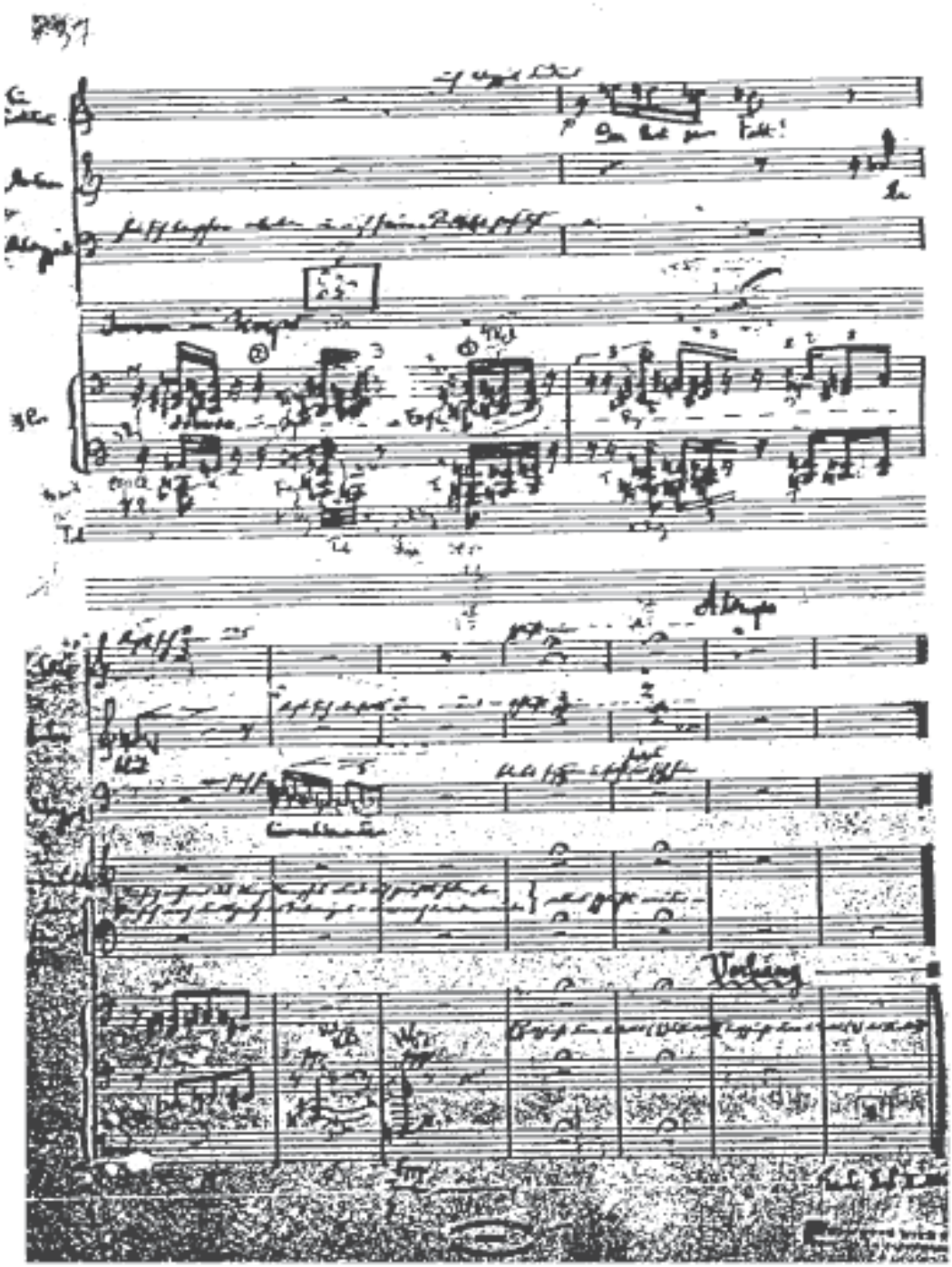


3-c **Escena en la particella**





3-c **Escena en la particella**



ESCENA QUINTA

INTRODUCCIÓN

Puesto de guardia en el cuartel. Es de noche. Andrés está tumbado junto a Wozzeck y duerme. Se encuentran el Capitán y el Doctor.

WOZZECK

(gime en sueños, luego se despierta sobresaltado)

Andres! Andres! Ich kann nicht schlafen.

¡Andrés! ¡Andrés! No puedo dormir.

(con las palabras de Wozzeck se inquietan a los soldados, pero no se despiertan)

Wenn ich die Augen zumach', dann seh'ich sie doch immer, und ich hör die Geigen immerzu, immerzu.
Und dann spricht's aus der Wand heraus...

Cuando cierro los ojos, la sigo viendo, y oigo los violines: ¡Más, más!
Y entonces me habla una voz que sale de la pared...

(cada vez más exaltado)

Hörst Du nix, Andres? Wie das geigt und springt?

¿No oyes nada, Andrés? ¿Cómo suenan los violines y bailan?

ANDRES

(adormecido)

Lass sie tanzen!

¡Déjales que bailen!

WOZZECK

Und dazwischen blitzt es immer vor den Augen wie ein Messer, wie ein breites Messer!

¡Y en medio brilla ante mis ojos como un cuchillo, como un ancho cuchillo!

ANDRES

Schlaf. Narr!

¡Duérmete, loco!

WOZZECK

Mein Herr und Gott.

Dios mío.

(reza)

"und führe uns nicht in Versuchung. amen!"

"Y no nos dejes caer en la tentación. Amén"

RONDO MARZIALE

TAMBOR MAYOR

(entra con estrépito, muy ebrio)

Ich bin ein Mann! Ich hab' ein Weibsbild. ich sag' Ihm. ein Weibsbild! Zur Zucht von Tambourmajors!
Ein Busen und Schenkel! Und alles fest! Die Augen wie glühende Kohlen. Kurzum ein Weibsbild. ich sag' Ihm...

¡Soy un hombre! Y tengo una real hembra. ¡una real hembra. os digo! ¡Para criar Tambores Mayores!
¡tiene un pecho y unos muslos...! ¡Y toda maciza! Los ojos son como dos carbones ardientes. ¡Una real hembra. os digo...!

ANDRES

He! Wer ist es denn?

¡Eh! ¿Y quién es?

TAMBOR MAYOR

Frag' Er den Wozzeck da!

¡Pregúntaselo a ese Wozzeck!

(Saca del bolsillo una petaca con aguardiente, bebe de ella y se la alarga a Wozzeck.)

Da, Kerl, sauf! Ich wollt' die Welt wär' Schnaps. Schnaps, der Mann muss saufen!

¡Venga muchacho, sopla! ¡Me gustaría que todo el mundo fuera aguardiente! ¡El hombre tiene que emborracharse!

(Bebe de nuevo.)

Sauf, Kerl, sauf!

¡Venga, muchacho, bebe!

(Wozzeck mira hacia el otro lado y silba.)

Kerl, soll ich Dir die Zung' aus dem Hals zieh'n und sie Dir um den Leib wickeln?

¡Eh!, chico, ¿Voy a tener que arrancarte la lengua y enrollártela alrededor del cuerpo?

(El Tambor Mayor y Wozzeck se pelean. Wozzeck cae al suelo. El Tambor Mayor le coge fuertemente por el cuello, inclinado sobre él.)

Soll ich Dir noch so viel Atem lassen, als ein Altweiberfurz? Soll ich...

¿Quieres que te deje con menos fuerza que un pedo de vieja? ¿Eso quieres...?

(Wozzeck cae exhausto. El Tambor Mayor le deja, se levanta y saca la petaca de aguardiente del bolsillo.)

Jetzt soll der Kerl pfeifen!

¡Ahora sí que va a silbar el mozo!

(Vuelve a beber.)

Dunkelblau soll er pfeifen!

¡Puede silbar hasta ponerse morado!

(Silba la misma melodía que antes entonase Wozzeck, en tono triunfal.)

Was bin ich für ein Mann!

¡Menudo hombre soy!

(Sale con el mismo estruendo que causara al entrar. Mientras tanto, Wozzeck se ha levantado lentamente y ha vuelto a su camastro.)

UN SOLDADO

(señalando a Wozzeck)

Der hat sein Fett!

¡Ha tenido su merecido!

(Se tumba y se duerme.)

ANDRES

Er blut'.

Está sangrando.

(Igualmente se tumba y se duerme.)

Einer nach dem Andern!

¡Irán otra vez el uno tras el otro!

(Permanece sentado, mirando fijamente. Los otros soldados, que se habían incorporado durante la pelea, se tumbaron cuando salió el Tambor Mayor y ahora duermen de nuevo.)

CAE EL TELÓN (DOS COMPASES DE PAUSA)

FIN DEL SEGUNDO ACTO

Straße

Hauptmann. Doktor.

Hauptmann. Wohin so eilig, geehrtester Herr Sargnagel?

Doktor. Wohin so langsam, geehrtester Herr Exerzirengel?

Hauptmann. Nehmen Sie sich Zeit! Laufen Sie nicht so! Uff!

Doktor. Pressiert! ~~pressiert!~~

Hauptmann. Laufen Sie nicht! Ein guter Mensch geht nicht so schnell. (Heftig schnaufend.) Ein guter Mensch – ein guter – Sie hetzen sich ja hinter dem Tod drein – ~~Sie machen mir angst!~~

Doktor. Ich ~~stehte~~ meine Zeit nicht.

Hauptmann. Ein guter Mensch – (Erwischt den Doktor beim Rock.) ~~Herr Doktor, die Pferde machen mir ganz angst, wenn ich denke, daß die armen Bestien zu Fuß gehen müssen.~~ [?] Rennen Sie nicht so, Herr Sargnagel! ~~Rudern Sie mit dem Stock nicht so in der Luft!~~ Sie schleifen ja Ihre Beine auf dem Pflaster ab. (Hält ihn fest.) Erlauben Sie, daß ich ein Menschenleben rette –

Doktor. Frau, in vier Wochen tot, cancer uteri. Habe schon zwanzig solche Patienten gehabt – in vier Wochen –

Hauptmann. Doktor! erschrecken Sie mich nicht, es sind schon Leute am Schreck gestorben, am puren hellen Schreck!

Doktor. In vier Wochen! – Gibt ein interessantes Präparat.

Hauptmann. Oh! Oh!

20

Doktor. Und Sie selbst? Hm! aufgedunsen, fett, dicker Hals, apoplektische Konstitution! Ja, Herr Hauptmann, Sie können eine apoplexia cerebri kriegen, Sie können sie aber vielleicht nur auf der einen Seite bekommen. Ja, Sie können nur auf der einen Seite gelähmt werden oder im besten Falle nur unten!

Hauptmann. Um Gottes —

Doktor. Ja! das sind so ungefähr Ihre Aussichten auf die nächsten vier Wochen! Übrigens kann ich Sie versichern, daß Sie einen von den interessanten Fällen abgeben; und wenn Gott will, daß Ihre Zunge zum Teile gelähmt wird, so machen wir die unsterblichsten Experimente. (Will gehen.)

Hauptmann. Halt, Doktor! Ich lasse Sie nicht! Sargnagel! Totenfreund! in vier Wochen? — Es sind schon Leute am puren Schreck — Doktor! Ich sehe schon die Leute mit den ~~Zitronen~~ in den Händen, aber sie werden sagen: er war ein guter Mensch, (gerührt:) ein guter Mensch —

Doktor (tut, als hätte er ihn just bemerkt, schwenkt den Hut). Ei! guten Morgen, Herr Hauptmann! (Hält ihm den Hut hin.) Was ist das? Herr Hauptmann, das ist — Hohlkopf!

Hauptmann (macht am Rock eine Falte). Und was ist das, Herr Doktor? Das ist Einfalt. Hahaha! Aber nichts für ungut! Ich bin ein guter Mensch, aber ich kann auch, wenn ich will! Herr Doktor, ich sag Ihnen, wenn ich will —

Wozzeck (geht rasch vorbei, salutiert).

~~**Hauptmann.**~~ He! Wozzeck! Was hetzt Er sich so an uns vorbei? Bleib Er doch, Wozzeck! Er läuft ja wie ein offenes Rasiermesser durch die Welt, man schneidet

21

sich an Ihm! Er läuft, als hätte Er ~~ein Regiment Katzenschweife zu~~ rasieren, und würde gehenkt, solange noch ein letztes Haar – Aber über die langen Bärte – was wollte ich doch sagen – die langen Bärte –

Doktor. Ein langer Bart unter dem Kinn – schon Plinius spricht davon – man muß es den Soldaten abgewöhnen –

Hauptmann. Ha, die langen Bärte! Was ist's, Wozzeck? Hat Er nicht ein Haar aus einem Bart in seiner Schüssel gefunden? Haha! – Er versteht mich doch? Ein Haar von einem Menschen! Vom Bart eines Sappeurs – oder eines Unteroffiziers – oder eines Tambourmajors. He, Wozzeck? Aber Er hat ein braves Weib, he?

Wozzeck. Jawohl! Was wollen Sie damit sagen, Herr ~~Hauptmann?~~

Hauptmann. Was der Kerl ein Gesicht macht! Nun, haha! wenn auch nicht gerade in der Suppe, aber wenn Er sich eilt und um die Ecke geht, so kann Er vielleicht noch auf einem Paar Lippen eins finden! – Ein Haar nämlich! Übrigens ein Paar Lippen, Wozzeck, ein Paar Lippen! – oh! ich habe auch einmal die Liebe gefühlt! – Aber, Kerl, Er ist ja kreideweiß!

Wozzeck. Herr Hauptmann, ich bin ein armer Teufel! Hab sonst nichts auf der Welt! Herr Hauptmann, wenn Sie Spaß machen –

Hauptmann. Spaß ich? Daß dich? Spaß? Kerl –

Doktor. Den Puls, Wozzeck! Klein, hart, hüpfend –

Wozzeck. Herr Hauptmann! Die Erd ist manchem höllenheiß – die Hölle ist kalt dagegen –

Hauptmann. Kerl, will Er sich erschießen? Er sticht

mich mit seinen Augen! Ich mein's gut mit ihm, weil er ein guter Mensch ist, Wozzeck, ein guter Mensch!

Doktor. Gesichtsmuskeln starr, gespannt, Auge stier. Hm!

Wozzeck. Ich geh – es ist viel möglich! Der Mensch – es ist viel möglich! ~~Sag's nicht?~~ Gott im Himmel! Man könnt Lust bekommen, ~~einen Kloben hineinzuschlagen und~~ sich ~~dran~~ aufzuhängen. Dann wüßt man, woran man ist! ~~Sag's nicht?~~ (Geht rasch ab.)

Doktor. Er ist ein Phänomen, dieser Wozzeck!

Hauptmann. Mir wird ganz schwindlig von dem Menschen! ~~Wie der lange Schlingel läuft und sein Schatten hinterdrein! – Und~~ So verzweifelt! Das hab ich nicht gerne! Ein guter Mensch ist dankbar gegen Gott. Ein guter Mensch hat auch keine Courage! Nur ein Hundsfott hat Courage! ~~Ich bin auch manchmal schwermütig; ich hab in meiner Natur so was Schwärmerisches, ich muß immer weinen, wenn ich meinen Rock an der Wand hängen sehe! (Aber der Mensch ist dazu da, um seinen Schöpfer zu preisen und sich in der Liebe zum Leben zu befestigen.)~~ Nur ein Hundsfott hat Courage! Nur ein Hundsfott!

B. Mariens ~~Stube~~

Wozzeck. Marie.

Marie. Guten Tag, Franz.

Wozzeck (sieht sie starr an und schüttelt den Kopf). Hm! ich seh nichts, ich seh nichts. O, man müßt's sehn, man müßt's greifen können mit Fäusten!

Marie. Was hast, Franz?

Wozzeck (wie früher). Bist du's noch, Marie?! – Eine

ESCENA SEGUNDA

INVENCIÓN Y FUGA SOBRE TRES TEMAS

Una calle en la ciudad. Es de día.
Se encuentran el Capitán y el Doctor.

CAPITÁN

(desde lejos)

INVENCIÓN

Wohin so eilig, geehrtester Herr Sarguagel?	¿Dónde va tan deprisa, mi venerable Señor Matasanos?

DOCTOR

(apresurado)

Wohin so langsam, geehrtester Herr Exerciz-engel?	¿Dónde va tan despacio, mi venerable Señor Tragafusiles?

(Sigue aprisa.)

CAPITÁN

Nehmen Sie sich Zeit!	¡Tómese un respiro!

(Quiere alcanzar al Doctor, que sigue andando con rapidez.)

DOCTOR

Pressiert!	¡Tengo prisa!

CAPITÁN

Laufen Sie nicht so!	¡No corra usted tanto!

(Toma aliento con estrépito.)

Uff!	¡Uf!
Laufen Sie nicht!	¡No corra!
Ein guter Mensch geht nicht so schnell.	Una buena persona no anda tan deprisa.
Ein guter Mensch...	Una buena persona...

DOCTOR

Pressiert, pressiert!	¡Tengo mucha prisa!

CAPITÁN

Ein guter...	Una buena...

(cada vez más sofocado)

Sie hetzen sich ja hinter dem Tod drein!	¡Se precipita usted hacia la muerte!

DOCTOR

(aminorando la marcha, para que pueda alcanzarlo el Capitán; furioso)

Ich kann meine Zeit nicht stehlen.	¡No puedo perder el tiempo!

CAPITÁN

Ein guter Mensch...	Una buena persona...

DOCTOR

Pressiert, pressiert, pressiert!	¡Tengo prisa, mucha prisa!

Ja! Das sind so ungefähr Ihre Aussichten auf die nächsten vier Wochen! Übrigens kann ich Sie versichern, dass Sie einen von den interessanten Fällen abgeben werden, und wenn Gott will, dass Ihre Zunge zum Teil gelähmt wird, so machen wie die unsterblichsten Experimente.

¡Sí! ¡Éste es, a grandes rasgos, el pronóstico para las próximas cuatro semanas! Por lo demás, puedo asegurarle que presenta usted uno de los casos más interesantes, y si Dios quiere que se le paralice parcialmente la lengua, podemos hacer experimentos inmortales.

(Intenta evadirse dando una rápida vuelta.)

CAPITÁN

(alcanza rápidamente al Doctor y le retiene)

Halt, Doktor! Ich lasse Sie nicht!
Sargnagel! Totenfreund! In vier Wochen?

¡Deténgase, doctor! ¡No le dejaré ir!
¡Matasanos! ¡Enterrador! ¿En cuatro semanas?

(completamente sofocado)

Es sind schon Leute am puren Schreck...

¡Mucha gente se ha muerto del susto...!

(jadeante)

Doktor!

¡Doctor!

(Tose de excitación y fatiga. El Doctor le da palmadas en la espalda para aliviarle. Emocionado.)

Ich sehe schon die Leute mit den Sacktüchern vor den Augen.

Ya veo a la gente llevándose el pañuelo a los ojos.

(cada vez más conmovido)

Aber sie werden sagen: "Er war ein guter Mensch, ein guter Mensch".

Y diciendo: "Era una buena persona, una buena persona".

(El Doctor, profundamente afectado, trata de marcharse y ve a Wozzeck.)

(Wozzeck pasa rápidamente de largo y saluda.)

DOCTOR

He, Wozzeck!

¡Eh, Wozzeck!

(Wozzeck se detiene.)

Was hetzt Er sich so an uns vorbei?

¿Por qué pasas de largo ante nosotros?

(Wozzeck saluda y quiere irse de nuevo.)

Bleib Er doch, Wozzeck!

¡Quédate, Wozzeck!

(Wozzeck se detiene finalmente y regresa despacio.)

CAPITÁN

(una vez calmado, a Wozzeck)

Er läuft ja wie ein offenes Rasiermesser durch die Welt, man schneidet sich an Ihm!

¡Pero si vas por el mundo como una navaja de afeitar: Nos podemos cortar contigo!

CAPITÁN

(agarra varias veces al Doctor del abrigo)

Aber rennen Sie nicht so, Herr Sarguagel!
Sie schleifen ja Ihre Beine auf dem Pflaster ab.

¡Pero no corra tanto, Señor Matasanos!
¡Va a desgastar sus pies con los adoquines!

(Finalmente consigue retenerle.)

(jadeando profundamente entre cada palabra)

Erlauben Sie, dass ich ein Menschenleben rette.

¡Permítame que salve una vida humana!

(Respira profundamente.)

DOCTOR

(sigue andando despacio, mientras se dispone a prestar atención a las palabras del Capitán)

Frau, in vier Wochen tot!

¡Una mujer, muerta en cuatro semanas!

(Se detiene y habla en tono confidencial.)

Cancer uteri. Habe schon zwanzig solche Patienten gehabt...

Cancer uteri. Ya he tratado a veinte pacientes de eso...

(Quiere proseguir su camino.)

In vier Wochen...

¡En cuatro semanas...!

CAPITÁN

Doktor, erschrecken Sie mich nicht!
Es sind schon Leute am Schreck gestorben, am puren hellen Schreck!

¡No me asuste, doctor!
¡Mucha gente se ha muerto del susto, sólo del susto!

DOCTOR

In vier Wochen! Gibt ein interessantes Präparat.

¡En cuatro semanas! Va a ser una autopsia interesante.

CAPITÁN

Oh, oh, oh!

¡Oh, oh, oh!

DOCTOR

(se detiene, examinando fríamente al capitán)

Und Sie selbst! Aufgedunsen, fett, dicker Hals, apoplektische Konstitution!
Ja, Herr Hauptmann.

¡Usted mismo! ¡Gordo, grasiento, con papada, constitución apoplética!
Sí, mi capitán.

(misterioso)

Sie können eine apoplexia cerebri kriegen: Sie können sie aber vielleicht nur auf der einen Seite bekommen. Ja!
Sie können auch auf der einen Seite gelähmt werden.

podría darle una apoplexia cerebri, pero quizá podría darle únicamente una hemiplejia. ¡Sí!
También podría quedar paralítico de un lado,

(de nuevo con gran misterio)

oder im besten Fall nur unten!

o, en el mejor de los casos, sólo de la parte inferior.

CAPITÁN

(gimiendo)

Um Gottes...

¡Por el amor de...!

DOCTOR

(arrebatado por el entusiasmo)

Ja! Das sind so ungefähr Ihre Aussichten auf die nächsten vier Wochen! Übrigens kann ich Sie versichern, dass Sie einen von den interessanten Fällen abgeben werden, und wenn Gott will, dass Ihre Zunge zum Teil gelähmt wird, so machen wie die unsterblichsten Experimente.

¡Sí! ¡Éste es, a grandes rasgos, el pronóstico para las próximas cuatro semanas! Por lo demás, puedo asegurarle que presenta usted uno de los casos más interesantes, y si Dios quiere que se le paralice parcialmente la lengua, podemos hacer experimentos inmortales.

(Intenta evadirse dando una rápida vuelta.)

CAPITÁN

(alcanza rápidamente al Doctor y le retiene)

Halt, Doktor! Ich lasse Sie nicht!
Sargnagel! Totenfreund! In vier Wochen?

¡Deténgase, doctor! ¡No le dejaré ir!
¡Matasanos! ¡Enterrador! ¿En cuatro semanas?

(completamente sofocado)

Es sind schon Leute am puren Schreck...

¡Mucha gente se ha muerto del susto...!

(jadante)

Doktor!

¡Doctor!

(Tose de excitación y fatiga. El Doctor le da palmadas en la espalda para aliviarle. Emocionado.)

Ich sehe schon die Leute mit den Sacktüchern vor den Augen.

Ya veo a la gente llevándose el pañuelo a los ojos.

(cada vez más conmovido)

Aber sie werden sagen: "Er war ein guter Mensch, ein guter Mensch".

Y diciendo: "Era una buena persona, una buena persona".

(El Doctor, profundamente afectado, trata de marcharse y ve a Wozzeck.)

(Wozzeck pasa rápidamente de largo y saluda.)

DOCTOR

He, Wozzeck!

¡Eh, Wozzeck!

(Wozzeck se detiene.)

Was hetzt Er sich so an uns vorbei?

¿Por qué pasas de largo ante nosotros?

(Wozzeck saluda y quiere irse de nuevo.)

Bleib Er doch, Wozzeck!

¡Quédate, Wozzeck!

(Wozzeck se detiene finalmente y regresa despacio.)

CAPITÁN

(una vez calmado, a Wozzeck)

Er läuft ja wie ein offenes Rasiermesser durch die Welt, man schneidet sich an Ihm!

¡Pero si vas por el mundo como una navaja de afeitar: Nos podemos cortar contigo!

(Observa más de cerca a Wozzeck, que permanece callado e inmóvil. Luego se vuelve algo avergonzado hacia el Doctor, refiriéndose a su frondosa barba.)

Er läuft, als hätt' er die Vollbärte aller Universitäten zu rasieren, und würde gehängt, so lang noch ein letztes Haar...

¡Corres como si tuvieras que afeitar la barba a todos los catedráticos y te fueran a colgar si te dejases un solo pelo...!

FUGA

PRIMER TEMA

Ja richtig.

Eso es.

(Silba.)

Die langen Bärte...
(Was wollte ich doch sagen?)

Las largas barbas...
(Pero, ¿qué es lo que quería decir yo?)

(Medita, acompañándose de silbidos.)

... die langen Bärte...?

¿... las largas barbas...?

SEGUNDO TEMA

DOCTOR

(citando)

"Ein langer Bart unter dem Kinn". (hm!).
schon Plinius spricht davon...

"Una larga barba debajo de la barbilla".
(¡ejem!), ya Plinio habla de ello...

(Por la alusión del Doctor, el Capitán cae en la cuenta de ello y se golpea en la frente como si hubiera recordado la cita.)

... man muss ihn den Soldaten abgewöhnen.

... habría que quitar a los soldados esa costumbre.

CAPITÁN

Ha! Ich hab's-

¡Ah! ¡Lo tengo!

(transcendental)

die langen Bärte!

¡...las largas barbas!

(Desde este momento, el Doctor escucha divertido al Capitán y tararea su tema, mientras marca el compás con su bastón, como si fuera la baqueta de un tambor.)

Was ist's, Wozzeck? Hat Er nicht ein Haar aus einem Bart in seiner Schüssel gefunden?
Haha! Er versteht mich doch?

¿Qué pasa, Wozzeck? ¿No has encontrado un pelo de barba en tu escudilla?
¡Ja, ja! Tú me comprendes. ¿no?

(El Doctor canturrea.)

Ein Haar von einem Menschen, vom Bart eines Sappeurs, oder eines Unteroffiziers, oder eines Tambourmajors?

¿Un pelo de hombre, de la barba de un zapador, o de un sargento? ¿O quizá de un Tambor Mayor?

DOCTOR

He, Wozzeck? Aber Er hat doch ein braves Weib?

¿Eh, Wozzeck? Pero, ¿tú no tienes una mujer fiel?

TERCER TEMA

WOZZECK

Was wollen Sie damit sagen, Herr Doktor.

¿Qué quiere usted decir con eso, doctor,

(volviéndose al Capitán)

und Sie, Herr Hauptmann?

y usted, mi capitán?

CAPITÁN

Was der Kerl für ein Gesicht macht! Nun! Wenn auch nicht grad in der Suppe, aber wenn Er sich eilt und um die Ecke läuft, so kann Er vielleicht noch auf einem Paar Lippen eins finden! Ein Haar nämlich!

¡Qué cara ha puesto el tipo! Bueno, puede que no lo hayas encontrado en la sopa, pero si te das prisa y corres hasta doblar la esquina, quizá puedas encontrar todavía uno en unos labios. ¡Un pelo, sí!

(con dulzura)

Übrigens, ein Paar Lippen!
Oh, ich habe auch einmal die Liebe gefühlt!

¡Por cierto, hablando de labios!
¡Oh, yo también sentí una vez el amor!

(Cambia totalmente de tono.)

Aber Kerl, Er ist ja kreideweiss!

¡Pero muchacho, estás blanco como la cal!

WOZZECK

Herr Hauptmann, ich bin ein armer Teufel!
Hab' sonst nichts auf dieser Welt!
Herr Hauptmann, wenn Sie Spass machen...

¡Soy un pobre diablo, mi capitán!
¡No tengo nada más en este mundo!
¡Mi capitán, se está burlando de mí!

CAPITÁN

(colérico)

Spass? Ich? Dass Dich der...

¿Burlarme, yo? ¡Que el diablo...

WOZZECK

Herr Hauptmann, die Erd'ist Manchem höllenheiss.

Mi capitán, para algunos la tierra es tan ardiente como el infierno.

CAPITÁN

Spass! Kerl...

¡Burlarme, yo! Muchacho...

DOCTOR

Den Puls, Wozzeck!

¡El pulso, Wozzeck!

WOZZECK

...die Hölle ist kalt dagegen.

Comparado con ella, el infierno ➡ está frío.

CAPITÁN

...Kerl, will Er sich erschiessen?

...Muchacho, ¿es que quieres pegarte un tiro?

DOCTOR

(toma el pulso a Wozzeck)

Klein...

Bajo...

WOZZECK

Herr...

Señor...

CAPITÁN

Er sticht mich ja mit seinen Augen!

¡Me atraviesas con tu mirada!

DOCTOR

...hart ...arhythmisch...

...fuerte ...arrítmico...

WOZZECK

Herr Hauptmann...

Mi capitán...

(Suelta su mano de la del Doctor.)

CAPITÁN

Ich mein's gut mit Ihm, weil Er ein guter Mensch ist. Wozzeck...

Es sólo por tu bien, porque eres una buena persona. Wozzeck...

WOZZECK

(para sí, pero cada vez más fuerte)

Es ist viel möglich...

Muchas cosas son posibles...

DOCTOR

(a Wozzeck, con mirada inquisitiva)

Gesichtsmuskeln starr, gespannt. Augen stier.

Músculos faciales rígidos, tensos. mirada fija.

WOZZECK

... Der Mensch... Es ist viel möglich...

... El hombre... Es muy posible..

CAPITÁN

... ein guter Mensch!

...¡una buena persona!

WOZZECK

... Gott im Himmel! Man könnte Lust bekommen, sich aufzuhängen!

...¡Dios mío! ¡Se sienten casi ganas de colgarse!

Dann wüsste man, woran man ist!

¡Por lo menos, se sabría cómo están las cosas!

(Parte a toda prisa, sin despedirse.)

CAPITÁN

(siguiendo a Wozzeck con mirada perpleja)

Wie der Kerl läuft und sein Schatten hinterdrein!

¡Cómo corre el muchacho, y detrás va su sombra!

DOCTOR

Er ist ein Phänomen, dieser Wozzeck!

¡Este Wozzeck es un fenómeno!

CAPITÁN

Mir wird ganz schwindlich vor dem Menschen!
Und wie verzweifelt! Das hab' ich nicht gern!

¡Este hombre me marea!
¡Y qué desesperado está! ¡Esto no me gusta nada!

Ein guter Mensch ist dankbar gegen Gott;
ein guter Mensch hat auch keine Courage!

¡Una buena persona da gracias a Dios, una buena persona no tiene coraje!

(refiriéndose a Wozzeck)

Nur ein Hundsfott hat Corage!

¡Sólo un miserable tiene coraje!

(Se une al Doctor, que reemprende la marcha, como si recordara la prisa que llevaba al comienzo de la escena, pues teme una nueva explosión de sentimientos del Capitán. Al marcharse:)

Nur ein Hundsfott!...

¡Sólo un miserable!

(detrás del escenario)

Hundsfott...

¡Un miserable!

EL TELÓN CAE LENTAMENTE

TRANSICIÓN

Segunda Parte

Wir arme Leut!: Texto y Música en *Wozzeck* de Alban Berg

INTRODUCCIÓN

La pobreza es uno de los motivos vertebrales de *Wozzeck,* cuya presencia en la obra se percibe en diferentes situaciones dramáticas y en determinadas expresiones de los personajes protagonistas. El sistema de explotación *(Ausbeutung)*, opresión *(Unterdrückung)* y alienación *(Entfremdung)* que, según Alfons Glück, constituye el fundamento trágico de la obra de Büchner se apoya en la pobreza, el trabajo alienado, la ideología del poder, el régimen militar, la ciencia y la justicia[1]. La pobreza, que late a lo largo del drama y de la ópera, encabeza, pues, la lista de causas que provocan la ruina física y psíquica de los protagonistas y se manifiesta de manera más directa en algunas intervenciones y momentos dramáticos[2] : Wozzeck emite por primera vez el lamento *Wir arme Leut! / ¡Nosotros los pobres!* con el que empieza a contar al Capitán sus circunstancias y las de los de su misma condición social *(Unsereins)* (I/1); Marie utiliza esta misma expresión, con un matiz de desgracia personal y familiar más que económico (I/3); cuando el Doctor descubre gozosamente la *aberratio mentalis* de Wozzeck, su conejillo de indias, promete aumentarle la paga (I/4.); Marie se mira en un trozo de espejo los pendientes que le ha regalado el Tambor Mayor y se compara con las grandes señoras «con sus espejos de los pies a la cabeza y sus maridos que les besan las manos» (II/1); Wozzeck vuelve a repetir su lamento cuando ve al niño sudar mientras duerme (II/1); Wozzeck entrega a Marie la paga del Capitán y del Doctor (II/1); las canciones («Llevo puesta una camisa que no es mía / y mi alma apesta a aguardiente») y el sermón de los artesanos (II/4); el cuento de Marie a su hijo («Érase una vez un niño pobre...») (III/1); la canción de Margreth («A Suabia no quiero ir, / y trajes largos no he de vestir. / Pues trajes largos y zapatos de punta / no son propios de una criada») (III/3); cuando, en fin, Wozzeck, completamente enloquecido, se dirige al cadáver de Marie: «¿Qué es ese cordón rojo que llevas al cuello? ¡Seguro que has ganado ese collar rojo con tus pecados, como los pendientes!»[3].

---

1 Alfons Glück, *Woyzeck. Ein Mensch als Objekt, op. cit.,* p. 184.

2 A partir de ahora, en la segunda y tercera parte, utilizaré ejemplos de la ópera. Sólo me referiré a *Woyzeck* cuando pueda ser de interés la comparación entre algún momento o detalle de la obra dramática y de la ópera. Aunque siempre que lo considere necesario, introduciré casos o ejemplos de las escenas omitidas dentro de las notas a pie de página.

3 Alfons Glück cita los siguientes ejemplos de *Woyzeck*: Marie mirándose en un trozo de espejo (E4,4; MLeh.,4); el pobre testamento de Woyzeck (E4,17; MLeh. 17) (escena suprimida por A.Berg); Woyzeck obligado a venderse como objeto de experimentación del Doctor (E4,8; MLeh.,8); cuando Woyzeck compra un cuchillo en lugar de una pistola porque ésta es demasiado cara (E4,15; MLeh.,15) (escena no incluida en la ópera). Alfons Glück, *op. cit.*, pp. 185-186.

En el estilo de Büchner, la recurrencia temática suele expresarse por medio de la repetición de palabras y expresiones con las que se concretan los ámbitos racionales y emocionales en los que se mueven los personajes, se crea la atmósfera de una escena o se tienden lazos entre escenas diversas[4]. Con los análisis y comentarios de esta segunda parte pretendo mostrar que, en el caso de la pobreza, el adjetivo *arm/pobre* y la expresión *Wir arme Leut!/¡Nosotros los pobres!*, repetidos o variados por Wozzeck y Marie, dan el tono esencial de algunas escenas, describen una de las líneas maestras de ensamblaje interior dramático-musical entre escenas diversas y se proyectan semántica y emotivamente sobre algunos de los *leitmotive* más importantes de la ópera desde los que, recordando las palabras de Heidegger/Cacciari, se abren nuevos senderos que conducen a otros, y a veces inesperados, claros del bosque.

---

[4] Franz H. Mautner, *Wortgewebe, Sinngefüge und «Idee» in Büchners «Woyzeck», op. cit.,* pp. 515-516, 526 y 546.

CAPÍTULO I

El *leitmotiv* verbal-musical *Wir arme Leut*! y sus variantes

De los diversos temas que configuran musicalmente a uno o varios personajes, algunos están particularmente ligados a una frase o expresión verbal. Es el caso del que será el motivo más representativo de la ópera: *Wir arme Leut!* Esta expresión es empleada en dos ocasiones por Wozzeck (I/1.136 y II/1.114) y una vez por Marie (I/3.468-469). Alban Berg ha sido fiel al texto de la edición *I/Fr-L* donde los dos protagonistas se lamentan de su condición social y familiar empleando las mismas palabras: Wozzeck en la primera y novena escenas, y Marie en la tercera[5]. Esto es lo que ocurre en la versión de Franzos, respetada en su contenido, como sabemos, por Paul Landau (1909) y, en consecuencia, seguida también por el texto de Insel (1913) utilizado por Alban Berg. Pero en el caso de Marie la cuestión es problemática. Büchner realizó dos versiones de la escena de Marie y el desfile militar, una en el esbozo segundo (E2) y otra en el cuarto (E4). La escena del segundo borrador está tachada[6]; en consecuencia, se considera que la del cuarto es la definitiva.

---

[5] El *leitmotiv* aparece en la segunda escena del segundo esbozo de Büchner: « LOUISE. Der Mann schnappt noch über, er hat mir Angst gemacht. Wie unheimlich, ich mag wenn es finster wird gar nicht bleiben, ich glaub'ich bin blind, er steckt ein an. Sonst scheint doch als die Latern herein. Ach wir armen Leute. *(sie singt)* und macht die Wiege knickknack / Schlaf wohl mein lieber Dicksack *(sie geht ab)*».
Pero no se encuentra en el cuarto y último esbozo: «MARIE: Der Mann! So vergeistert. Er hat sein Kind nicht angesehn. Er schnappt noch über mit den Gedanken. Was bist so still, Bub? Furchst dich? Es wird so dunkel, man meint, man wär blind. Sonst scheint als d. Latern herein. Ich halt's nicht aus. Es schauert mich. *(geht ab)*». G. Büchner, *op. cit.*, pp. 211 y 221.

[6] Henri Poschman, *Büchner «Woyzeck»*, Insel-Verlag, Leipzig, 1984, p. 69.

Wir armen Leute!, pronunciado por Marie, sólo aparece en la escena tachada del segundo esbozo y por ello no figura en las ediciones modernas. Pero Alban Berg se sirvió de un texto derivado de la versión de Franzos (1879) quien, como en otras ocasiones, había refundido a su gusto los distintos esbozos incluyendo, en este caso, la queja en boca de Marie. El compositor y libretista no sólo la incluyó sino que, como se verá a continuación, le dio un relieve musical especial y, como en tantas ocasiones, matizó el texto añadiendo la acotación *ausbrechend*/ «explotando», exactamente sobre el *leitmotiv*.

Wir arme Leut! es un motivo verbal relativamente semejante a otros que presentan también un carácter recurrente en el texto dramático original, por ejemplo: «Jawohl Herr Hauptmann» (Wozzeck: I/1.25-26,49-50,87-89); «Rühr mich nicht an!» (Marie al Tambor Mayor: I/5.698, y Marie a Wozzeck: II/3.395); o la muletilla del Capitán a lo largo de las escenas I/1 y II/1: «Er ist ein guter Mensch!». Hay, sin embargo, una importante diferencia entre estos ejemplos de recurrencia verbal y el motivo que estamos comentando: mientras que en el primer caso se trata de expresiones que son repetidas literalmente por uno o dos personajes en distintos momentos de la obra, con *Wir arme Leut!* ocurre que, además de ser empleado y repetido también al pie de la letra por los dos protagonistas en tres ocasiones, se presenta en forma de *variantes verbales*, en un sentido próximo al que se habla de *variantes musicales*. Así, en la edición *I/Fr-L* y en la ópera encontramos:

Wozzeck, I/1.148:	
«... aber ich bin ein armer Kerl»	«pero yo soy un pobre hombre»
Wozzeck,II/2.330:	
«Herr Hauptmann, ich bin ein armer Teufel!»	«Mi capitán, ¡yo soy un pobre diablo!
Marie, I/3.363:	
«Komm, mein Bub! Was die Leut'wollen! *(nimmt den Buben in den Arm)* Bist nur ein arm HurenKind *(setzt sich)* und machst deiner Mutter doch so viel Freud' mit deinem unehrlichen Gesicht!»	«¡Ven, mi niño» ¡Qué querrá la gente! *(coge al niño en brazos)* ¡Sólo eres un pobre hijo de puta, pero cuánto alegras a tu madre con tu carita de pícaro!»
Marie,II/1.79-80:	
«...und ich bin nur ein arm Weibsbild!»	«¡...pero yo sólo soy una pobre mujer!»

Desde la voz de los dos protagonistas de la obra se oye una y otra vez el lamento entre resignado y rebelde contra unas condiciones familiares, sociales y económicas que los tienen cercados hasta la asfixia material y moral.

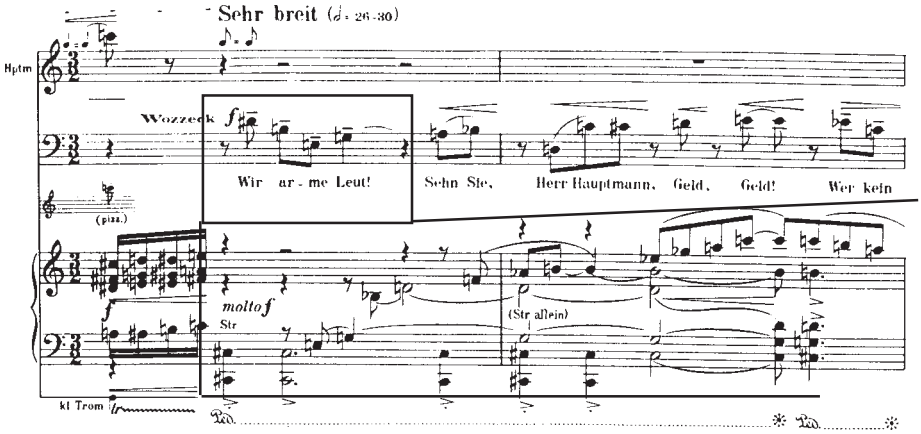
Wir arme Leut! es, de entre todos los ejemplos de recurrencias verbales que pueden encontrarse en el texto dramático, el que ha adquirido mayor relieve y significado en el conjunto de la ópera. Pero Alban Berg, que en esta ocasión no ha alterado las palabras ni los personajes que las pronuncian, introduce su punto de vista, su interpretación de este único tema verbal, mediante su traducción en dos motivos musicales diferentes según sea Wozzeck o Marie quien se queja. Más aún, puede afirmarse que se trata de los dos motivos dramático-musicales más importantes, al menos dos de los más representativos de los protagonistas de la ópera.

WOZZECK : *WIR ARME LEUT*!

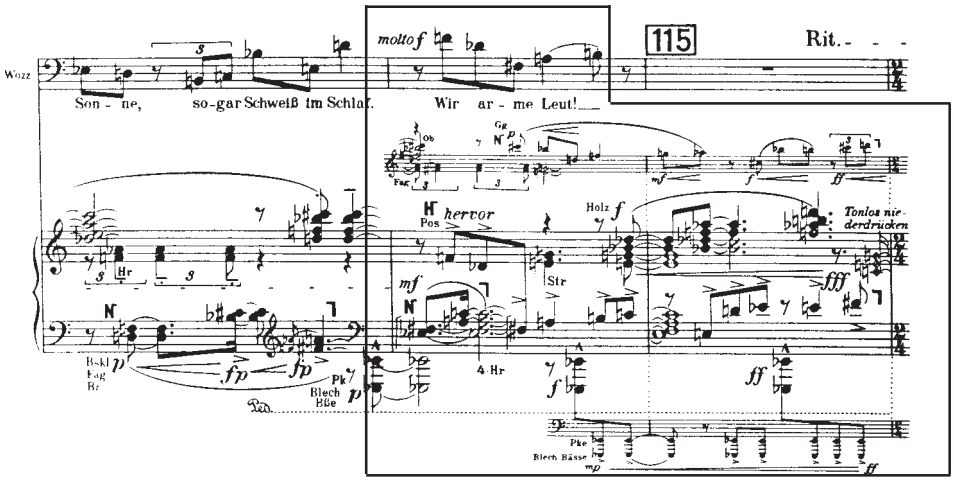
Como acaba de indicarse, Alban Berg se vale de dos temas musicales distintos, correspondientes a Wozzeck y a Marie, para un lamento común, tanto para la expresión básica como para sus variantes. Así aparece, en primer lugar, el motivo de Wozzeck:

EJEMPLO 1

a. I/1.136



b. II/1.114



Contexto dramático-verbal

El contexto dramático en que Wozzeck interpreta los dos ejemplos del motivo es diferente aunque en ambos casos la expresión verbal/musical tiene el carácter de intensa queja. En la primera escena de la ópera (I/1.136-153) Wozzeck, acosado por las risas y humillaciones del Capitán, desarrolla y completa la respuesta iniciada en la gavota exponiendo su condición social y económica:

Wozzeck, I/1.136:

Wir arme Leut! Sehn Sie, Herr Hauptmann, Geld, Geld! Wer kein Geld hat! Da setz'einmal einer Seines gleichen auf die moralische Art in die Welt! Man hat auch sein Fleisch und Blut! Ja, wenn ich ein Herr wär, und hätt'einen Hut und eine Uhr und ein Augenglas und könnt'vornehm reden, ich wollte schon tugendhaft sein! Es muss was Schönes sein um die Tugend, Herr Hauptmann. *Aber ich bin ein armer Kerl!* Unsereins ist doch einmal unselig in dieser und der andern Welt! Ich glaub', wenn wir in den Himmel kämen, so müssten wir donnern helfen!

¡Nosotros los pobres! Mire usted, mi Capitán, ¡dinero!, ¡dinero! ¡Desgraciado el que no tiene dinero! ¡Que no se le ocurra criar moralmente a uno de los suyos! ¡Pero uno también es de carne y hueso! ¡Es verdad, si yo fuese un caballero, y llevara sombrero, y tuviera un reloj, y un monóculo, y pudiera hablar con elegancia, entonces seguro que querría ser virtuoso! Debe ser una cosa bonita preocuparse por la virtud, mi Capitán. *¡Pero yo no soy más que un pobre muchacho!* ¡La gente como yo siempre es desgraciada, en éste y en el otro mundo! ¡Estoy seguro de que si fuésemos al cielo tendríamos que ayudar a tronar!

En la primera escena del segundo acto (II/1.114), la frase tiene también el carácter de lamento, en esta ocasión, como forma de expresar una emoción impotente ante el hijo sudoroso mientras duerme:

Wozzeck, II/1.114:

(wendet sich zum Buben) Was der Bub immer schläft! Greif ihm unter's Ärmchen, der Stuhl drückt ihn. Die hellen Tropfen stehn ihm auf der Stirn... Nichts als Arbeit unter der Sonne, sogar Schweiss im Schlaf. *Wir arme Leut!*

(se dirige al niño) ¡Siempre durmiendo el niño! Levántale un poco los bracitos, la silla le hace daño. Está sudando... ¡No hay más que trabajo bajo el sol! Sudando hasta cuando está dormido... *¡Nosotros, los pobres!*

El Complejo Dramático-Musical *Wir arme Leut!*/ Wozzeck

En el marco de su *Conferencia* (1929), Alban Berg se refiere por primera vez a este *leitmotiv* en el trascurso de su comentario sobre la sonata, primera escena del segundo acto:

> *El desarrollo, precisamente esta parte de la escena en que se produce el conflicto entre los protagonistas, tanto en el plano humano como en el musical, conduce a uno de los puntos culminantes de la sonata: a este motivo reminiscente, que ya hemos encontrado antes, y que circula a través de la obra entera:* Wir arme Leut![7]

Pero desde el punto de vista dramático-musical este motivo esencial de la ópera no se limita a una mera asociación de una expresión recurrente con un diseño melódico, sino que forma un complejo dramático-musical constituido, en efecto, por la expresión verbal y la melodía vocal[8] correspondiente, pero también por una armonía y un ritmo característicos y significativos. La armonía se configura por medio de la progresiva suma de sonidos por intervalos de tercera con los que se forman tres acordes de séptima disminuida de los que, superpuestos, resulta, simbólicamente, el total cromático. Por su parte, el ritmo básico está cargado de significación, al tratarse del monótono *leit-ritmo* empleado por Wozzeck para el motivo verbal repetido a lo largo de la primera escena de la ópera: *Jawohl, Herr Hauptmann / A sus órdenes, mi Capitán*. De este modo nos encontramos con el primer caso en que el lenguaje musical sirve de enlace entre dos motivos verbales asociados sólo conceptualmente en la obra dramática (condición de soldado sumiso del protagonista y la pobreza)[9].

En resumen, todo el bloque verbal, melódico, armónico y rítmico constituye el *leitmotiv* que reaparece, matizado en función del momento dramático, al menos en las ocasiones más importantes y claras de recurrencia.

---

[7] «Die Durchführung, eben jener Teil der Szene, in der die Hauptgestalten (die menschlichen und die musikalischen) aneinandergeraten, führt zu einem Höhepunkt dieser Sonate, zu dem schon von früher her bekannten auch durch das ganze Stück gehenden Erinnerungsmotivs: «Wir arme Leut'»».
Alban Berg, *Vortrag*, *op. cit.*, pp. 169-170.

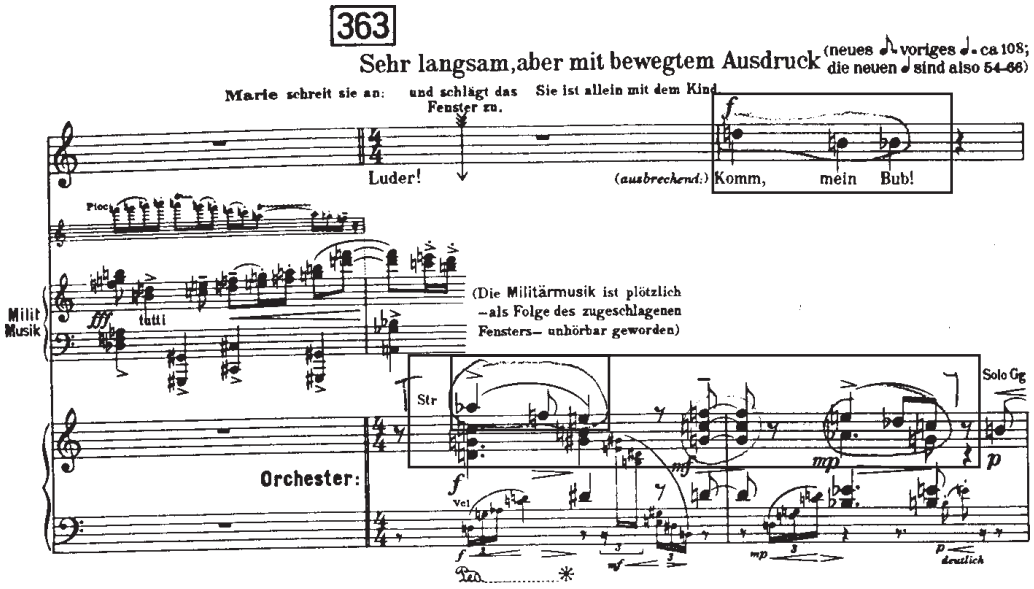
[8] La melodía esencial con la que se canta el *leitmotiv* verbal es un sencillo diseño descendente-ascendente extraído del acorde de séptima mayor *(Mi - Sol - Si - Re#)* representativo de Wozzeck, como ya tuvimos ocasión de ver en la primera parte.

[9] En el capítulo III de esta segunda parte, cuando se analiza el primer interludio sinfónico de la ópera, propondré una interpretación más detallada del *leit-ritmo* y de los sonidos enarmónicos *Re b / Do#* sobre los que se enuncia el *«Jawohl, Herr Hauptmann»*.

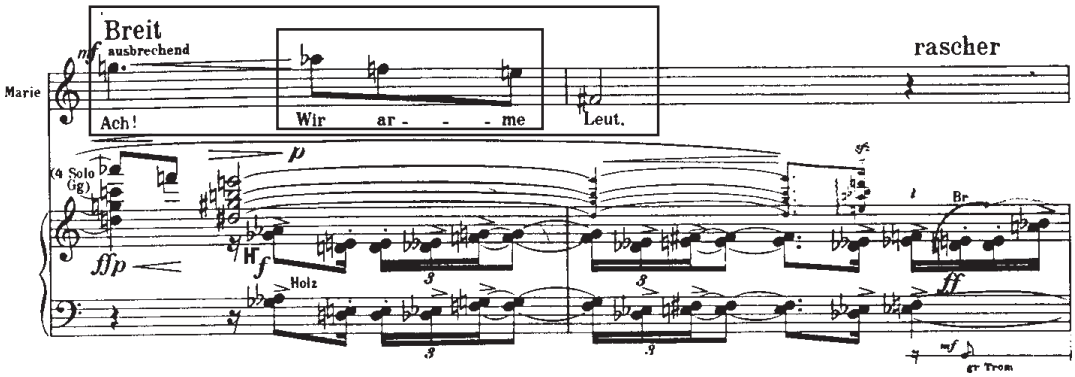
MARIE : *ACH! WIR ARME LEUT!*

EJEMPLO 2

a. I/3.363-364



b. I/3.467



Alban Berg denomina a este motivo *Thema der Klage über ihr Elend* (*Tema del lamento por su miseria*)[10]. Solamente se refiere a él cuando enumera en su *Conferencia* los motivos que aparecen inmediatamente después de que Wozzeck clave el cuchillo en la garganta de Marie (III/2), sin hacer ningún comentario particular sobre este importantísimo tema. En este sentido, hay una notable desproporción entre la importancia aparentemente asignada por el compositor, cuando analiza su propia obra, a *Wir arme Leut!* de Wozzeck, y la dada al motivo musical empleado por Marie. Pero la audición y el análisis de la partitura no dejan dudas sobre la fundamental trascendencia del *leitmotiv* al que se puede considerar el segundo más importante de la ópera[11].

Su primera aparición no se hace modulando las palabras *Wir arme Leut!*, sino que es enunciado en primer lugar por los violines y por el inmediato canto de Marie: *Komm, mein Bub! - ¡Ven, mi niño!*. Como puede verse en el ejemplo 2.a, el tema musical queda minuciosamente envuelto por detalladas acotaciones en relación con la interpretación dramática y musical: Marie, después de admirar el desfile militar y al Tambor Mayor que lo dirige, discute con su compañera Margret y termina cerrando bruscamente la ventana. Se queda a solas con su hijo y libera, *ausbrechend* / *explotando*, su carga emocional con el motivo musical sobre las palabras: «¡Komm mein Bub! / ¡Ven mi niño!». Primera y fundamental carga semántica del motivo.

La segunda incorporación de significado que recibe este tema musical es la contenida en *Wir arme Leut*! (ej.2.b), palabras con que Marie desahoga de nuevo su afectividad, llena ahora de temor por el relato de las extrañas visiones que le acaba de hacer Wozzeck, quien, aturdido por sus imágenes paranoicas, no presta la menor atención a su hijo. La semejanza emotiva entre ambos momentos es notable y ha sido recogida por la música de Berg: en ambos casos los violines (con un *vibrato* especificamente indicado) son los encargados de exponer el tema, con la misma advertencia interpretativa *(ausbrechend)*. En los dos casos el motivo es sostenido por una armonía de cuartas, empleadas también en la canción de cuna que Marie interpreta para su hijo en la misma escena.

Decía que Alban Berg se refirió al motivo que estoy comentando como «lamento por su miseria». Los intervalos sucesivos de tercera menor y segunda menor descendentes han servido al compositor para expresar melódicamente la queja que verbalmente se manifiesta de manera rotunda cuando Marie, refiriéndose a su hijo, a Wozzeck y a sí misma exclame al final de la escena (III/1): *Ach, wir arme Leut!* El *leitmotiv* verbal queda reforzado por la interjección inicial que a su vez es intensificada musicalmente mediante el regulador, *crescendo*, sobre el *Sol* negra con puntillo que culmina sin interrupción en el *La bemol* sobre *wir*.

La expresión verbal, utilizada por Marie una sola vez, es la que sirve, en este caso, de enlace entre los dos motivos musicales más importantes de la ópera, ya que ambos son los más directamente representativos de los dos personajes protagonistas. Como ha dicho G.Perle:

---

[10] Alban Berg, *Vortrag*, *op. cit.*, p. 174.

[11] *«Klage - Das zweite Hauptmotiv der Oper»*.
Peter Petersen: *op. cit.*, pp. 155-157.
P. Jean Jouve / M. Fano, lo llaman: «motif de Marie». «Ce thème –dont la cellule est le chant de trois notes «Komm, mein Bub»– est aussi exprimé majestueusement par les cordes. C'est une plainte» (p.105).
En el recuento y comentario hechos por G.Perle, es el *leitmotiv* nº 7, llamado por este autor: «Marie as Mother». *Op. cit.*, pp. 101-104.

«Aquí tenemos un soberbio ejemplo de la complejidad y sutileza con que Berg utiliza los *leitmotive*, y de la concretas, más que abstractas, connotaciones que les asigna»[12].

En resumen, dentro del lamento común de los dos personajes por su condición social, en la ópera quedan diferenciados un *Wir arme Leut!* - Wozzeck y un *Wir arme Leut!* - Marie. En el primer caso la letra y la música están indisociablemente unidas cuando Wozzeck las utiliza, y tal vez por ello, cuando se habla de este *leitmotiv* sólo se piensa en el tema dramático-musical de Wozzeck. Esta fidelidad de una misma expresión verbal a una única musica hace que, cuando el motivo es citado por la orquesta sin la letra no quede el menor resquicio de duda sobre su inequívoco significado: *Wir arme Leut!* de Wozzeck y la música correspondiente constituyen un signo dramático musical estable, donde el significante y el significado, la música y la letra, se requieren recíprocamente. La verdad de lo que digo se comprobará de manera muy clara cuando se comenten más abajo los ejemplos de la escena II/5, donde el *leitmotiv* musical es deformado y llega a recibir extrañas asociaciones semánticas, y también cuando se vea su valor y función dentro de los interludios orquestales en que es citado.

Wir arme Leut! de Marie no se ha ligado en su primera aparición a una música original, sino que se añade como nuevo vertimiento semántico al tema musical de la queja *(Klagemotiv)* presentado por la orquesta y por la frase de Marie *Komm mein Bub* (ej.2/1). El motivo, pues, sirve simultáneamente de puente musical que enlaza a Marie con el niño, y de puente verbal entre Wozzeck y Marie[13].

VARIANTES MELÓDICAS DE LOS DOS *LEITMOTIVE*. WOZZECK: *EIN ARMER KERL* –*UN POBRE HOMBRE*. MARIE: *EIN ARMES WEIBSBILD*– *UNA POBRE MUJER*

Expuestas y comentadas las dos formas verbales-musicales más genuinas y completas de la expresión *Wir arme Leut*! en Wozzeck y en Marie, veamos el tratamiento musical de las variantes lingüísticas de dicho motivo cuando son empleadas por los dos protagonistas.

---

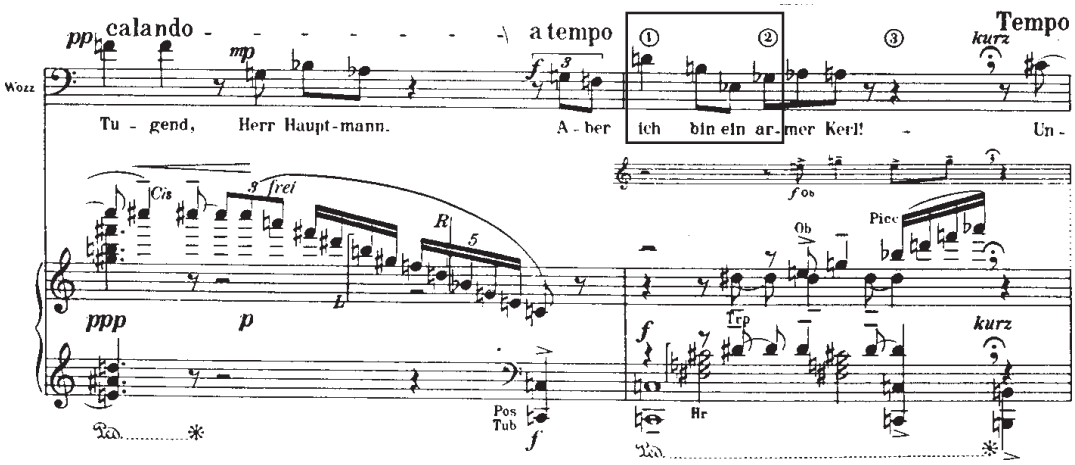
12 «Here we have a superb example of the complexity and subtlety of Berg's use of «Leitmotive», and of the concrete, rather than abstract, connotations that he assigned to them.»
George Perle, *The operas of Alban Berg (I), op. cit.*, p. 103.

13 Peter Petersen habla de una participación común en el motivo de la queja; más aún, propone un interesante sistema de acordes donde se encuentran Marie, Wozzeck y el niño.

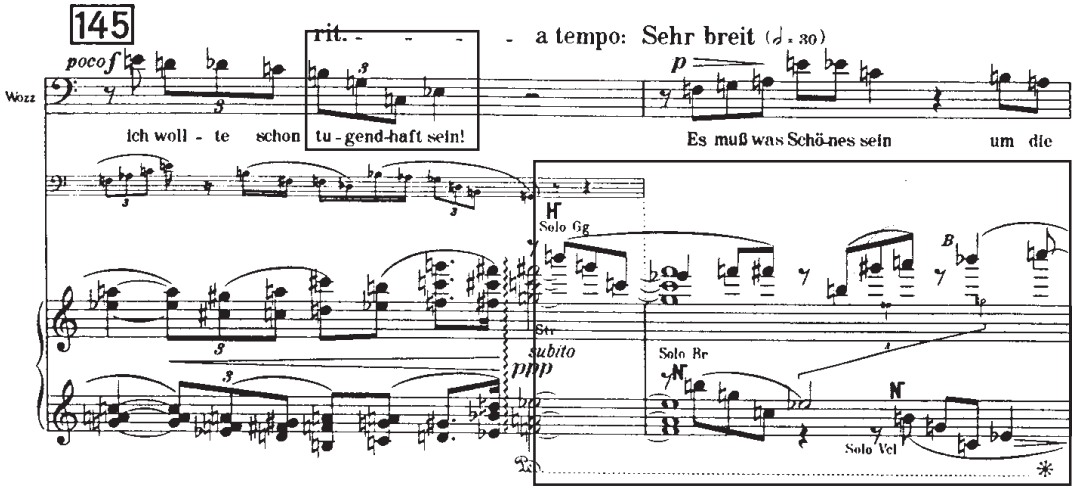
Peter Petersen, *Alban Berg «Wozzeck», op. cit.*, pp. 184-187.

EJEMPLO 3 VARIANTES *WIR ARME LEUT!* -WOZZECK

a. I/1.148

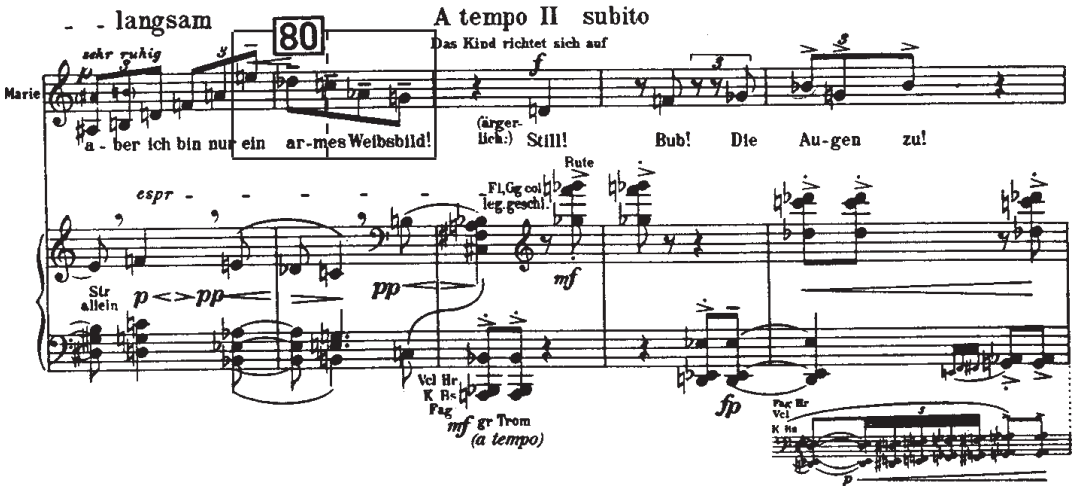


b. I/1.145

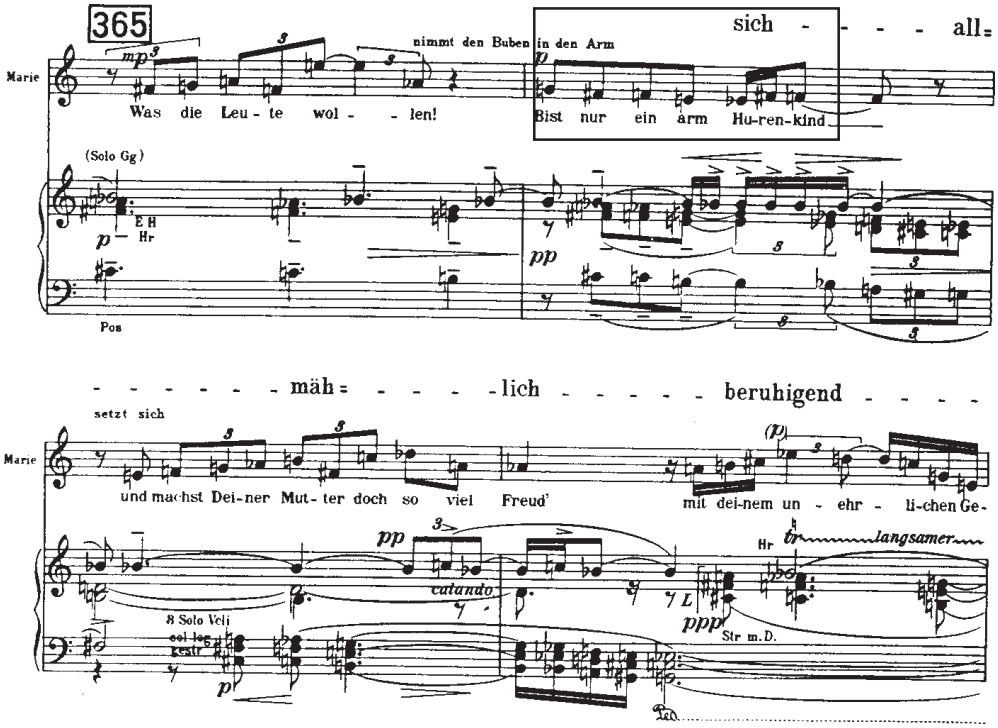


EJEMPLO 4 VARIANTES DEL MOTIVO DE LA QUEJA: *WIR ARME LEUT!* - MARIE

a. II/1.79-80



b. I/3.365-367



Sobre los ejemplos 3.a y 4.a

Puede comprobarse la estricta correspondencia entre las variantes textuales de la expresión verbal y el uso de los dos *leitmotive* musicales en los ejemplos 3.a y 4.a. El paralelismo entre las expresiones de Wozzeck: «Aber ich bin ein armer Kerl!» - «¡Pero yo soy un pobre muchacho!» y de Marie: «Aber ich bin nur ein armes Weibsbild!» / «¡Pero yo sólo soy una pobre mujer!», viene determinado en el texto por una fuerte correspondencia dramática entre las dos secciones en que dichas expresiones quedan enmarcadas. En el caso de Wozzeck, la frase adversativa sirve para puntuar su intervención de protesta, teñida de amarga ironía, ante el Capitán: «Si yo fuera un señor, y tuviera un sombrero, y un reloj... ¡*Pero yo soy un pobre hombre*!». En el ejemplo de Marie ha concluido el monólogo en el que, mientras se mira en un trozo de espejo con los pendientes que le ha regalado el Tambor Mayor, se compara con las «grossen Madamen» con palabras que en su sintaxis y contenido recuerdan, en la primera escena del segundo acto, las pronunciadas por Wozzeck en la escena primera de la ópera. En ambos casos los dos protagonistas muestran su consciencia del mundo inaccesible de los ricos:

Marie, II/1.79-80

Und doch hab'ich einen so roten Mund, als die grossen Madamen mit ihren Spiegeln von oben bis unten und ihren schönen Herrn, die ihnen die Hände küssen; *aber ich bin nur ein armes Weibsbild*	Y sin embargo, también tengo unos labios tan rojos como los de las señoronas con sus espejos de cuerpo entero y con sus guapos caballeros que les besan la mano. *¡Pero sólo soy una pobre mujer!*

El comentario de Marie está melódicamente basado en el *motivo de la queja* con el que se forma una línea ascendente-descendente que parte de un movimiento retrógrado del tema sobre «aber ich...» y culmina en la sílaba «ein» de donde parte la línea que desciende siguiendo el *leitmotiv* duplicado y cuyos sonidos *(Mi - Re b - Do / (Do) - La b - Sol)* vienen explicítamente subrayados en la partitura, lo que significa intensificar las palabras claves: *ein ar-mes Weibs-bild*. En la armonía orquestal no faltan los acordes de cuarta a los que me he referido más arriba.

Son muy diferentes, en cambio, las indicaciones interpretativas en relación con el *leitmotiv* modelo, de acuerdo con el momento dramático en que se encuentra Marie. Recordemos que en la tercera escena del acto primero (I/3.363-364; ej. 2.a), la protagonista acababa de cerrar violentamente la ventana como gesto de rabia y protesta frente a las palabras de su amiga Margret. Bruscamente quedaban silenciados los sonidos callejeros de la marcha militar. Los violines introducían con la máxima expresividad el *leitmotiv* que mejor revela la afectividad maternal[14] de la protagonista («Komm, mein Bub»). También se ha descrito antes

[14] G.Perle llama a este *leitmotiv*, «Marie as Mother», nº 7 de su clasificación (*op. cit.*, pp.101-102).

la parte final de la escena, donde Marie, de nuevo sola, después de la rápida e inquietante visita de Wozzeck, estalla en el amargo *Wir arme Leute!* para el que se vale del motivo musical de la queja (I/3.467; ej.2.b). La variante que estamos viendo ahora ocurre cuando Marie, una vez más en su habitación, con su hijo, habla sola mientras se mira en el trozo de espejo. En los dos primeros casos se indicaba con toda lógica *ausbrechend –explotando,* ahora, *sehr ruhig– muy tranquilo*, al tiempo que se advierte a la orquesta: *espr.../ expresivo.* El motivo, como el personaje al que representa, parece moverse entre las sacudidas violentas de la afectividad y una calma expectante.

Sobre los ejemplos 3.b y 4.b

El motivo musical del ejemplo 3.b figura en el mismo marco textual que 3.a, también como punto musical dentro de la intervención de Wozzeck acabada de citar. Aunque en este caso no hay una literal correspondencia entre variante verbal y motivo musical, el contexto inmediato en el que se dicen estas palabras está envuelto por la fundamental connotación de pobreza asociada al *leitmotiv* musical que, en consecuencia, resulta plenamente adecuado. En definitiva, las dos realizaciones del motivo (3.a y 3.b) están situadas en el aria de la *suite*, y caen directamente bajo la órbita del *Wir arme Leut!* con que Wozzeck iniciaba su réplica al Capitán.

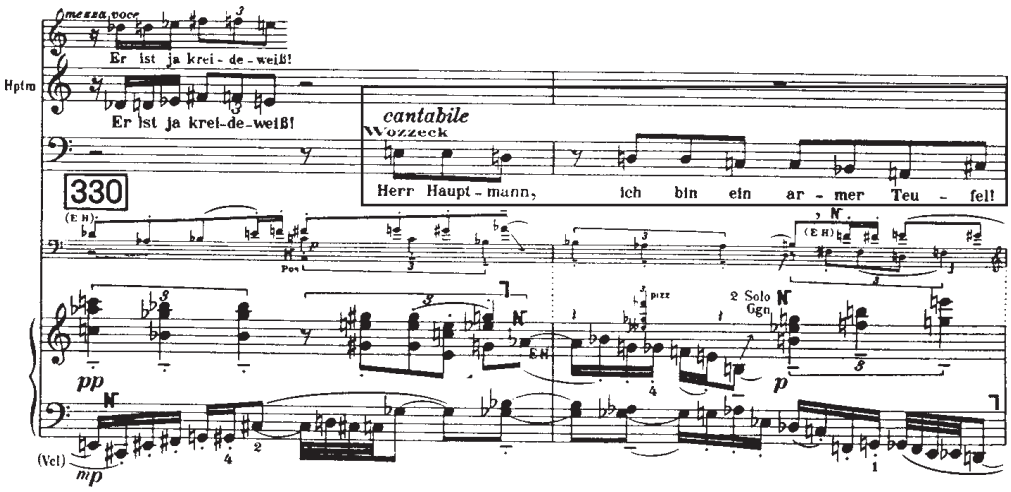
En 4.b, Marie reconoce sin paliativos la marca de su condición social en el hijo, quien, sin embargo, le sirve de consuelo con «su carita de pícaro». Por unos momentos Marie se refugia en el afecto maternal: canta una canción de cuna para el niño, mientras lo mece. No aparece en este ejemplo el motivo musical que acaba de ser expuesto dos compases antes (I/3.363-364), o más exactamente, se muestra de manera parcial: el violín mantiene el *Si bemol* (sonido más representativo del niño) en el que ha descansado la segunda menor descendente de la orquesta y del canto cuando se expone el motivo de la queja. Bajo este *Si bemol*, se construye una secuencia cromática, de carácter melancólico, desarrollada por la orquesta pero que también afecta al canto, exactamente a la variante verbal del ejemplo: «Bist nur ein arm Hurenkind...» / «Sólo eres un pobre hijo de puta...».

Wozzeck: *Ich bin ein armer Teufel* - *Yo soy un pobre diablo*
De *Wir arme Leut!* al motivo «Wozzeck-Hombre»

El ejemplo 5 ilustra otra manera de interpretación musical de una variante verbal de la recurrencia «pobreza - desgracia» (die Armut): «Herr Hauptmann, ich bin ein armer Teufel», para la que Wozzeck se vale de su tema en la fuga (II/2).

EJEMPLO 5

II/2.330-331



En el contexto dramático de la fuga, donde cada uno de los tres personajes es representado musicalmente por su *leitmotiv* más personal, es lógico que Alban Berg se haya servido del motivo que identifica a Wozzeck para exponer la variante verbal citada. El tercer sujeto de la fuga es enunciado en primer lugar por los trombones mientras Wozzeck pregunta al Capitán y al Doctor por el sentido de sus insinuaciones. La angustia se marca en el rostro del protagonista como advierte de inmediato el Capitán:

II/2.317-330

HAUPTMANN: Was der Kerl für ein Gesicht macht! Nun! Wenn auch nicht grad in der Suppe, aber wenn Er sich eilt und um die Ecke läuft, so kann Er vielleicht noch auf einem Paar Lippen eins finden! Ein Haar nämlich! *(süss)* Übrigens, ein Paar Lippen! Oh, ich habe auch einmal die Liebe gefühlt! *(in ganz verändertem Ton)* Aber Kerl, Er ist ja kreideweiss!

WOZZECK: Herr Hauptmann, ich bin ein armer Teufel! Hab'sonst nichts auf dieser Welt! Herr Hauptmann, wenn Sie Spass machen...

CAPITÁN: ¡Qué cara ha puesto el tío! En fin, no tiene por qué ser en la sopa, pero si te das prisa y corres hasta doblar la esquina, ¡todavía podrás encontrar uno en los labios! ¡Sí, un pelo! *(dulzón)* ¡Ay...! ¡Unos labios...! ¡También yo sentí una vez el amor...! *(cambiando totalmente de tono)*. ¡Pero hombre! ¡Estás blanco como la cal!

WOZZECK: Mi Capitán, ¡yo soy un pobre diablo! ¡Pero no tengo otra cosa en este mundo! Mi Capitán, estará usted bromeando...

La intervención del Capitán se inicia y termina con una referencia a la expresión de la cara de Wozzeck (II/2.317-330). Toda la línea melódica que cubre las palabras del Capitán está configurada por su *leitmotiv* completo o fragmentado. En la parte orquestal también aparece una y otra vez en contrapunto consigo mismo (por ej. en el c.322 una exposición recta e invertida simultánea) y alguna vez con el tema de Wozzeck (cc.320-321). Cuando el Capitán comenta, *parlando* y *en un tono muy distinto*: «¡Pero hombre, estás blanco como la cal» las flautas empiezan a exponer el *leitmotiv* de Wozzeck en *pp*, como voz principal y con la indicación *ohne Ausdruck - sin expresión* (c.329), a continuación (c.330) los trombones (instrumento de Wozzeck) hacen una segunda entrada canónica del *leitmotiv*. En el mismo compás 329, como voz segunda, el corno inglés dibuja una inversión del tema del Capitán. Todos estos detalles de instrumentación, exposición recta o invertida de los temas, indicaciones sobre el tono, la expresividad o inexpresividad con que ha de interpretarse un motivo, las observaciones sobre la dinámica y el ritmo constituyen la traducción musical del momento dramático.

En el ejemplo objeto de comentario, Wozzeck, envuelto por la música orquestal descrita, se reconoce como «un pobre diablo», y para ello se vale de la austera línea melódica (tonos enteros descendentes) de su motivo/sujeto en la fuga, variado para adaptarse al texto y con la indicación *cantabile* (en contraste con el *parlando* que acaba de utilizar el Capitán). Los estudiosos de la ópera le han aplicado distintas denominaciones. Jean Jouve/Fano, lo llaman *le motif «Malheur de Wozzeck»* (motivo Desgracia de W.)[15], Mosco Carner, *le thème de la «misère» de Wozzeck*[16], Peter Petersen, *Das Wozzeck / Mann-Thema - Tema de Wozzeck-Hombre*)[17]. A pesar de las diferencias terminológicas y de los diversos matices semánticos, todos ellos parecen coincidir en la referencia a la dimensión humana desgraciada del protagonista, con un matiz más personal que social. Peter Petersen, quien sitúa este *leitmotiv* el primero entre los que configuran el personaje de Wozzeck, lo presenta con el siguiente comentario:

> *Si ponemos entre paréntesis las circunstancias sociales y patológicas de Wozzeck, podemos representarnos al «hombre Franz Wozzeck», con su peculiar temperamento y sus propias formas de conducta. Berg ha retratado a este Wozzeck mediante tres variantes de un tema musical que en conjunto constituye uno de los* leitmotive *personales de Wozzeck*[18].

En contraste con *Wir arme Leut*!, que en su mismo enunciado tiene un carácter colectivo y de queja social, el motivo que comentamos no está ligado a una expresión verbal y tampoco se expone en el primer acto donde Wozzeck va siendo presentado como víctima de un medio humano radicalmente hostil. Adquiere su rango de actante musical en la escena primera del segundo acto y sobre todo en la segunda, en la fantasía y fuga donde es imagen musical del protagonista, como lo son los *leitmotive* correspondientes al Capitán y al Doctor.

---

[15] P. Jean Jouve / M. Fano, *«Wozzeck» d'Alban Berg, op. cit.*, p. 161.

[16] Mosco Carner, *Alban Berg, op. cit.*, p. 252.

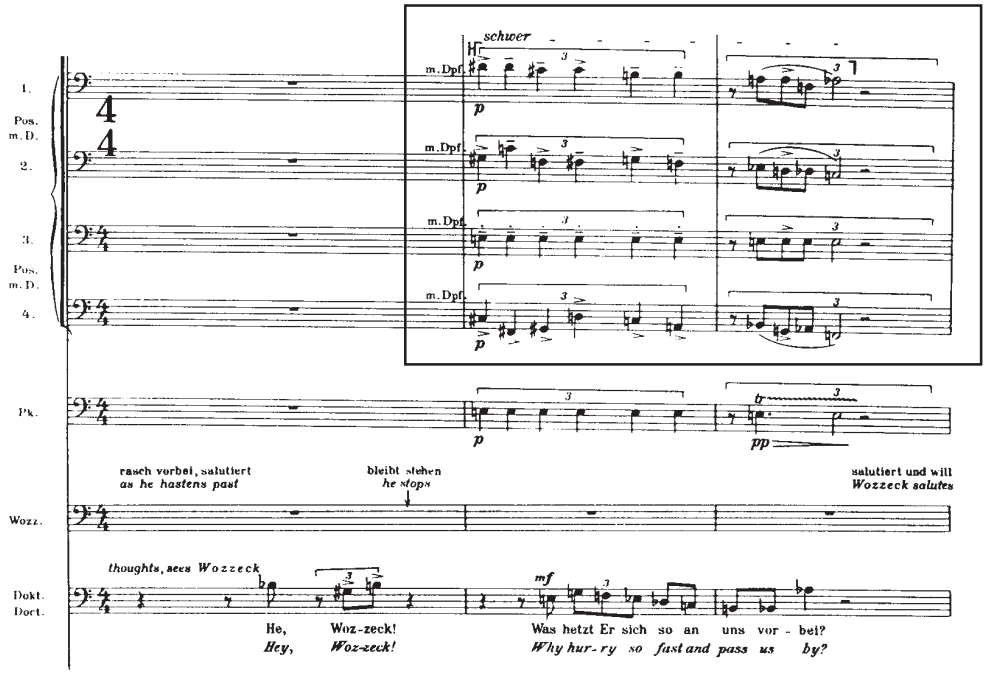
[17] Peter Petersen, *op. cit.*, p. 91.

[18] «Sieht man von den sozio- und pathogenetischen Bedingungen der Wozzeck-Figur ab, so ist der Mensch «Franz Wozzeck» vorzustellen, der ein bestimmtes Temperament und ihm eigentümliche Verhaltensweisen zeigt. Berg hat diesen Wozzeck durch drei Varianten eines musikalischen Themas abgebildet, die zusammen als eines der persönlichen Leitmotive Wozzecks fungieren». *Ibid.*, p. 90.

Es expuesto de forma completa y polifónica por cuatro trombones, en la última parte de la fantasía, coincidiendo con la entrada en escena de Wozzeck:

EJEMPLO 6

II/2.273-274



La carga semántica que el motivo/sujeto de la fuga recibe con *Ich bin ein armer Teufel!* tiene un importante significado y puede ser la mejor justificación de algunas de las fórmulas citadas con que se ha definido este tema recurrente. Del mismo modo que el motivo de la queja *(Klagemotiv)* de Marie adquiría una nueva dimensión semántica cuando era utilizado como melodía para *Wir arme Leut*! en la tercera escena del primer acto, el *Wozzeck/Mann-Thema*, como lo llama P. Petersen, queda marcado por esta frase en que el protagonista se reconoce, una vez más, persona sin valor alguno ante su superior militar. Se trata del primer vertimiento semántico-verbal sobre la melodía cantada de este *leitmotiv*, instrumental en su origen[19].

---

[19] Para ser más exactos hay una primera versión cantada del motivo, tal como queda esbozado en la escena anterior, cuando Wozzeck sorprende a Marie con los pendientes que le ha regalado el Tambor Mayor. Wozzeck no se cree que se los haya encontrado como Marie pretende hacerle creer: «Ich hab so was noch nicht gefunden, zwei auf einmal» («Dos a la vez... yo no me he encontrado una cosa así») (II/1.102-103). Esta primera carga semántica es, por otra parte, perfectamente coherente con las obsesiones y preocupaciones íntimas del protagonista, que se verán confirmadas en las escenas siguientes (II/2 y 3).

El motivo «Wozzeck-Hombre» en la secuencia II/2.334-345

Junto con el motivo de la ansiedad y *Wir arme Leut!,* el tema de «Wozzeck-Hombre» define dramática y musicalmente al protagonista. Del mismo modo que, como hemos visto, una queja común sirve para relacionar dos de los temas más importantes ligados a Wozzeck y a Marie, la variante verbal de dicho lamento, «Ich bin ein armer Teufel» – «Yo soy un pobre diablo», nos ha conducido a otro motivo esencial ligado al protagonista.

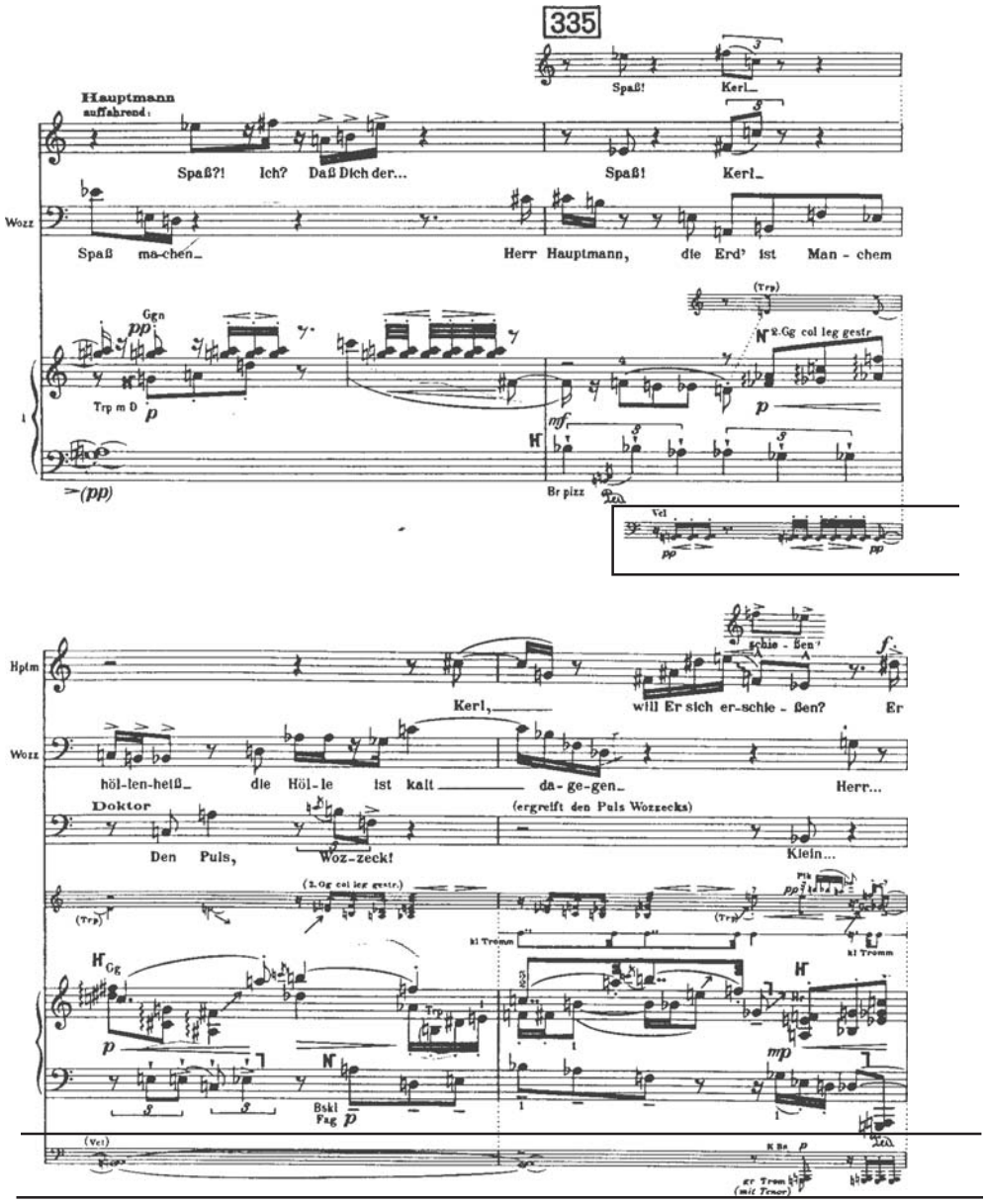
Es de particular interés lo que sucede después del fragmento citado en que Wozzeck, tras reconocerse «un pobre diablo», le dice al Capitán que debe estar bromeando. Entre los compases 334 y 345 se desarrolla la secuencia de más alta tensión de la escena II/2. Los tres personajes configuran un trío de voces tan simultáneas como independientes, donde cada uno habla y gesticula sin que sea ya posible la menor comunicación entre ellos:

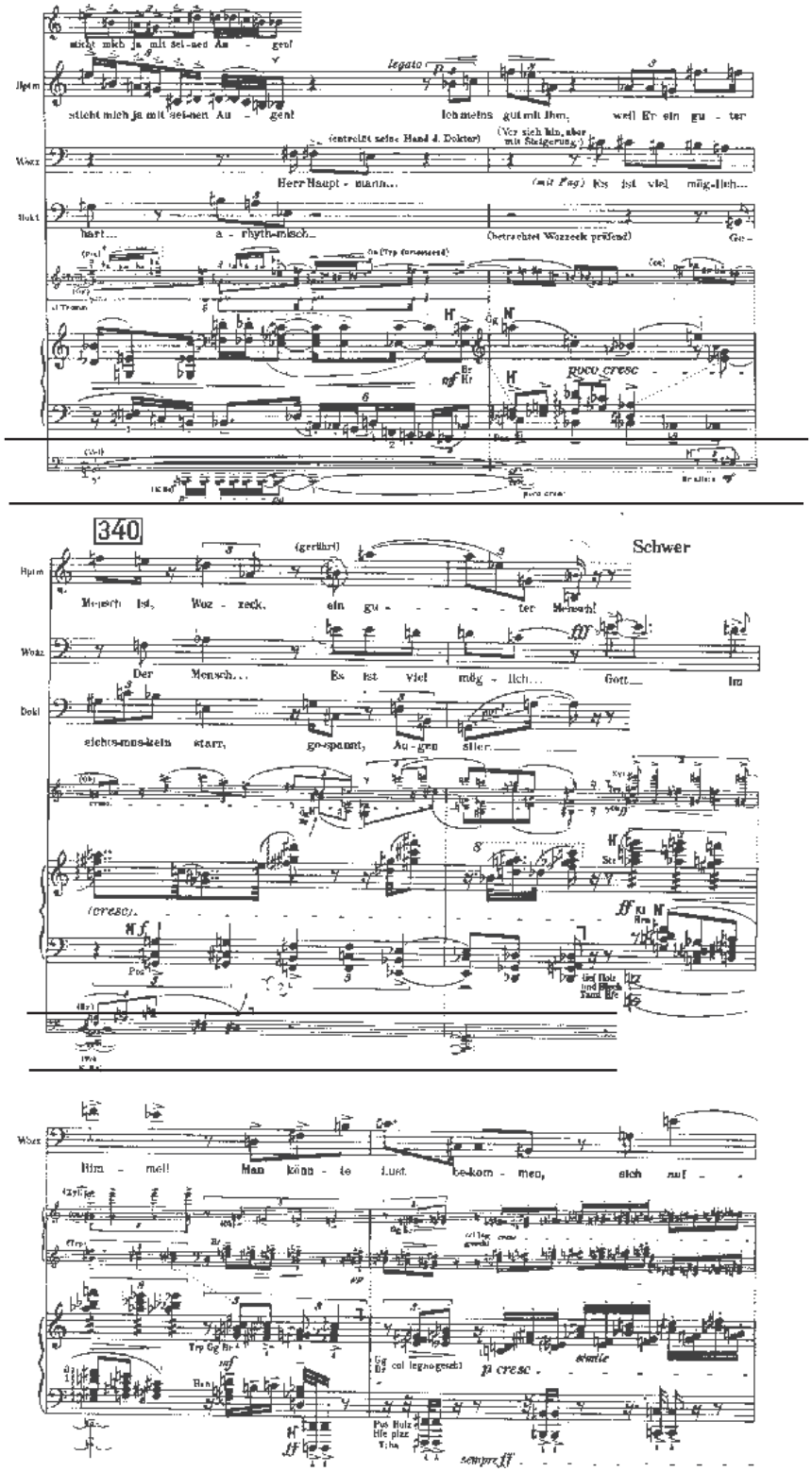
WOZZECK: Herr Hauptmann, die Erd'ist Manchem höllenheiss.	W: Mi capitán, para algunos la tierra está caliente como el infierno.
HAUPTM.: Spass! Kerl...	C: ¿Bromear, yo...? Muchacho...
DOKTOR: Den Puls, Wozzeck!	D: ¡El pulso, Wozzeck!
WOZZECK: ...die Hölle ist kalt dagegen.	W:...en comparación el infierno está frío.
HAUPTM.: ...Kerl, will Er sich erschiessen?	C:... ¿es que quieres pegarte un tiro?
DOKTOR: *(ergreift den Puls Wozzecks)* Klein...	D:*(toma el pulso a Wozzeck)* Bajo...
WOZZECK: Herr...	W: Mi...
HAUPTM.: Er sticht mich ja mit seinen Augen!	C: ¡Me estás acribillando con tus ojos!
DOKTOR: ...hart...arhythmisch...	D:...fuerte ... arrítmico...
WOZZECK: Herr Hauptmann...*(entreisst seine Hand dem Doktor)*	W: Mi capitán...*(suelta su mano de la del Doctor)*
HAUPTM.: Ich mein's gut mit Ihm, weil Er ein guter Mensch ist, Wozzeck...	C: Yo sólo quiero tu bien, porque eres una buena persona, Wozzeck...
WOZZECK: *(vor sich hin, aber mit Steigerung)* Es ist viel möglich...	W: *(bajito, pero en aumento)* Muchas cosas son posibles...
DOKTOR: *(betrachtet Wozzeck prüfend)* Gesichtsmuskeln starr, gespannt, Augen stier.	*D: (observa a Wozzeck, como examinando)* Músculos faciales rígidos, tensos, mirada fija.
WOZECK:... Der Mensch... Es ist viel möglich...	W:...El hombre... Muchas cosas son posibles...,
HAUPTM.: ...ein guter Mensch!	C:...¡una buena persona!
WOZZECK: Gott im Himmel! Man könnte Lust bekommen, sich aufzuhängen! Dann wüsste man, woran man ist! *(Er stürzt, ohne zu grüssen, davon)*	W: ¡Dios mío...! ¡Le dan a uno ganas de colgarse! ¡Por lo menos se sabría cómo están las cosas! *(se marcha corriendo, sin despedirse)*

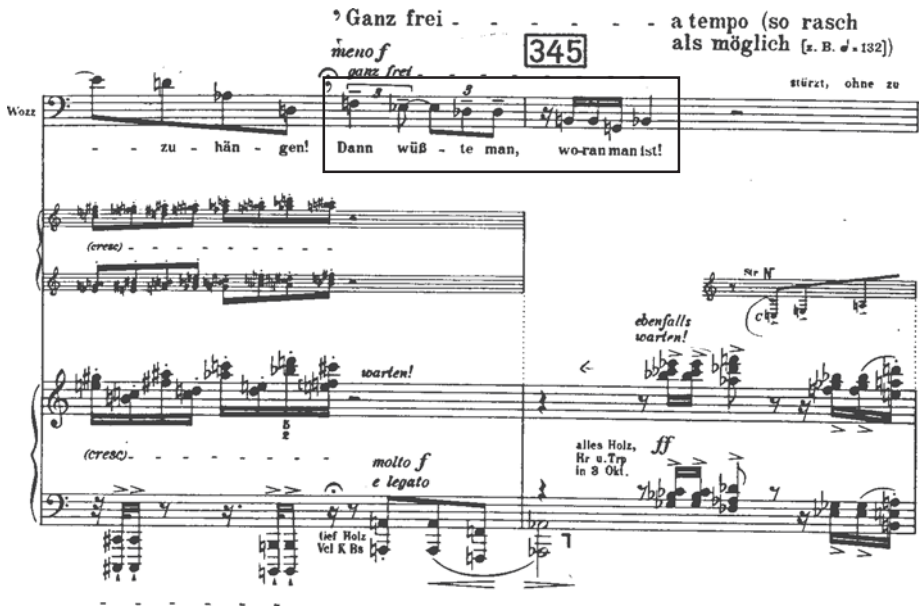
La transcripción del texto refleja las intervenciones simultáneas de los tres personajes en la partitura y en la realización escénica. La secuencia dramático-musical es muy densa en detalles y por ello me referiré solamente a los rasgos más característicos que permiten entender mejor la importancia que adquiere la introducción del motivo «Wozzeck-Hombre» en este momento.

EJEMPLO 7

II/2.334-345




Hpm
Woz
Dokt
Herr Haupt - mann...
hart... a - rhyth - misch...
poco cresc
340
Schwer
Mensch ist, Woz - zeck, ein gu - ter Mensch!
Der Mensch... Es ist viel mög - lich... Gott im
sichts-muskeln starr, ge-spannt, Au - gen stier.
(cresc.)
Him - mel! Man könn - te Lust bekom - men, sich auf -
col legno
sempre ff



Previsiones en I/Fr-L y Realización en la Partitura

Se vieron en la primera parte las previsiones estructurales para la que sería segunda escena del acto segundo, hechas por Alban Berg en el texto *I/Fr-L*. El fragmento que comentamos se corresponde con la letra G, colocada sobre un «III», número correspondiente al tercer tema de la fuga, «Wozzeck-Hombre»[20]. En la escena de I/Fr-L no figura prevista la simultaneidad de las intervenciones, que ha de tomarse como un ejemplo nuevo y atinado de interpretación del texto por parte de Alban Berg en correspondencia con las posibilidades musicales y dramáticas abiertas por la fuga. Para el momento de máxima tensión de la escena, el compositor ha puesto en contrapunto los tres sujetos, o fragmentos de los mismos, enunciados en el canto por los correspondientes personajes, y en las formas más variadas por la orquesta.

[20] Primera parte, apéndice, documento 4.a.

Situación Dramática

Lenta e implacablemente el Capitán y el Doctor han ido dejando caer sobre Wozzeck la información de que Marie anda en relaciones con el Tambor Mayor. En el pasaje del ejemplo, la partitura nos presenta a Wozzeck entre el Capitán y el Doctor, expresión gráfica del acorralamiento a que está sometido el protagonista. El acoso concluye cuando Wozzeck estalla con la exclamación en *fff*: «¡Gott im Himmel!» (cc.341-342), para la que se vale del *leitmotiv* objeto esencial de nuestro comentario.

La señal musical del acoso: los sonidos Sol -La y sus significados

Alban Berg ha marcado los sentimientos de persecución del protagonista con un nuevo detalle musical recurrente, al que ya me referí de pasada en el capítulo III de la primera parte. Exactamente desde el compás 334 hasta el 341 en que Wozzeck logra imponerse sobre sus torturadores con su grito de protesta, se introduce la díada Sol/La, como pedal, con una figuración rítmica sucesivamente interpretada por el violín (334), el violonchelo (ritmo:335; se mantiene hasta el 341) y contrabajo (ritmo:337-338; se mantiene hasta 341).

Este intervalo/acorde de segunda mayor, con los sonidos Sol y La, es utilizado en diversas ocasiones a lo largo de la ópera. En síntesis, su valor semántico gira en torno a tres núcleos:

1. El primer significado está en relación con las alucinaciones y sentimientos persecutorios de Wozzeck, que ya hemos ejemplificado y comentado en la primera parte, primero como ejemplo de ensamblaje metafórico, a propósito de *Woyzeck* (C. I) de Büchner, y después, como ilustración de los ensamblajes dramático-musicales en *Wozzeck* (C. III) Como dejé allí indicado, en el caso que nos ocupa, esta señal musical apunta hacia el Capitán y el Doctor, perseguidores reales y «representantes directos del sistema de 'explotación, opresión y alienación'» que arruina a Wozzeck y a los suyos.

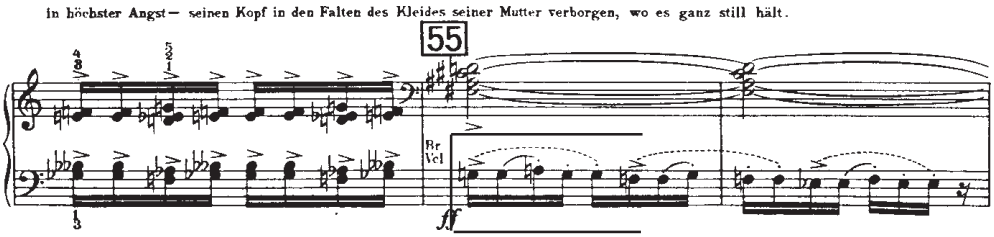
2. El segundo núcleo semántico de los sonidos Sol/La es el propio protagonista, precisamente a través del *leitmotiv* «Wozzeck-Hombre». Alban Berg comenta en su análisis de la ópera que este motivo se esboza en escenas anteriores antes de exponerse completo en la fantasía (II/2.273-274)[21]. Su primera presentación-esbozo sirve de tema tercero de la sonata directamente ligado a una figuración cuyo contenido son las segundas menores que representan al hijo de Wozzeck y

[21] En su comentario de la fuga hace la presentación de los tres sujetos. El tercero es el del protagonista, sobre el que dice: «...und schließlich um eines der Motive des Wozzeck, das im vorhergehenden Sonatensatz, wenn auch nicht wörtlich exponiert, so doch deutlich vorgebildet erscheint» / «...y finalmente, uno de los motivos de Wozzeck, perteneciente al movimiento de sonata anterior. Aunque no haya sido expuesto allí literalmente, al menos aparece prefigurado con precisión». Alban Berg, *Vortrag, op. cit.*, p. 171.
Una razón más para no comprender por qué Perle excluye este motivo fundamental de su lista de *leitmotive*.

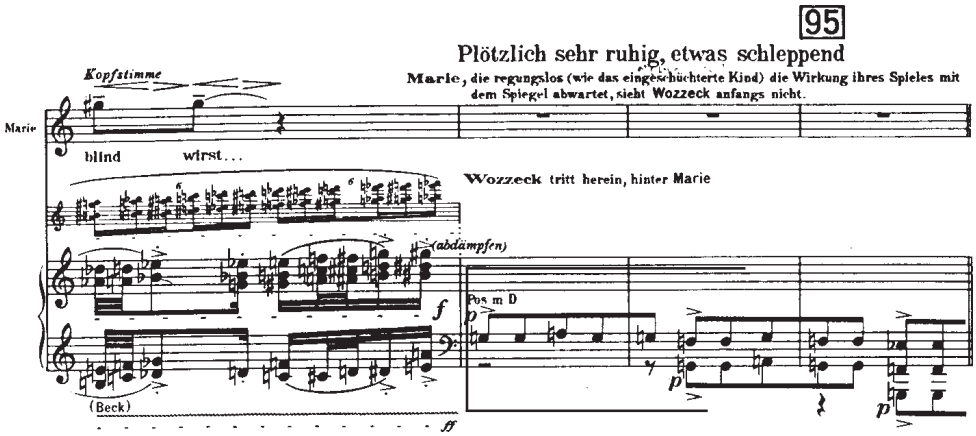
Marie (II/1.53-54)[22]. Desde una perspectiva dramática, este primer dibujo musical del motivo ha sido interpretado por Jouve/Fano como un presentimiento de Marie «que furtivamente se acuerda de Wozzeck en la región del miedo»[23]. Dentro de la estructura formal del movimiento sonata utilizado para esta escena queda justificado por su rigurosa correspondencia con la enunciación del tema al final de la primera reexposición (una segunda exposición con los mismos temas variados que sigue a la exposición primera), a cargo de los trombones que lo van presentando en forma canónica (II/1.93-96), donde coincide con la entrada en escena de Wozzeck. En ambos casos el tema comienza por los sonidos Sol-La.

EJEMPLO 8

a. II/1.55-56



b. II/1.93-96



---

22 En su *Conferencia* (1929) se refiere a los tres temas de la sonata, representativos de Marie, el niño y Wozzeck, «emparentados por la sangre, («Blutsverwandten»), la cual sugirió una forma musical cuyos componentes habían de estar orgánicamente relacionados como los individuos de una misma familia» (...eine musikalische Form, in der die Glieder wie in einer Familie organisch verwachsen sind»). Alban Berg, *Vortrag*, *op. cit.*, p. 170.

23 Jouve/Fano, *op. cit.*, pp. 145-146.

Esto podría considerarse mera coincidencia, si no volviéramos a encontrar ambos sonidos cumpliendo un importante papel en la escena central de la ópera.

Después de huir de la presencia del Capitán y del Doctor, Wozzeck se dirige a casa de Marie con la que mantiene un tenso diálogo que llega hasta la amenaza de agresión por parte del protagonista, detenido por las contundentes palabras de Marie:

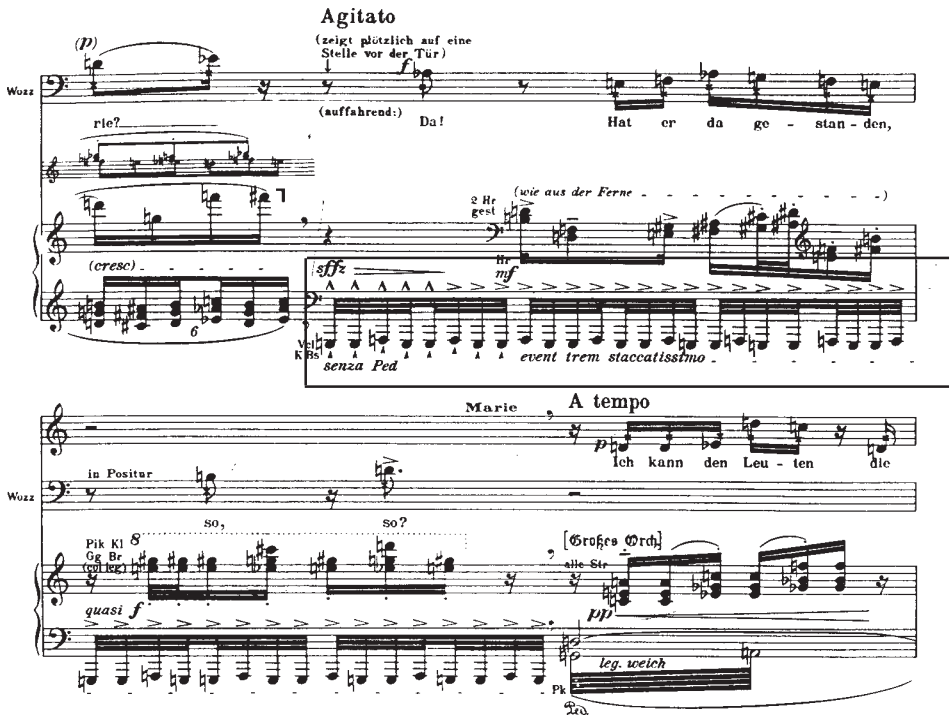
II/3.387-397

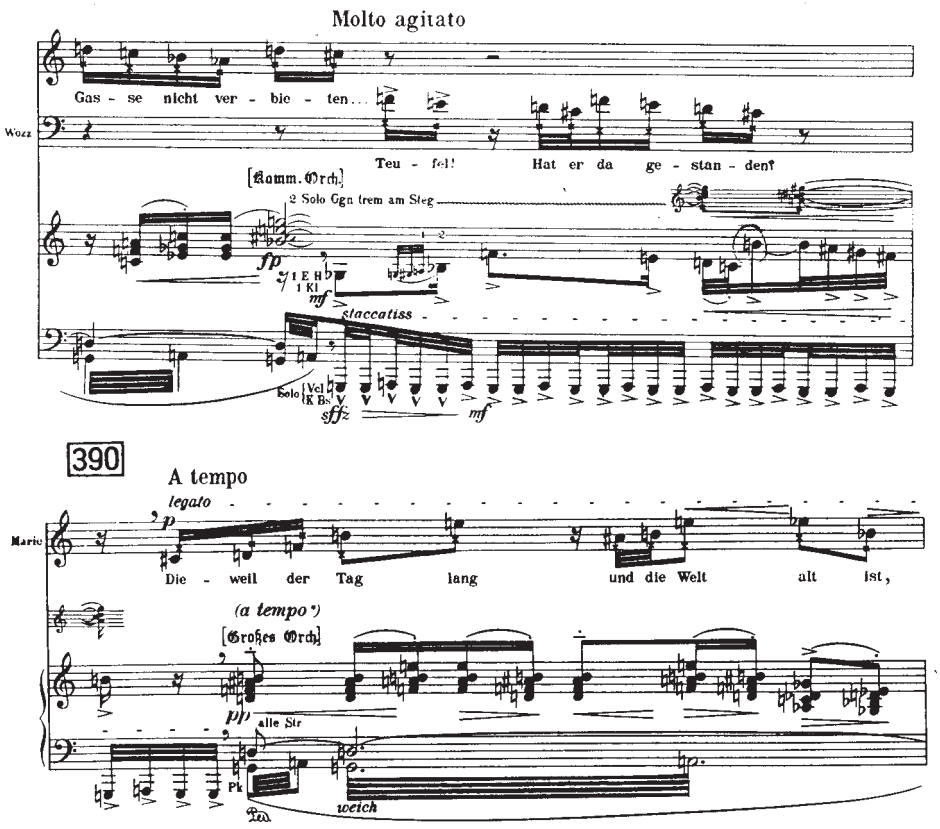
Marie: Rühr' mich nicht an. Lieber ein Messer in den Leib als eine Hand auf mich.	*Marie*: ¡No me toques! Antes un cuchillo en mi cuerpo que una mano encima de mí.

La escena está estructurada en tres partes, de las que la segunda es un *Agitato* (II/3.387-397), donde explotan los celos del protagonista. Las alternadas intervenciones de Wozzeck y Marie están plástica y simbólicamente representadas por una orquesta de cámara (similar a la empleada por Schönberg en su *Sinfonía de cámara, op. 9*, como recuerda el propio Berg en su *Conferencia*) y por la gran orquesta respectivamente. Se suceden *leitmotive* que evocan las relaciones de Marie y el Tambor Mayor. El estado emocional de Wozzeck, agresivo como en ninguna otra ocasión a lo largo de la ópera, está representado precisamente por los sonidos Sol/La que permanecen en toda esta parte en dos variantes que se corresponden con los momentos en que toman la palabra Wozzeck o Marie.

EJEMPLO 9

II/3.387-397





Jouve/Fano comentan: «Wozzeck señala enfurecido el lugar: '¡Aquí! Él ha estado aquí...'». En la base de la orquesta, *staccatissimo*, hay un *ostinato* de dos sonidos; las cinco notas iniciales están acentuadas de manera especial; estas notas representan el comienzo del motivo 'Desgracia de Wozzeck' en la primera forma de este motivo durante el movimiento de sonata[24]. Pero siendo obvio que la

---

[24] «Wozzeck montre furieusement la place: «Là! Il s'est tenu là...». A la base de l'orchestre, *staccatissimo*, il y a un ostinato de deux sons; les cinq notes initiales sont spécialement accentuées; or ces notes représentent le début du motif «Malheur de Wozzeck» dans la première forme de ce motif pendant le Mouvement de Sonate». P. Jean Jouve / M. Fano, *op. cit.*, p. 176.
Peter Petersen acepta esta interpretación de Jouve/Fano, a la que se remite. Titula el apartado de su estudio dedicado a estas variantes del «Wozzeck/Mann-Motiv»: «Der aggresive Wozzeck - Die Sekundmotivsequenz».

figura obstinada de los dos sonidos coincide con el principio de los esbozos del tema de Wozzeck-Hombre, también es cierto que se trata de los dos sonidos asociados a los miedos paranoicos del protagonista, rasgo primordial de su personalidad que se debate entre las propias alucinaciones y el inhóspito entorno social[25]. Las palabras de Marie en la escena tercera del segundo acto son para Wozzeck la primera confirmación de lo que poco antes le han insinuado torcidamente el Capitán y el Doctor. Y son también la primera certidumbre de sus presentimientos. «¿Qué es lo que va a pasar?», le preguntaba Wozzeck a Marie en la escena tercera del primer acto, completamente exaltado (*in höchster Exaltation*), después de contarle sus visiones apocalípticas al anochecer, en el campo, y la imaginaria persecución hasta la ciudad. Para señalizar musicalmente aquellos momentos Alban Berg se sirvió de unos sonidos que ahora aparecen de nuevo. En consecuencia, no parece demasiada elucubración pensar que el compositor ha querido tender un nuevo puente entre la enferma imaginación del protagonista y los sucesos reales de su vida: si antes me he referido al Capitán y al Doctor como *perseguidores* reales de Wozzeck (II/2), ahora, (II/3), Marie y el Tambor Mayor pueden ser incluidos entre los responsables del cerco existencial vivido por el protagonista.

3. La interpretación que se acaba de exponer puede quedar reforzada y clarificada si logramos circunscribir aún mejor el significado simbólico de los sonidos Sol/La considerados cada uno de ellos por separado y formando un intervalo/acorde de segunda mayor (séptima menor). Hasta ahora, hemos visto su carácter recurrente referido a dos núcleos semánticos, en relación con los sentimientos paranoicos de Wozzeck y como principio del tema Wozzeck-Hombre. El hecho de que estos sonidos constituyan el material sonoro común empleado por Alban Berg para las figuras musicales que representan a los dos núcleos dramáticos citados nos ha permitido interpretarlos como vínculo musical entre dichos núcleos y sus variantes.

La asociación de cada uno de estos dos sonidos, considerados de manera independiente, con algún personaje de la ópera *Wozzeck* no parece de entrada demasiado problemática a juzgar por la coincidencia que encontramos entre los analistas que han prestado atención a este asunto: Sol representaría al Tambor Mayor; La, a Marie. En su análisis del último interludio orquestal (III/4/5), Allen Forte presenta una serie de tablas asociativas entre sonidos, intervalos y acordes, y los personajes de la ópera. Como él mismo previene antes de exponerlas, algunas de estas asociaciones pueden ser discutibles (sobre todo, en mi opinión, porque se dan por hechas, no vienen avaladas por ejemplos de la ópera y en el contexto de

---

Klaus Schweizer hace un análisis del motivo Wozzeck-Hombre en relación con los temas de la Sonata (II/1). También relaciona el ostinato de II/3 con el *leitmotiv* de Wozzeck.
Klaus Schweizer, *Die Sonatensatzform im Schaffen Alban Bergs, op. cit.*, pp. 134-136.

25 Entre los análisis consultados sólo Alex Läuchli (1992) hace una pasajera referencia a la asociación entre el primer apunte del tema Wozzeck-Hombre en II/1.55 y las fantasías auditivas de Wozzeck en I/2: «Dieses Motiv (besonders Takt 55 in den Celli und den Violen:G-G-A-G-G...)» erinnert an die 2. Szene des 1. Akts, als sich Wozzeck durch nahende unterirdische Schritte bedroht glaubte: G-A-G-A... «¡Hörst Du, es wandert was mit uns da unten!». «Este motivo (en particular el compás 55 en violonchelos y violas: Sol-Sol-La-Sol-Sol...) recuerda la segunda escena del acto primero, cuando Wozzeck se creía perseguido por pasos subterráneos: Sol-La-Sol-La... «¿Oyes tú? ¡Alguien camina con nosotros ahí debajo!». Alex Läuchli, *Analyse*, en *Der Opernführer*, *op. cit.*, p. 101.

su artículo sólo le importan de cara a su análisis del epílogo sinfónico). Las tablas 5, 6 y 8, están dedicadas a los «sonidos motívicos», las «segundas (séptimas) motívicas» y a las «cuartas (quintas) motívicas», respectivamente. En la nº 5 se asocian: el sonido La con Marie/ Wozzeck; el sonido Sol con el Tambor Mayor. En la nº 6, el intervalo de segunda Sol-La con el Tambor Mayor y Marie. En la nº 8, la quinta (cuarta) La-Mi con Marie y Wozzeck; Sol-Re, con Wozzeck y el Tambor Mayor[26]. Werner König (1974), por su parte, intentó explicar la base armónica de la ópera desde planteamientos tonales; se situaba, por tanto, en una perspectiva muy distinta del autor de *The Structure of Atonal Music* (1973). Sin embargo, los dos coinciden básicamente en las interpretaciones simbólicas que nos ocupan. Para König, «la figura de Marie está relacionada con la tónica La. El mismo Berg señala a la quinta La-Mi como «peculiar de la figura de Marie»»[27]. Por su parte, «Berg relaciona la tónica Sol con el Tambor Mayor. En el primero y segundo acto se encuentra la escena con el Tambor Mayor, que se apoya en la tónica Sol»[28].

Recordemos también la interpretación de Douglas Jarman (1979), quien ha subrayado la importancia de los sonidos Sol-Re-La como constituyentes de los dos acordes cadenciales (A y B) con los que se cierran los tres actos de la ópera. Estos tres sonidos están particularmente enfatizados en el acorde A, donde aparecen como sonidos más graves[29]. Me parece que esta importante observación que afecta a la estructura armónica de la ópera en su conjunto, no está compensada con la interpretación simbólica de estos sonidos/acorde a los que Jarman focaliza casi exclusivamente en torno a la figura del Tambor Mayor. «La asociación entre este conjunto de tres notas Sol-Re-La y el personaje Tambor Mayor, establecido a lo largo del acto primero, es más ampliamente desarrollada en II/3, escena central de la ópera donde Wozzeck se enfrenta con Marie y la acusa de infidelidad»[30]. En cualquier caso, Jarman es quien más se aproxima a una interpretación sintética cuando, después de ligar estos

---

[26] Allen Forte, *The Mask of Tonality. Alban Berg's Symphonic Epilogue to «Wozzeck»*, en *Alban Berg. Historical and analytical perspectives*, Oxford (1991), pp. 163-165.

[27] «Die Gestalt der Marie ist mit der Tonika A verbunden. Berg hat darauf selbst einen Hinweis gegeben. Er bezeichnet in seinem Vortrag die Quinte A-E «der Figur der Marie eigentümlich».

Werner König, *Tonalitätsstrukturen in Alban Bergs Oper «Wozzeck»*, Tutzing (1974), p. 106.

[28] «Die Tonika G bezieht Berg auf den Tambourmajor. Im ersten und im zweiten Akt ist es die Szene mit dem Tambourmajor, die der Rahmen-tonika G unterstellt ist». *Ibid.*., p. 109.

[29] «As referential pitch areas the note collection G-D-A, which is common to both chords but is especially notable in cadential chord A where it is emphasized as the three lowest notes by the characteristic spacing shown in Ex.49». Douglas Jarman, *The music of Alban Berg*, University of California Press (1979), p. 47.

Según el ejemplo 49 de Jarmann y el interesante desarrollo que hace del mismo, el acorde cadencial A está constituido por los sonidos *Sol - Re - La - Mi b - Sol b - Si*; y el acorde B por *Sol - Re - Si - Fa - La - Re b*.

[30] «The association between the three-note collection G-D-A and the character of the Drum Major, established during the course of Act I, is further exploited in Act II, sc. 3, the central scene of the opera in which Wozzeck confronts Marie and charges her with infidelity». *Ibid.*, p. 48.

sonidos al Tambor Mayor, recuerda de pasada que el dibujo formal con que se presentan en II/3, está tomado del motivo «Wozzeck-Hombre» tal como se esbozó en la primera escena del segundo acto[31]. En mi opinión, la interpretación dramático-musical puede quedar mucho más enriquecida y equilibrada enlazando referencialmente los tres sonidos Sol-(Re)-La y sus posibles relaciones musicales (acordes e intervalos), con los tres personajes Tambor Mayor-(Wozzeck)-Marie.

Pero falta todavía la justificación de tales asociaciones que debe apoyarse en ejemplos concretos y significativos de la ópera. Veamos los casos más representativos.

Como se sabe, Marie y el Tambor Mayor aparecen por primera vez en la escena tercera del acto primero cuando la protagonista contempla entusiasmada el desfile militar con el Tambor Mayor a la cabeza. En la escena anterior, Wozzeck ha tenido extrañas visiones, alucinaciones persecutorias y presentimientos apocalípticos. Una y otra escena se funden en la transición orquestal que arranca, sin solución de continuidad con la acción dramática, del material temático fundamental de I/2, los tres *acordes de la Naturaleza*[32]. Sobre el desarrollo melódico de estos acordes se superponen los primeros signos musicales que anuncian el ambiente militar con que se inicia la siguiente escena (cc. 313-316, trompa y trompeta). En los compases 317-318, se enuncia por primera vez el acorde cadencial A, que el clarinete desgrana con un ritmo militar, y para Douglas Jarman «es la fuente más importante del material asociado con Marie», como el B lo es de Wozzeck[33]. Desde el compás 317 hasta el 331, ya en la escena tercera mientras se oye la marcha militar, los sonidos La-Re-Sol están situados en la base armónica, destacando particularmente La como sonido pedal más grave a cargo del contrabajo. La música, armonía y melodía, de transición entre las escenas segunda y tercera es postludio de la escena que acaba y preludio de los nuevos personajes y acción dramática.

---

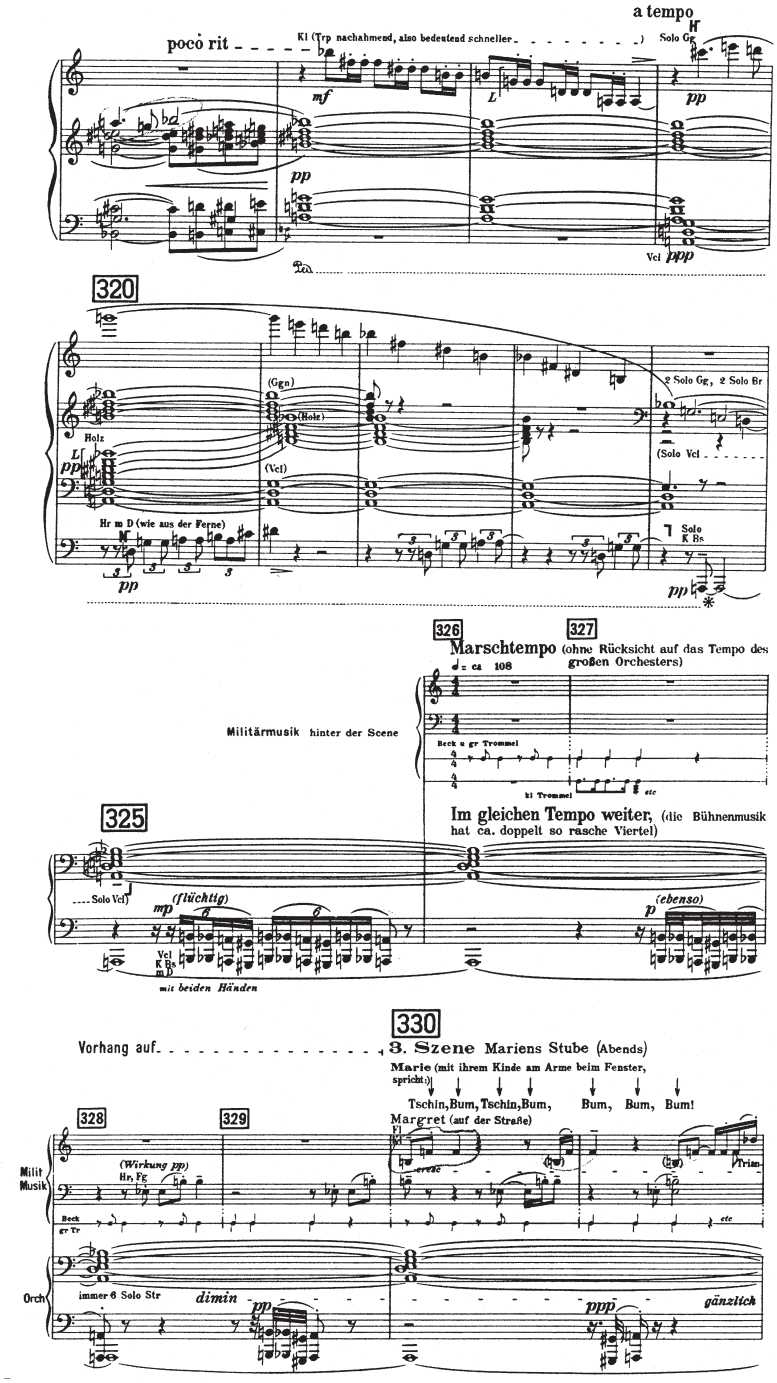
[31] «The repeated figure on these notes is arranged in such a way that it resembles one of the motives associated with Wozzeck himself». *Ibid.*, p. 48.

[32] Segunda parte, capítulo III, 1. *El motivo de la queja en el interludio I/3 - I/4*, ejemplo 29.10.

[33] «Cadential chord B is usually associated with Wozzeck and plays an important role in Act I, sc. 1, the first scene in which he appears. Cadential chord A, on the other hand, is the main source of the material associated with Marie and statements of this chord frame Act I, sc. 3, the first scene in which she appears». *Ibid.*, p. 60.

EJEMPLO 10.A TRANSICIÓN ORQUESTAL.

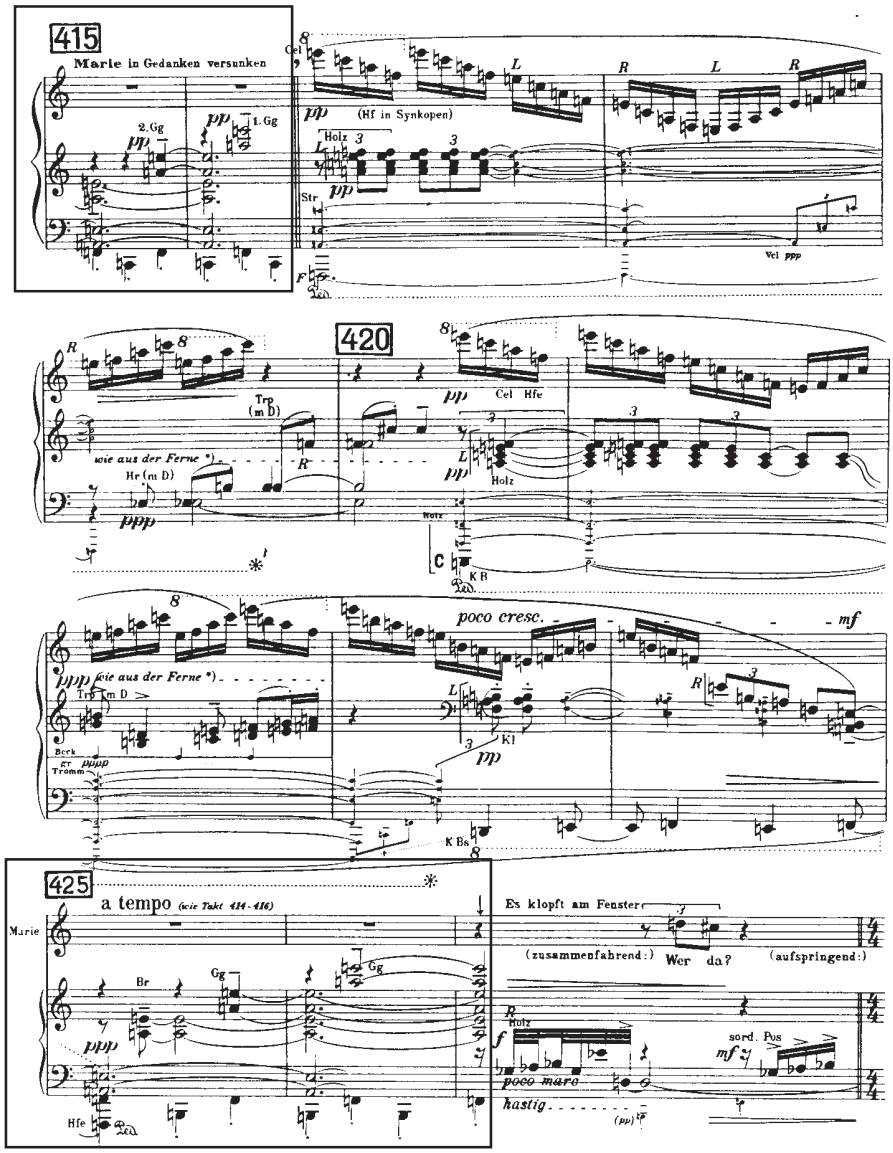
I/2-3.317-332. Acorde cadencial A



En la escena I/3 se presentan los dos *leitmotive* más importantes asociados a Marie: el *motivo de la queja* y las quintas de la fatalidad. Ya conocemos el *motivo de la queja* («Klage Motiv») y también nos hemos referido al contenido musical de las quintas[34], constituido por el intervalo La-Mi, puntuado, en su forma definitiva (c. 425) por el tritono más recurrente de la ópera, Fa-Si.

EJEMPLO 10.B QUINTAS DE LA FATALIDAD/MARIE.

I/3.415-426



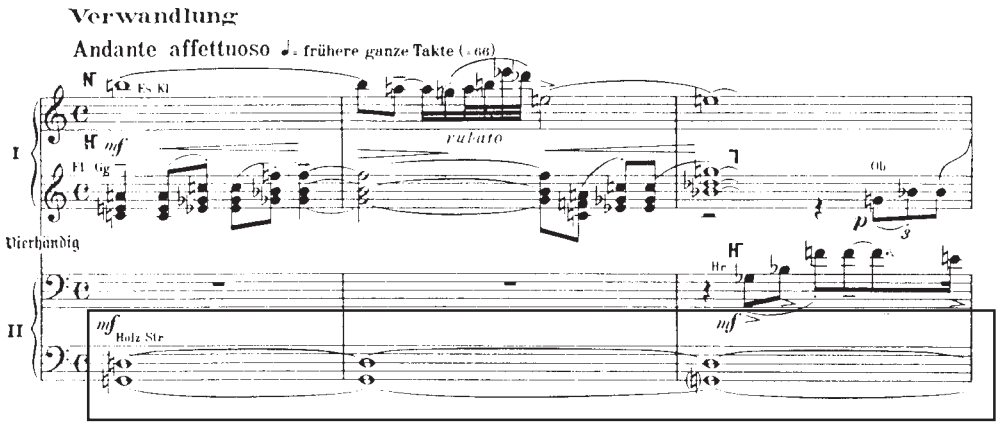
[34] Primera parte, III.

Obsérvese que en el espacio que media entre los compases 415 y 426, enmarcado por el nuevo motivo, Marie está sumida en sus pensamientos (*Marie in Gedanken versunken*), que no son otros sino los recuerdos (*wie aus der Ferne / como de lejos*) de la marcha militar –del Tambor Mayor–, envueltos en la atmósfera de expectante ensoñación creada por los arpegios de la celesta y el arpa sobre los sonidos del acorde Fa-La-Do-Mi, que además se mantiene en la madera como pedal armónico durante toda la secuencia. Parece razonable, pues, que la asociación del sonido La con Marie (en relación con el Tambor Mayor) encuentra en este *leitmotiv* y en la secuencia comentada su apoyo más poderoso.

La verdadera presentación del personaje Tambor Mayor ocurre en la escena última del acto primero cuando consigue seducir a Marie. Si la transición orquestal servía para fundir con sabiduría dramática y musical las escenas segunda y tercera del acto primero, ahora la articulación no se produce por coordinación sino por yuxtaposición. La escena anterior, Wozzeck en la consulta del Doctor, tiene poco que ver, en principio, con el encuentro del Tambor Mayor y Marie. Así pues, con el telón bajado se inicia el *andante affettuoso* que sirve de transición/preludio orquestal al inicio de la acción de I/5. La base armónica está constituida por la quinta Sol-Re, mientras que el motivo de la seducción se inicia con la primera inversión del acorde tríada de La menor, y en la parte más aguda destaca el Si de la muerte de Marie[35].

EJEMPLO 11.A

I/4-5.656-658 Principio del Andante afettuoso



[35] «Thus the first phrase of the orchestral interlude between Act I, scenes 4 and 5 - the first suggestion of the music which later accompanies the Drum Major's seduction of Marie. seems to revolve around the fixed pitch area associated with the variant of Marie's «waiting» motive and the notes of cadential chord A1 at T-O». Douglas Jarman, *op. cit.*, p. 67.

EJEMPLO 11.B

I/4-5.666-668 Final del interludio. Leitmotiv del Tambor Mayor.

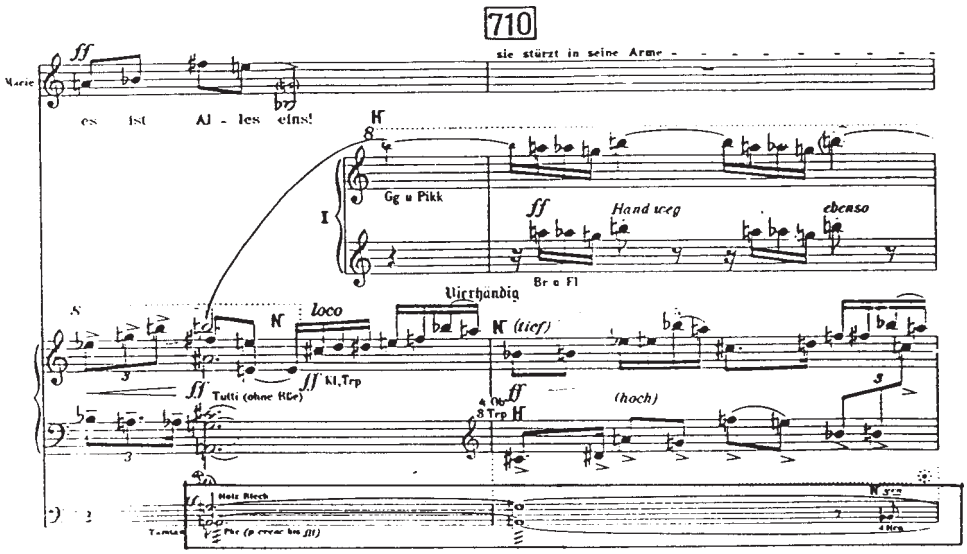
665 accel. a tempo
Vorhang rasch auf
cresc. sehr hoch
hoch
Br Vcl
gravitätisch
(Br Vcl)
cresc (Hände weg)

5. Szene Straße vor Mariens Tür (Abenddämmerung)
Marie steht bewundernd vor dem Tambourmajor
parlando
accel. a la marcia
Geh' ein - mal vor Dich hin! Ü - ber die
Tambourmajor in Positur
macht einige Marschschritte (im Takt)
Fl dazu
Blech u. Schlagwerk
Fag Pos Tub

El comienzo de la acción y el desarrollo de la escena quinta están comentados en la orquesta fundamentalmente por los motivos del ejemplo anterior y por otros asociados al personaje Tambor Mayor. Al final de la escena, después de un breve forcejeo, termina diciendo Marie: «Meinetwegen, es ist Alles eins! *(sie stürzt in seine Arme...)*» / «¡A mí qué! ¡Todo da igual! (*cae en sus brazos*)»». Justamente en este momento aparece la díada de séptima, La-Sol, mantenida por los metales graves y enfatizado el La por el *crescendo* de los timbales desde pp a fff (cc.709-711). Ambos sonidos quedan marcados semánticamente por la situación dramática y las palabras de Marie que señalan el definitivo giro trágico de la obra. Es el final del acto primero.

EJEMPLO 11.C

I/5.709-711 Final de la acción, I/5



Los ejemplos propuestos tienen, en mi opinión, la fuerza (de)mostrativa suficiente para considerar que el contenido semántico de los sonidos e intervalo/acorde Sol-La es complejo. Debe insistirse en que estos sonidos constituyen el material básico común de unas formas que funcionan como signos o parte de signos musicales referidos a tres núcleos semánticos de la obra dramática: (1) el carácter paranoico de Wozzeck, (2) el protagonista representado por el motivo «Wozzeck-Hombre», y (3) Marie, el Tambor Mayor y sus relaciones amorosas. Las distintas formas que adoptan no lleguen siempre, tal vez, a tener las condiciones formales, funcionales ni de perceptibilidad de un *leitmotiv*, pero nunca se les puede negar, al menos, la condición de señales constituidas por un material común densamente semantizado. Con palabras de Pierre Boulez podríamos considerar a los sonidos/intervalo Sol-La como «un material infratemático» recurrente, que, moldeado por diferentes parámetros de tipo rítmico, melódico o tímbrico, produce motivos con distintos matices dramáticos. La interpretación del significado de dichos motivos en los diferentes contextos habrá de tener en cuenta tanto las diferencias en la forma y las situaciones dramáticas concretas como la similitud fundamental dependiente de un material común que inevitablemente sirve de nexo, *ensamblaje*, musical y dramático. Los ejemplos de los tres núcleos dramáticos nos permiten, pues, hablar de un área coherente de motivos musicales cuyas diferencias de forma y significado no pueden impedir el roce e incluso la intersección formal y semántica entre ellos. Desde este punto de vista, además, todos los ejemplos son polisémicos puesto que su valor semántico resulta no sólo del significado concreto aportado por las palabras, el gesto o la situación dramática, sino también de las resonancias procedentes de los otros núcleos dramático-musicales.

Mi propuesta de interpretación de los sonidos Sol y La, tanto en sus apariciones como sonidos, intervalos o acordes sin una configuración rítmica o melódica, como en los casos en que sí existe tal configuración, es que sirven de enlace simbólico-musical entre las condiciones psíquicas (paranoia) y sociales (Tambor Mayor/Marie; Capitán/Doctor) que delimitan la personalidad del protagonista (motivo «Wozzeck-Hombre»). En resumen argumental apoyado en las correspondencias musicales: las alucinaciones de Wozzeck en la escena segunda del acto primero, contadas a Marie en la siguiente escena, son un presentimiento (*¿Qué va a pasar,Marie?*) que se realiza primero en la mente de Marie evocando al Tambor Mayor, quien la seduce en la última escena del acto primero. Después de que en II/1 la música dibuje los esbozos del motivo «Wozzeck-Hombre» con los dos sonidos característicos, impregnados ya de los significados recogidos en el acto primero (paranoia más relaciones Tambor/Marie), el protagonista tiene que sufrir el acoso del Capitán y del Doctor quienes malévolamente le dan cuenta paso a paso de lo que ha sucedido entre su mujer y el Tambor Mayor. En la escena siguiente, cuando Wozzeck explota de celos y acusa con enorme agresividad a Marie, los sonidos Sol-La emergen de nuevo con energía, una figuración rítmica obsesiva o un trémolo contenido que ocupa toda la parte central de la escena: en ese *ostinato* se encuentran reunidos los sentimientos persecutorios, el recuerdo de Marie y el Tambor Mayor y la propia agresividad del protagonista, los tres núcleos semánticos comentados. Finalmente, en la última escena del acto segundo, reaparece la sección relacionada con los sentimientos persecutorios de I/2, referidos en esta ocasión a los sonidos del *Immer zu! immer zu! / ¡sin parar! ¡sin parar!* que ha escuchado realmente a Marie y al Tambor Mayor en la taberna de la escena anterior.

En esquema gráfico:

	Motivo «Wozzeck-Hombre» (II/1, II/3)	
Paranoia: Francmasones (I/2,I/3) Tambor-Marie (II/5)	S O L / L A	Paranoia: Capitán/Doctor(II/2)
	Tambor/Marie (I/2-3, I/5)	

Fin del Recorrido

Los cambios de personaje y sentido que, según Franz Mautner[36], se producen en los motivos verbales recurrentes de *Woyzeck* de Büchner se acentúan extraordinariamente en *Wozzeck*

[36] «Diese Wortmotive springen häufig von einem Charakter auf den andern über, und das trägt weiter dazu bei, dem Drama die Einheit einer allgemeinen Stimmung und Sehweise zu verleihen, den verschiedenen Einzelstimmungen etwas sie alle Verbindendes».
F. H. Mautner, *Wortgewebe... in Büchners «Woyzeck», op. cit.*, p. 545.

de Alban Berg, donde el maridaje de texto y música multiplica las posibilidades de conexión e intersección musical y dramática. Del mismo modo que, por ejemplo, las palabras *roten* o *Blut* matizan sus significados a lo largo de la obra, a la vez que sirven de enlace entre momentos dramáticos diversos, en la ópera se añaden los sonidos, intervalos o motivos musicales para tejer una tupida red cuyo contenido varía en función de los diversos contextos. Así pues, dentro de la ópera, hallamos enlaces verbales, cuando dos temas musicales quedan conectados por las mismas o parecidas palabras, como ocurre entre los dos *leitmotive* dramático-musicales ligados al protagonista y asociados a partir de la variante «Ich bin ein armer Teufel», y musicales, como ocurre entre todos los ejemplos citados cuyo denominador común son los sonidos Sol-La. El largo recorrido que nos ha conducido desde la palabra hasta la red dramático-musical en torno al núcleo musical de dos sonidos, podría andarse de manera parecida en el sentido inverso.

CAPÍTULO II

Wir arme Leut! y el *motivo de la queja* interpretados por otros personajes y en relación con otros temas

Ach Marie!: el *motivo de la queja* utilizado por Wozzeck

El adjetivo *arm* (pobre, desgraciado, infeliz) se nos ha revelado como palabra clave, presente en las intervenciones de Wozzeck y Marie cuando se lamentan por su condición social y familiar. Pero los dos *leitmotive* musicales representativos de los dos protagonistas, *Wir arme Leut!*-Wozzeck y el *motivo de la queja*-Marie, son empleados por otros personajes en ocasiones significativas y con matices muy diferentes.

Primer Lamento de Wozzeck (I/4.538-541)

Wozzeck utiliza dos veces el *motivo de la queja* en su encuentro con el Doctor, escena I/4. Ocurre por primera vez entre las variaciones 7 y 8 del pasacalle/chacona. Wozzeck intenta explicar al Doctor, como en la escena anterior a Marie, las extrañas visiones que ha tenido en el campo al atardecer, mientras cortaba leña con su camarada Andrés:

WOZZECK:

Wenn die Natur... Wenn die Natur aus ist, wenn die Welt so finster wird, dass man mit den Händen an ihr herumtappen muß, dass man meint, sie verrinnt, wie Spinnengewebe, ach, wenn was is' und doch nicht is'

Ach! Ach, Marie! Wenn Alles dunkel is'... *(macht mit ausgestreckten Armen ein paar große Schritte durchs Zimmer)*... und nur noch ein roter Schein im Westen...

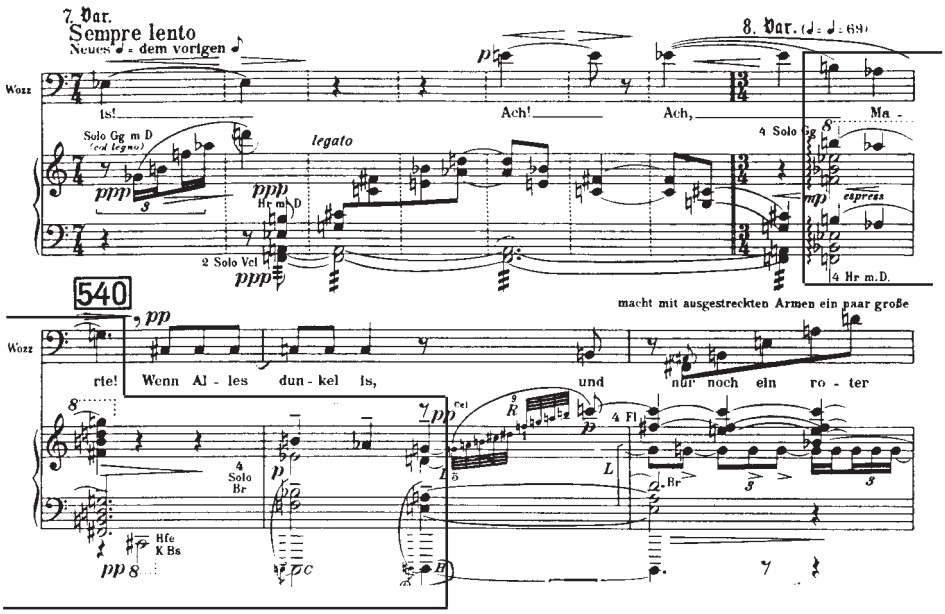
WOZZECK:

Cuando la naturaleza...cuando la naturaleza se oculta, cuando el mundo se vuelve tan oscuro que hay que tantearlo con las manos, y uno piensa que se deshace como una tela de araña, ¡ay, cuando algo es, pero no es...!

¡Ay! ¡Ay, Marie! Cuando todo está oscuro... *(da algunas zancadas por la habitación con los brazos abiertos)*...y sólo queda una luz roja en el horizonte...

EJEMPLO 12

I/4.538-540



Ninguno de los dos lamentos de Wozzeck evocando a Marie durante su visita al Doctor aparecen ni en los esbozos[37] ni, por tanto, en las ediciones modernas; son interpolaciones de Franzos que en esta ocasión podrían considerarse afortunadas tanto por su función dentro del texto como, sobre todo, por el relieve dramático y musical que Alban Berg ha sabido darles[38].

En la reproducción del texto *I/Fr-L*[39] pueden verse las previsiones estructurales del compositor para esta escena. Empieza a numerar las futuras variaciones a partir del número siete. Hay un corte claro antes de la evocación de Marie, que en la partitura se corresponderá con la variación octava. En este caso, pues, ni el total indicado en el texto (12) ni el número de cada bloque textual coincide con la versión definitiva.

El contexto dramático inmediato está configurado por los esfuerzos titubeantes que realiza Wozzeck en su intento de explicarle al Doctor la imposibilidad de controlar los impulsos naturales[40]. Viene a continuación el texto citado más arriba con el que se inicia la variación sexta y que concluye en la octava con el lamento-evocación de Marie. De dirigirse al Doctor, que lo interrumpe continuamente, Wozzeck pasa imperceptiblemente al recuerdo de Marie, más exactamente al recuerdo de un pasaje paralelo de la escena anterior:

MARIE: Hast Stecken geschnitten für den Major?

WOZZECK: Ja, Marie. *Ach*...!

MARIE: Was hast Du, Franz? Du siehst so verstört?

WOZZECK: Pst! Still! Ich hab's heraus! Es war ein Gebild am Himmel, und Alles in Glut! Ich bin Vielem auf der Spur!

MARIE: Mann!

WOZZECK: Und jetzt Alles *finster, finster*...

MARIE: ¿Has cortado las cañas para el Mayor?

WOZZECK: Sí, Marie. ¡*Ay*...!

MARIE: ¿Qué te pasa, Franz? Pareces muy aturdido.

WOZZECK: ¡Pst! ¡calla! ¡Ya lo tengo! ¡Había una imagen en el cielo, y todo envuelto en llamas!

¡Estoy siguiendo la pista de muchas cosas!

MARIE: ¡Pero hombre!

WOZZECK: Y ahora todo está *oscuro, oscuro*...

---

37 Contexto donde se sitúa la primera queja:
E2: «...dass man meint sie verrinnt wie Spinnweb! Das ist, so wenn etwas ist und doch nicht ist. Wenn alles dunkl ist...» *(Werke und Briefe, op. cit.,* p. 214).
E4: «...*(vertraulich)* Herr Doktor haben Sie schon was von der doppelten Natur gesehn? Wenn die Sonn in Mittag steht...» *(op. cit.,* p. 226).
En el cuarto esbozo, Büchner reduce aún más las explicaciones de Wozzeck e introduce en su lugar el gesto de hacerse chascar los dedos (ya comentado en la primera parte).

38 Se trata de interpolaciones hechas por Franzos, a las que Berg dio un profundo sentido. G. Perle, citando a Robert Craft, recuerda que Albert Camus había considerado genial la manera en que el nombre de Marie había sido pronunciado en ese momento por Wozzeck. Un toque de genio –comenta Perle– que hay que atribuir a Franzos más que a Büchner. Y a la música de Alban Berg en la ópera, añadiríamos.
G.Perle, *op. cit.*, p. 35.

39 Tercera parte, documento 2: escena de Wozzeck y el Doctor según I/Fr-L.

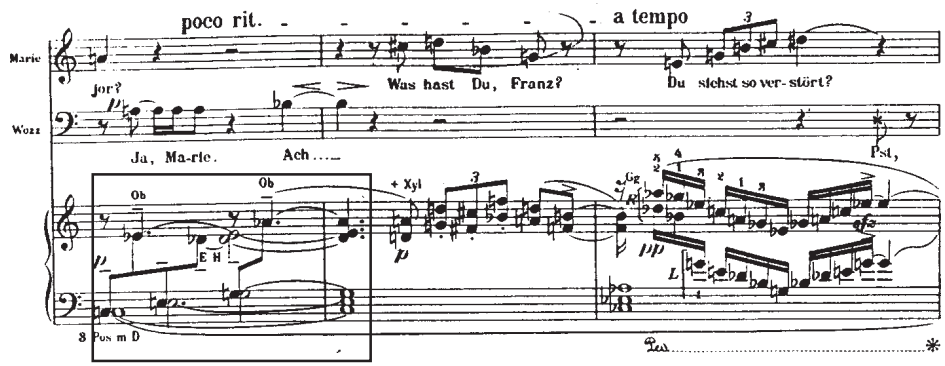
40 Texto en la primera parte, C. III.

He subrayado la interjección Ay! (Ach)[41] y la palabra *oscuro (finster / dunkel)* porque aparecen en los dos pasajes de las escenas tercera y cuarta, y concentran en su significado la situación existencial del protagonista .

1. El primer lamento de Wozzeck en la escena tercera está comentado musicalmente por la reaparición del primer acorde de la naturaleza[42]. La música revela con nitidez la razón de la queja del protagonista, al apuntar inmediatamente hacia las experiencias alucinatorias vividas en el campo, como confirmarán, además, el texto y la música (aparición de los otros dos acordes de la naturaleza) que vienen a continuación.

EJEMPLO 13

I/3.431-432



---

41 Tampoco aparece esta interjección en los esbozos de Büchner. Interpolación, también, de Franzos quien, en esta ocasión, ha seguido el esbozo segundo:
LOUISE*: Hast du Stecken geschnitten für den Major.
WOYZECK: Ja Louisel.
LOUISE: Was hast du Franz, du siehst so verstört?

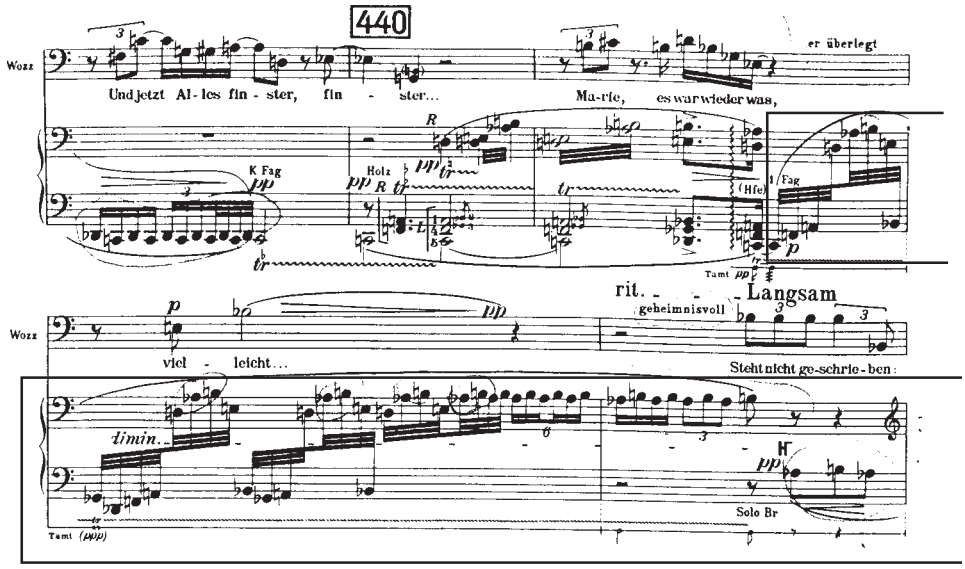
* Recordemos que los nombres de los protagonistas cambian en los tres esbozos: E1, Louis/Margreth; E2, Woyzeck/Louise; E4, Woyzeck/Marie.

42 La segunda escena del acto primero, «Freies Feld, die Stadt in der Ferne» / «Campo abierto, la ciudad a lo lejos», presenta una forma de rapsodia y está construida toda ella sobre tres acordes (A,B, y C) que tienen un doble valor: temático, dentro de la escena, y *leitmotívico*, al reaparecer en momentos destacados de la ópera. Puede verse un ejemplo en esta segunda parte, capítulo III, ejemplo 29, 10.

2. Con la palabra *finster*, *(Und jetzt Alles finster / Y ahora todo está oscuro)* inicia Alban Berg una secuencia musical que, partiendo de un nuevo desarrollo de los *acordes de la naturaleza*, reaparece por una parte en la escena siguiente precediendo inmediatamente el lamento de Wozzeck.

EJEMPLO 14

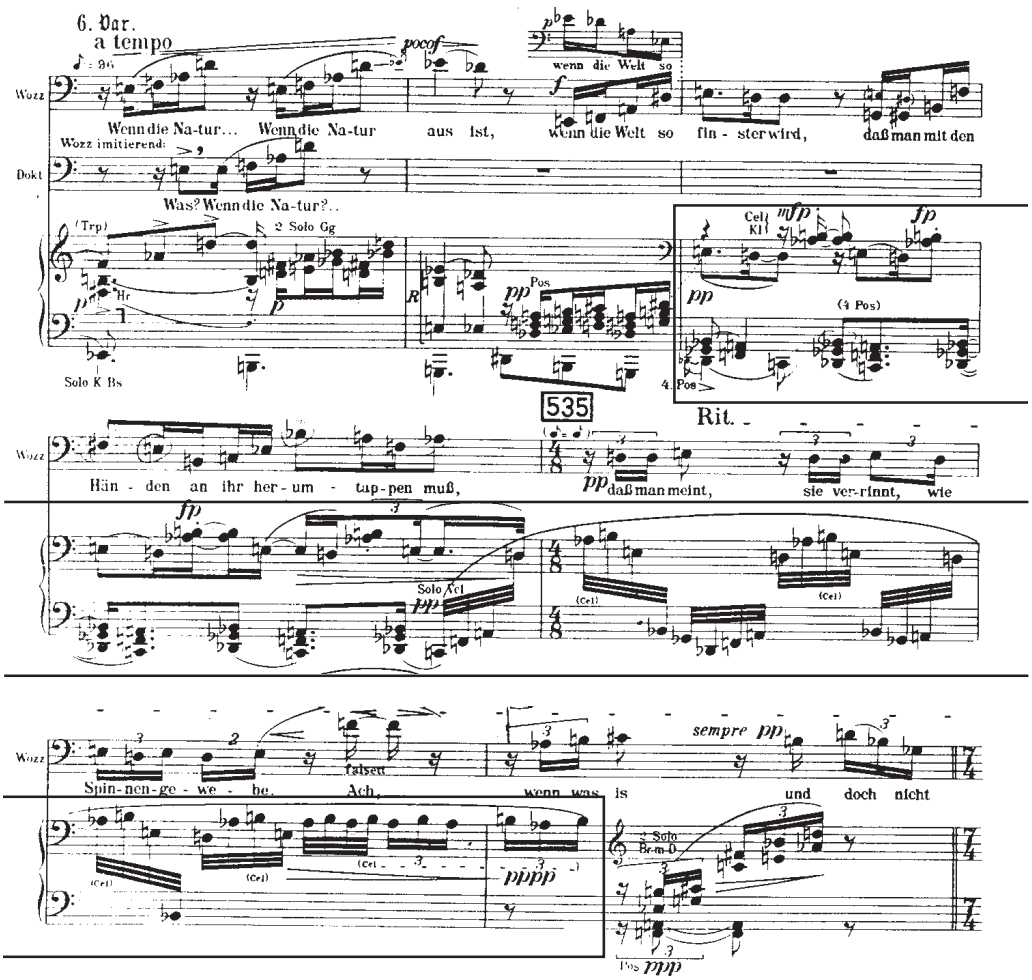
I/3.439-443



3. Y de nuevo en la escena cuarta, Wozzeck le comenta al Doctor: *...wenn die Welt so finster wird...* / *...cuando el mundo se vuelve tan oscuro....* Ahí se encuentra una vez más la secuencia musical de la escena anterior con Marie.

EJEMPLO 15

I/4.533-537

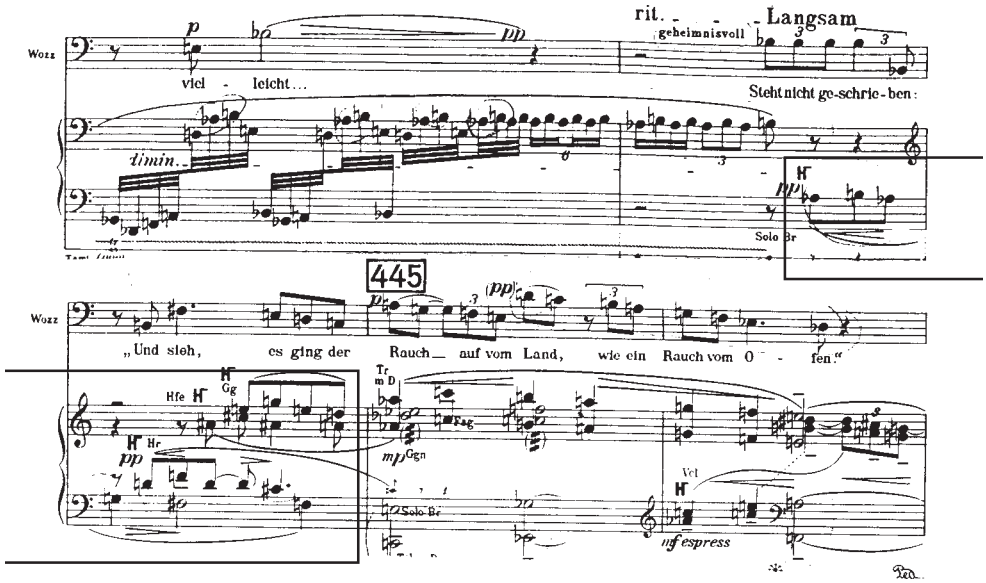


A la luz de estas correspondencias pueden entenderse las razones dramáticas que hipotéticamente pudieron servir de base para esta interpolación de Franzos, y el sentido dramático-musical que Alban Berg ha querido dar a la evocación de Marie por parte de Wozzeck mediante el motivo de la queja, tan personal, en principio, de la protagonista. Aquí funciona como un verdadero *Erinnerungs-Motiv (motivo reminiscente)*, en expresión querida por Alban Berg, al sintetizar en su propio contenido musical no sólo las ya comentadas connotaciones en relación con el niño y Marie (*Komm, mein Bub!* y *Ach! Wir arme Leut!*) que

vienen dadas por las integraciones semánticas que el *leitmotiv* recibió en su presentación, sino también las nuevas circunstancias existenciales y familiares del protagonista desde la experiencias de sus alucinaciones en el campo. Los sonidos más agudos realizados por el fagot y el violonchelo en los dibujos de las secuencias de los ejemplos 14 y 15 son La b / Si, que al final terminan repitiéndose con un progresivo *diminuendo* y aumentación de valores. Estos dos sonidos proceden de la melodización de los dos primeros acordes de la naturaleza. Junto a ello, podemos observar también en el ejemplo 12 cómo Wozzeck, entona las dos interjecciones con una inflexión cromática (Mi - Mi b) y modula después la voz hacia Si - La bemol para pronunciar el nombre de Marie con el que, al descansar sobre Sol, queda dibujado el motivo de la queja (539-540). La observación se hace más pertinente todavía si miramos de nuevo hacia atrás, compás 443 de la escena tercera (ej.14), y vemos cómo la viola recoge el diseño melódico del fagot (La b / Si / La b) e inicia un canon con los mismos sonidos descansando sobre Sol. De nuevo, pues, el motivo de la queja[43], como se puede comprobar en el ejemplo 16.

EJEMPLO 16

I/3.443-445



43 Este canon (ej. 16) forma parte de un nuevo conjunto de correspondencias dramático-musicales: cita de I/2.238, y anuncio de II/5.754.

En resumen, el *leitmotiv* de Marie adquiere un nuevo espesor semántico y emotivo al ser utilizado por Wozzeck. La orquesta, violines y trompas (ej.12), subraya el motivo al mismo tiempo que reaparecen las cuartas como armonía característica asociada a él en todas sus apariciones. La evocación quejumbrosa está enfatizada por el cromatismo descendente que flanquea al motivo: *Ach! Ach...!*: Mi - Mi bemol, y *Wenn Alles dunkel is'*: Do# - Do. La expresión *dunkel is'* es comentada por una nueva aparición del motivo a cargo de las violas (541), bajo el que discurre el deslizamiento cromático (arpa y contrabajo) que, simultáneamente, subraya la melodía y sirve de base para la armonía de cuartas: Do# - Do - Si (540-541). Sonido, Si, que deja marcado todo el pasaje como un oscuro anuncio de la muerte de Marie.

Segundo Lamento de Wozzeck (I/4.605-610)

El texto

En este caso merece la pena empezar por la comparación entre los pasajes dramáticos de los esbozos de Büchner, de la versión I/Fr-L, del mismo texto corregido por Alban Berg y del libreto definitivo.

Esbozos de Büchner

E2:

DOKTOR: Erbsen essen, dann Hammelfleisch essen, sein Gewehr putzen, das weiss er Alles u. dazwischen die fixen Ideen, die ..., das ist brav Woyzeck, er bekommt ein Groschen Zulage die Woche, meine Theorie, meine neue Theorie, kühn, ewig jugendlich. Woyzeck, ich werde unsterblich. Zeig' er sein Puls, ich muss Ihm morgens u. Abends den Puls fühlen.

E4:

DOKTOR: Er ist ein interessanter casus, Subjekt Woyzeck er kriegt Zulag. Halt er sich brav. Zeig er sein Puls! Ja.

Texto I/Fr-L

DOKTOR: Er ist ein interessanter Kasus! Er kriegt noch einen Grosschen Zulage die Woche. Wozzeck, halt Er sich nur brav! Seh'Er mich an: was muss Er thun?

WOZZECK: *(stöhnend)*. Die Marie...

DOKTOR: Erbsen essen, dann Hammelfleisch essen, sein Gewehr putzen, dazwischen die fixe Idee pflegen. O, meine Theorie! O, mein Ruhm! Ich werde unsterblich! Unsterblich!

WOZZECK: Ja! die Marie... und der arme Wurm

Texto corregido por A.B.

DOKTOR: Er ist ein interessanter Kasus! Er kriegt noch einen Grosschen Zulage die Woche. Wozzeck, halt Er sich nur brav! Ger Er mich an: was muss Er tun?

WOZZECK: *(stöhnend)* Die Marie...

DOKTOR: Erbsen essen, dann (Schöpsen)fleisch essen, nich husten, (rasi)— dazwischen die fixe Idee pflegen. O meine Theorie! O mein Ruhm! Ich werde unsterblich! Unsterblich!

WOZZECK: Ja! die Marie... —-

DOKTOR: Unsterblich, Wozzeck! Zeig Er die Zunge!

Libreto

D: Er ist ein intressanter Fall, halt' Er sich nur brav! Wozzeck, Er kriegt noch einen Groschen mehr Zulage. Was muss Er aber tun?

W:*(ohne sich um den Doktor zu kümmern)* Ach Marie!

D: Was muss Er tun?

W: Marie

D: Was?

W: Ach!

D: Bohnen essen dan Schöpsefleisch essen, nicht husten, seinen Hauptmann rasieren, dazwischen die fixe Idee pflegen!

D: *(immer mehr in Extase geratend)* Oh! meine Theorie! /.../

Libreto / vers. cast.

D: Eres un caso interesante. ¡Pórtate bien! Wozzeck, te daré una perra gorda más de paga. ¿Qué tienes que hacer a cambio?

W: *(sin preocuparse del Doctor)* ¡Ay, Marie!

D: ¿Qué tienes que hacer?

W: ¡Marie!

D: ¿Qué?

W: ¡Ay!

D: Primero comer habas, luego carne de cordero. No toser, afeitar a tu Capitán y entretanto cultiva la obsesión ¡Oh!

D: *(cada vez más cerca del éxtasis)* ¡Mi teoría! /.../

Una vez más la versión de Franzos es resultado de un montaje con fragmentos de los dos esbozos[44] más las interpolaciones de su cosecha entre las que destacan las dos evocaciones de Marie. Pero en esta ocasión también Alban Berg ha intervenido notablemente en la corrección del texto, suprimiendo, sustituyendo o añadiendo palabras. En pasajes como éste no estamos ya ante un Büchner de segunda mano, como dice Peter Petersen de la edición de Franzos, sino de tercera; aunque, en este caso, la expresión carece de connotaciones negativas pues, las correcciones de Alban Berg están dirigidas siempre al lenguaje dramático-musical.

Si limitamos el comentario al cotejo entre los fragmentos de I/Fr-L y del libreto, donde aparecerá por segunda vez el *leitmotiv* de la queja en boca de Wozzeck, encontramos: a) se ha introducido una nueva acotación referida a la actitud de Wozzeck *(sin preocuparse del Doctor)*, b) la indicación *stöhnend/quejándose*, añadida por Franzos, ha sido suprimida y sustituida por la interjección *ach!*, c) se ha suprimido la referencia al niño *(...und der arme Wurm / ...y el pobre gusano)*; los dos recuerdos, de Marie y del niño, son también de la cosecha de Franzos, d) el orden de intervenciones queda alterado concentrándose las dos evocaciones, separadas por una intervención larga del Doctor en el texto de Franzos, e) se pone de relieve el aislamiento de los dos personajes mediante la alternancia de turnos en los que se van reduciendo y diluyendo conjuntamente las palabras y los motivos musicales.

---

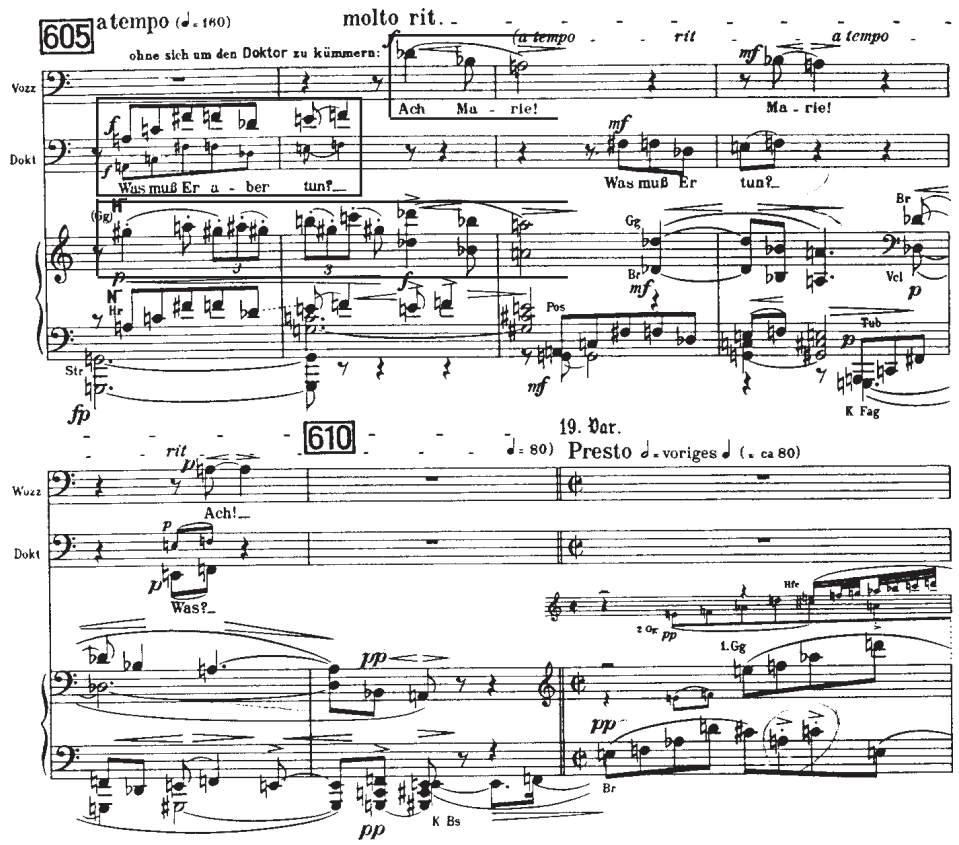
[44] Una vez más también, la escena correspondiente al esbozo segundo (E2) está tachada, según indica Henri Poschmann, *op. cit.*, p. 76.

Texto y música

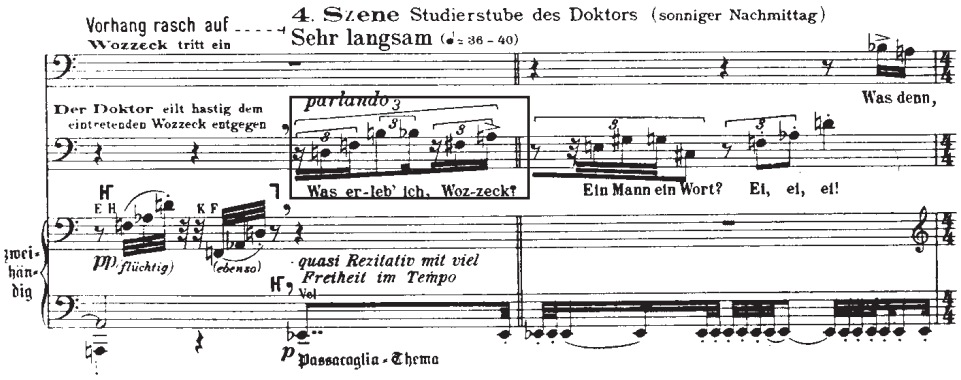
Desde una perspectiva conjunta dramático-musical, este pasaje constituye un buen ejemplo de la eficacia de una de las técnicas compositivas preferidas por Alban Berg, plenamente adecuadas a la evolución del texto. Antes de las prescripciones facultativas («primero comer habas, luego carne de cordero...»), el diálogo entre los dos personajes se esfuma con la última pregunta del Doctor, palabras que se pierden paralelas al lamento de Wozzeck, reducido cada personaje a sus propias ideas fijas. Pregunta y lamento se van acortando tanto verbal como musicalmente hasta el final de la variación dieciocho.

EJEMPLO 18

a.I/4.605-611



b.I/4.488



Estamos en la segunda parte de la variación 18. El contenido temático esencial de la melodía vocal y de la orquesta está constituido por el *motivo de la cólera* del Doctor[45], extraído de la primera intervención del Doctor en esta escena (ej. 18 b) a lo largo de la cual jugará un importante papel, y por el de la queja de Marie empleado por Wozzeck. Obsérvese que, en la variante que estoy comentando, Alban Berg ha añadido un Fa (becuadro) con lo que consigue que los tres sonidos finales de este tema del Doctor formen la inversión del motivo de la queja, punto de relación por oposición (forma invertida / forma recta) entre ambos personajes. Los sonidos de los dos temas, como las palabras correspondientes, se acortan en tres fases al mismo tiempo que se va reduciendo la intensidad dinámica en la voz y en la orquesta *(cuerda: f - mf - p - pp - pppp).* Este proceso de descomposición, al que seguirá la recomposición en una línea de sentido diferente en la siguiente variación (ej.18.a, 610-611), es un buen ejemplo del recurso compositivo semejante al juego de palabras (capuchino - chino - ino ...) comentado por Th.W. Adorno y al que ya me referí en la primera parte del trabajo. La inagotable capacidad para la transiciones de Alban Berg se apoya en estos continuados procesos de integración y desintegración. Su ductilidad en el tratamiento de los temas dramático-musicales puede comprobarse también en la parte orquestal en este mismo pasaje (ej.18.a). En los compases 605-607 se indica como voz principal (H) otro de los temas representativos de la escena cuarta del acto primero: *idée fixe motif* (Jouve/Fano) o *Hybris Thema (Peter Petersen)*[46]. Se presenta este

---

45 Adapto el nombre de Peter Petersen, quien lo llama *Das Doktor/Choleriker-Parlando* (*op. cit.*, p. 212). Aquí figura en una variante muy suavizada. Sobre este y los demás motivos ligados al Doctor se harán comentarios detallados en la tercera parte, C. II.

46 «*Idée fixe*, motif reptilien par l'ecriture de la voix comme par celle de l'orchestre». Jean Jouve/Fano, *op. cit.*, pp. 123-124.
«Ein Hauptwesenszug des Doktors ist dessen Hybris. Die vierte Szene des I. Aktes gipfelt in dem Ausruf 'Unsterblich!', der 'in höchster Verzückung' (Berg) vorgetragen werden soll». «Un rasgo fundamental de la personalidad del Doctor es su 'hybris'. La cuarta escena del acto primero culmina con la proclama 'Unsterblich!' ('¡inmortal!'), que debe ser expuesto 'con un total delirio' (Berg)». Peter Petersen, *op. cit.*, p. 214.

motivo en la variación 14, I/4,569-572, marcado semánticamente por las palabras del Doctor: *aberratio mentalis, partialis, zweite Spezies!* En el ejemplo que estoy comentando aparece en contrapunto con el motivo de la cólera cantado por el Doctor y enunciado al mismo tiempo por las trompas. Puede observarse cómo el tema de la soberbia *(hybris)* enlaza del modo más natural con el lamento de Wozzeck, subrayado por los violines. El comienzo de este último motivo en Re-bemol es el lógico paso siguiente de la progresión cromática que configura el tema anterior.

Si en la melodía cantada integraba Berg la intervención del Doctor y la de Wozzeck mediante la inversión / forma recta del motivo de la queja, puede verse ahora cómo la orquesta, cuya función en este caso es subrayar con motivos característicos a uno y otro personaje, une de la manera más lógica el motivo del orgullo (Hybris) del Doctor con el de la queja. La habilidad de Alban Berg para manipular el material musical con lógica dramática le permite hacer de la música un espacio de separación e integración al mismo tiempo: las diferencias quedan marcadas por los distintos temas asociados a los personajes, la proximidad por las relaciones de contigüidad o asociación que establece entre los motivos más diversos. Esto permite sutiles comentarios por parte de la música. En el caso concreto que nos ocupa hemos visto dos temas representativos del Doctor, el *choleriker parlando* y el *hybris Thema*, el primero viene cargado semánticamente desde su presentación al comienzo de la escena por el acoso a Wozzeck, el segundo por la petulancia del diagnóstico *(aberratio mentalis...)*. En relación de contraste con ellos, el lamento de Wozzeck profundamente identificado con Marie mediante la prosodia musical del motivo de la queja, uno de los temas más personales de la protagonista femenina.

Da, Kerl, sauf! / ¡Toma, muchacho, emborráchate!
El Tambor Mayor y el Motivo *Wir arme Leut!*

El motivo más representativo de la desgracia de Wozzeck adquiere nuevos matices en la última escena del segundo acto donde Wozzeck se ve obligado a pelear con el Tambor Mayor, borracho, a quien antes (II/4) ha encontrado en la taberna bailando con Marie. Wozzeck termina en el suelo sangrando y derrotado por el soldado fanfarrón. En el capítulo I de la primera parte hemos comentado con detalle el origen y formación de esta escena, resultado de la refundición de tres llevada a cabo por Alban Berg.

Alban Berg ha descrito con bastante detalle su contenido y su función dentro de la ópera:

> *La escena final de este segundo acto nos muestra el enfrentamiento entre Wozzeck celoso y el Tambor Mayor, que concluye con la derrota de Wozzeck. En relación con ello, se hace oportuna la siguiente aclaración: la lucha entre los dos hombres es musicalmente la misma que la pelea de la escena final del primer acto entre Marie y el Tambor Mayor,*

que concluía con la violenta sumisión de la mujer. ¡Se trata de un medio más para asegurar la coherencia musical!
En consecuencia, ésta y otras similitudes que pueden observarse entre las dos escenas finales, han dado lugar a un paralelismo musical, por inconsciente que haya sido. Pero, mientras que en el apasionado andante affetuoso *(I/5) la forma rondó queda solamente esbozada, aquí, en esta pieza que parodia la disciplina militar, se trata de un rondó según las más estrictas reglas de la forma de escuela: un* rondo marziale[47].

El paralelismo dramático y musical más riguroso ocurre entre la pelea erótica del Tambor Mayor con Marie, que concluye con la rendición de Marie («Meinetwegen, es ist Alles eins!» / «¡Por mí...! ¡Todo me da lo mismo!»), y la pelea física entre el Tambor Mayor y Wozzeck, quien, derrotado, termina sangrando en el suelo, mientras el primero se retira triunfante fanfarroneando («Was bin ich für ein Mann! / ¡Menudo hombre estoy hecho yo!»). Los compases 789-792 de II/5 se corresponden los 693-696 de I/5. Ambos pasajes se sirven de un *stretto* sobre el motivo del Tambor Mayor. En la última escena del acto primero se indica: *Sie ringen miteinander / Pelean uno con otro* –Marie y el Tambor–; en la última del segundo acto: *Der Tambourmajor und Wozzeck ringen miteinander / El Tambor Mayor y Wozzeck pelean*. Esta correspondencia dramático-musical, al mismo tiempo que sirve de elemento de coherencia, como dice el compositor, es un nuevo caso de interpretación del texto de Büchner por Alban Berg, quien, al establecer este paralelismo mediante el empleo de una misma secuencia musical y las mismas indicaciones escénicas[48] trae a la superficie relaciones escondidas en el texto dramático con un importante valor estructural dentro de la arquitectura de la obra y que revelan al mismo tiempo la afinidad entre Marie y Wozzeck, humillados ambos por la más primitivas formas de dominio, el sexo y la fuerza física, representadas (eso sí, siempre con ironía y parodia por parte del compositor) por el Tambor Mayor.

Como se indicaba al comienzo del capítulo, el motivo *Wir arme Leut!* juega un importante papel en esta escena donde es medio musical de expresión tanto de Wozzeck humillado, como del Tambor Mayor borracho. Las palabras características del *leitmotiv* no son enunciadas en ninguna ocasión en la escena, pero su inequívoca carga semántica está presente en cada aparición literal o variada de la figura musical del motivo, confirmada por los momentos dramáticos en que se introduce y hasta por el instrumento –el trombón– que en las ocasio-

---

47 «Die Schlußszene dieses II. Aktes schildert den Zusammenstoß zwischen dem eifersüchtigen Wozzeck und dem Tambourmajor, der mit der Niederlage Wozzecks endet. Nebenbei bemerkt: Der sich in dieser Szene abspielende Ringkampf zwischen beiden ist musikalisch nichts anderes als der in der vorherigen Schlußszene stattgehabte zwischen Marie und dem Tambourmajor, der mit ihrer Vergewaltigung endet. Also wieder ein Mittel, musikalischen Zusammenhang herzustellen! Diese und andere Parallelitäten jener zwei Schlußszenen bewirkten aber auch sonst (ganz unbewußt allerdings) eine musikalische Parallelität. Während aber in dem früher erwähnten leidenschaftlichen Andante die Rondoform nur angedeutet ist, handelt es sich in diesem nac hdem militärischen Reglement sich abspielenden Stück geradezu um ein streng nach den Regeln der Formenlehre aufgebautes Rondo, und zwar um ein «Rondo martiale». Alban Berg, *Vortrag*, *op. cit*. pp. 161-162.

48 Primera parte, I, Tabla 2. Comparación de acotaciones, *I-Fr/L, Orplid* y *Libreto*.

nes más severas de la obra representa a través de ésta y otras figuras musicales al protagonista (recordemos, por ejemplo, el *Wozzeck-Hombre* en II/2)[49].

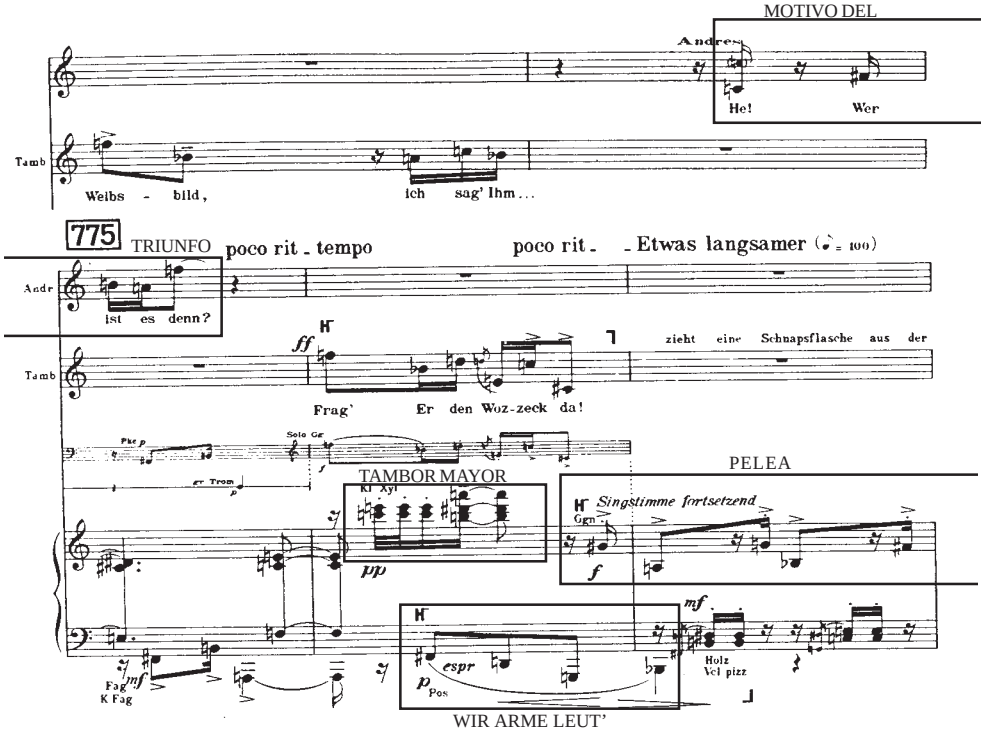
Aparece por primera vez el *leitmotiv* cuando el amigo de Wozzeck, Andrés, pregunta al Tambor Mayor por la mujer de la que tanto presume.

ANDRES: He! Wer ist es denn?
TBMJR: Frag' Er den Wozzeck da!

ANDRÉS: ¡Eh! ¿Y quién es?
TBM: ¡Pregúntaselo al Wozzeck ése!

EJEMPLO 19

II/5.774-777



En estos compases se encuentran reunidos los tres temas fundamentales ligados a la figura del Tambor[50] :

1. Un fragmento (ej.19, 776) del motivo más característico del Tambor Mayor (19.a) por su constante asociación con el personaje en todas sus apariciones a lo largo de la ópera.

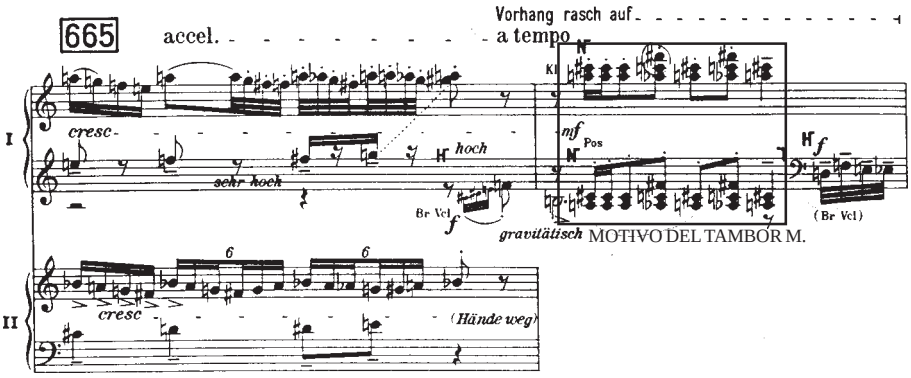
---

49 «Auch das Wozzeck/Proletarier-Motiv (*Wir arme Leut!)* erscheint an bedeutsamen Stellen der Oper in den Posaunen» (También el motivo de Wozzeck-Proletario es expuesto por los trombones en significativos momentos de la ópera). Peter Petersen, *op. cit.*, p. 89.

50 Utilizaremos los nombres, traducidos, dados a estos motivos por Peter Petersen, *Das Tambourmajor-Motiv, Das Tambourmajor-Triumph Thema* y *Das Tambourmajor/Saufbold-Thema*, en *op. cit.*, pp. 188-198.

EJEMPLO 19 A

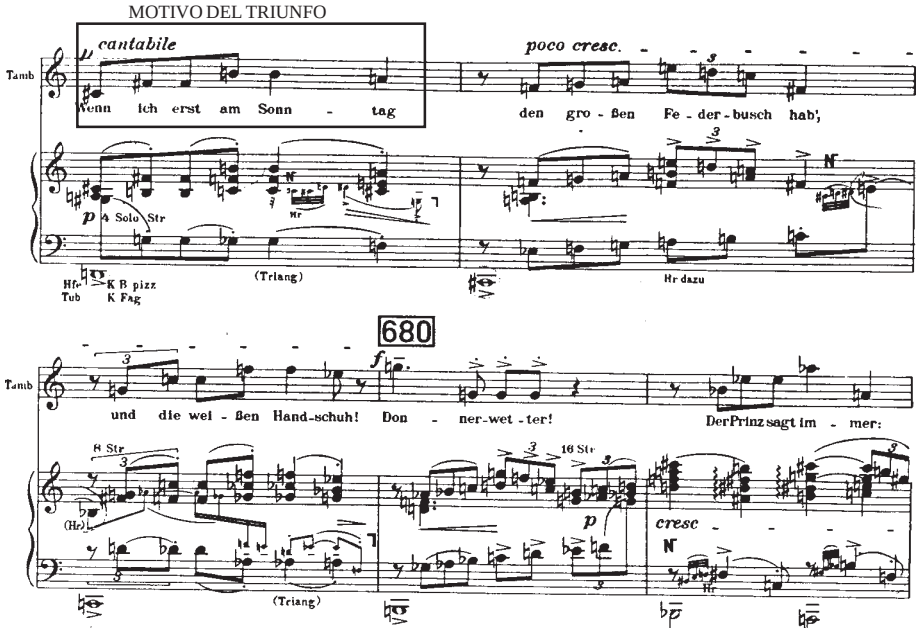
I/5.666



2. El *tema del triunfo* del Tambor Mayor (774-776), el más importante del rondó *marziale* (II/5). Con sutil lógica dramática Alban Berg ha extraído este motivo del anterior y de una variante cantada del motivo de la seducción (ej. 19.b), realizada por el propio Tambor Mayor en I/5.677, cuando presume ante Marie del penacho de plumas y los guantes blancos que luce los domingos[51].

EJEMPLO 19 B

I/5.677-679

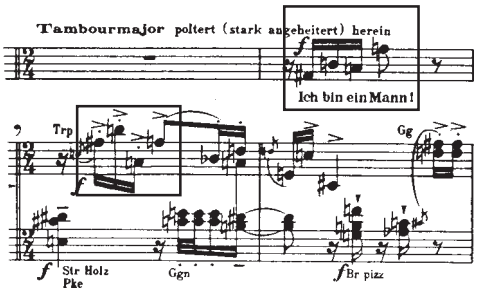


[51] Esta derivación temática ya fue indicada por Jouve/Fano (1953): «Le thème est issu de deux éléments antérieurs du Tambour: son motif même, du grupetto à la fin de la chute d'intervalles (I/5.665-668) - et l'Air du plumet (I/5.677-678)» Jouve/Fano, *Wozzeck d'Alban Berg*, *op. cit.*, p. 205. Dentro de su

Este tema ha sido expuesto al principio del rondó por la trompeta, marcado semánticamente en su primera parte por las palabras:"Ich bin ein Mann!" / "¡Yo soy un hombre de verdad!", y flanqueado por el motivo personal (1) del Tambor.

EJEMPLO 19 C

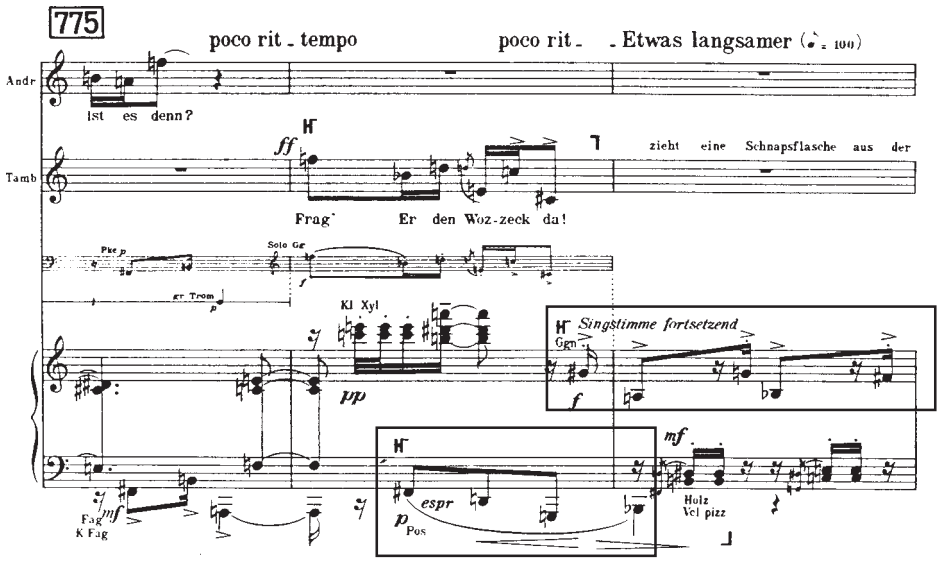
II/5.761-762



3. El tema ligado a la pelea y a la borrachera

EJEMPLO 19 D

II/5.777



WIR ARME LEUT'

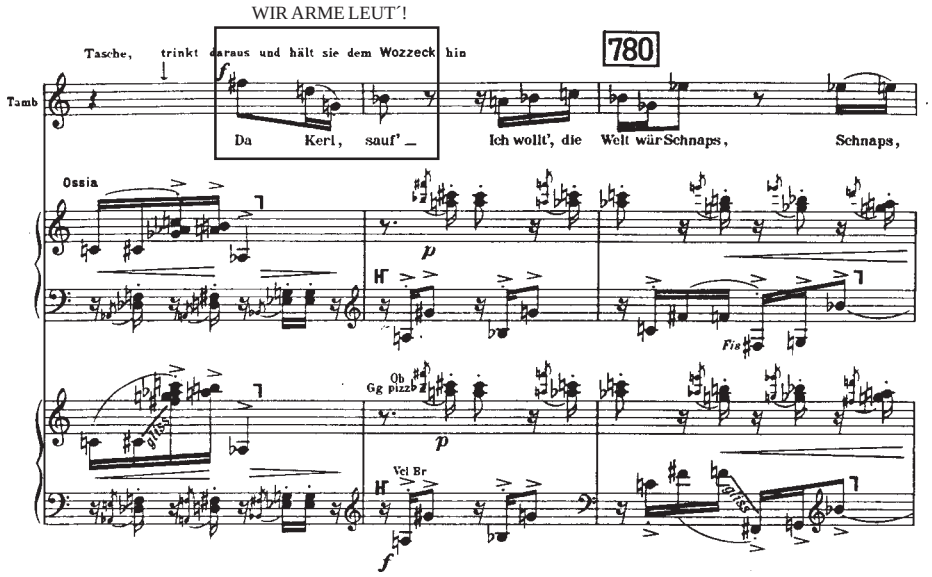
---

restringido catálogo de *leitmotive* G. Perle (1971) asigna el número 13 para el motivo del Tambor: *The Drum Major Posturing before Marie* (nuestro ej. 19.a) y el 14 para la *Seduction*. Señala las convergencias entre ambos motivos, por una parte, y su proyección sobre II/5: «The *leitmotiv* (nº 14) itself is embedded in the initial exchange between Marie and the Drum Major, and it returns at the drunken Drum Major's concluding words as he blusters out of the barracks after trouncing Wozzeck in II/5».
G. Perle, *op. cit.*, pp. 109-110.
Por su parte, Douglas Jarman (1985) establece las mismas relaciones y derivaciones entre los diferentes motivos del Tambor, situándolos bajo la órbita del acorde cadencial A y relacionándolos por sus intervalos

En el motivo del triunfo, tal como figura en la línea vocal del ejemplo 19, se distinguen dos partes morfológicas distribuidas entre Andrés y el Tambor: el primero se vale de la primera parte del motivo cuando pregunta: «He, wer ist es denn?» / «¡Eh!, ¿de quién se trata?», completada con la respuesta del Tambor: «Frag Er den Wozzeck da!» / «¡Pregúntale al Wozzeck ése!». Exactamente debajo de esta segunda parte se destaca la figura musical del *Wir arme Leut!*, enunciada como voz principal (H) por el trombón, con las indicaciones *p* y *espr.* (ej.19, 776-777). Esta gravedad expresiva del motivo de Wozzeck se verá inmediatamente parodiada por la letra y la variante rítmica empleada por el Tambor Mayor:

EJEMPLO 20

II/5.778-779



La brutalidad y estulticia del Tambor Mayor, borracho, ha sido expresada mediante la profanación verbal y musical del lamento-*leitmotiv* fundamental de la obra. Parodia dramática: el Tambor se vale del motivo en estado de embriaguez. Parodia verbal: las palabras *Wir arme Leut!* son sustituidas por «Da, Kerl, sauf!» / «¡Toma, muchacho, emborráchate!». Parodia musical: el ritmo original del *leitmotiv* es alterado introduciéndose la célula rítmica militar, presente en los motivos más característicos del Capitán, del propio Tambor Mayor, y en otras referencias al mundo militar[52]. Estamos muy lejos del

---

predominantes de cuartas/quintas con las armonías características de Marie: «The chromatic progressions and the intervals of a fourth or fifth that characterize the harmonic structure of Marie's music reappear in much of the music associated with the Drum Major».
Douglas Jarman, *The music of Alban Berg, op. cit.*, p. 68.

52 Llamo «célula rítmica militar» a la figura rítmica equivalente al ritmo anapéstico (breve - breve - larga) que caracteriza a los dos *leitmotive* de los personajes militares, Tambor Mayor y Capitán, así como a situaciones dramáticas o referencias al mundo castrense. En relación con el personaje del Capitán, ver tercera parte, capítulo I, ejemplo 2 (4).

uso que Wozzeck hace del *motivo de la queja-Wir arme Leut!* de Marie en el gabinete del Doctor (I/4), donde, como veíamos en el apartado anterior, el motivo verbal común a los dos protagonistas se reafirmaba en su dimensión patética. Ahora, por el contrario, el Tambor Mayor imita burlescamente el *Wir arme Leut! / Wozzeck*, con lo que, paradójicamente, se profundiza en la condición desgraciada de los dos protagonistas: Marie, (*Ich bin ein armes Weibsbild! / Soy una pobre mujer*), primero seducida y ahora objeto de exhibición machista por parte del Tambor Mayor (*Ich bin ein Mann! / ¡Soy todo un hombre!*) delante de los soldados y del propio Wozzeck (*Ich bin ein armer Kerl! / Soy un pobre diablo*).

Desde una perspectiva musical, el contraste entre la repetida exposición del *leitmotiv* en su forma original por los trombones y las deformadas versiones cantadas del Tambor tiene por sí mismo significado. Frente a la imparable charlatanería del Tambor Mayor, Wozzeck no dice una palabra mientras aquel se encuentra en escena: sus gestos, la situación dramática y las insistentes apariciones del motivo hablan por él. Sólo al final, cuando ya se ha marchado el Tambor Mayor, y él permanece sentado en el suelo sangrando y con la mirada perdida, pronunciará una variante verbal de la frase que, con diferentes sentidos, habían dicho el Capitán en I/1 y Marie en II/3: «Einer nach dem Andern!» / «¡Uno después del otro!», oscura decisión de vengarse y presagio de la muerte de Marie (III/2), subrayada por el Si fatal de la muerte. Alban Berg ha comentado sobre el final del segundo acto: «Habría que añadir que este Si grave, que resuena tras las últimas palabras proféticas del segundo acto *(sangra* (Andrés), *¡uno después del otro!* (Wozzeck)), que este Si no sólo tiene una significación dramática al anunciar una de las escenas más importantes que vendrá después, sino también una significación estructural»[53].

Las últimas palabras de Wozzeck han venido precedidas por su silencio y la derrota. Desde la comentada primera aparición del *leitmotiv* ha ido creciendo la tensión dramática y musical. Analicemos este proceso.

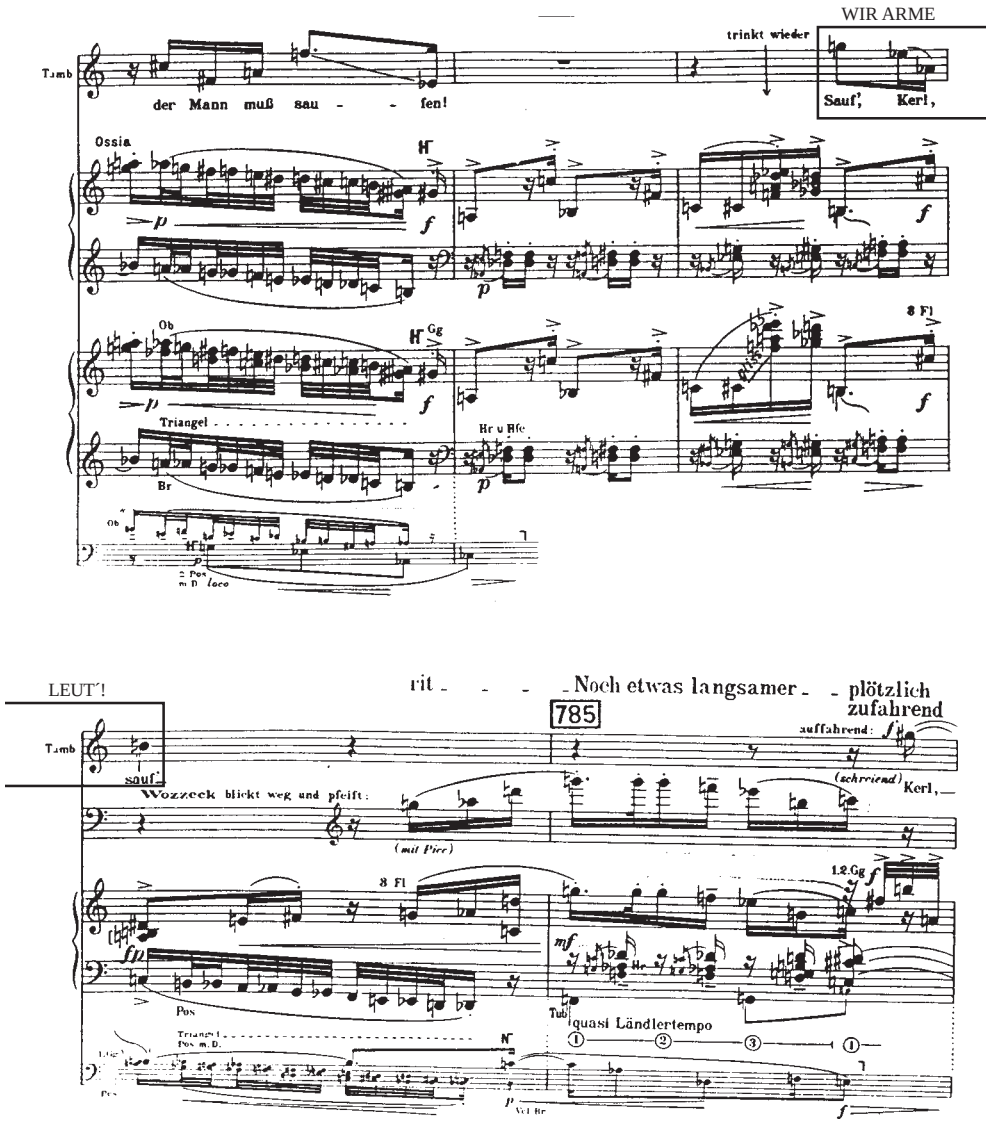
Dos compases después de que el Tambor Mayor inste a beber a Wozzeck por primera vez, se repite la situación: suena primero el *Wir arme Leut!*, el Tambor bebe de nuevo y parodia una vez más el *leitmotiv*:

---

[53] «Hierzu möchte ich vorgreifend erwähnen, dass dieses tiefe H, das zu den prophetischen letzten Worten des II Aktes erklingt: *er blutet, einer nach dem andern*, dass dieses H für eine der wichtigsten späteren zenen nicht nur vom dramatischen Standpunkt aus bedeutsam ist, sondern auch vom formbildenden». Alban Berg, *Vortrag*, *op. cit.*, p. 160.

EJEMPLO 21

II/5.781-784

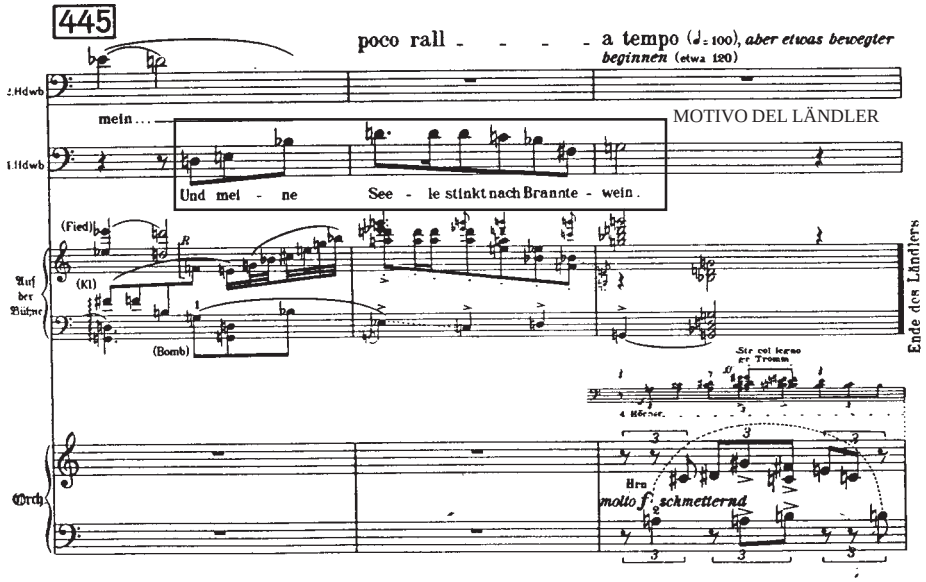


En los dos casos la voluntad de contraste entre la forma recta (trombones) y la variante paródica (voz del Tambor) se pone de manifiesto porque las burlescas imitaciones del Tambor Mayor son literales, se realizan sobre los mismos sonidos: Fa# - Re - Sol - Si b , en los ejemplos 19 y 20, y Sol - Mi b - La b - Do b, en el 21. El texto, por su parte, está constituido por dos variantes de una misma insistente invitación a emborracharse: «Da, Kerl, sauf' / Sauf', Kerl, sauf'».

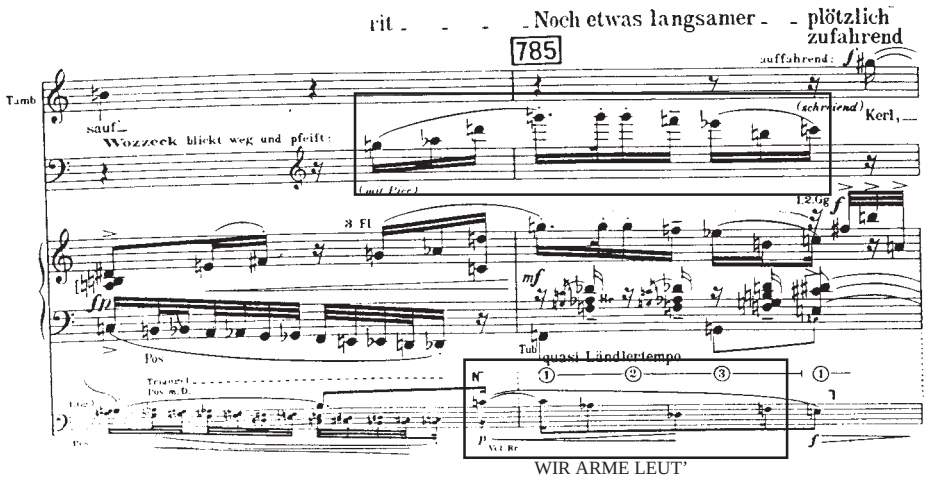
Ante la segunda acometida del Tambor, Wozzeck reacciona con cierta sorna al contestar silbando el tema final del *ländler* cantado por los artesanos borrachos de la escena anterior (II/4). Bajo esta cita suena de nuevo el *Wir arme Leut!* con expresivas síncopas.

EJEMPLO 22

a. II/4.445-447



b. II/5.784-785



La carga semántica de la cita silbada por Wozzeck aclara la intención del protagonista quien, mirando hacia otra parte, haciéndose el desentendido (*Wozzeck blickt weg und pfeift*), está refiriéndose a la borrachera del Tambor Mayor. Éste se siente aludido y reacciona violentamente. En la partitura se indica *auffahrend* y *schreiend* / *explotando* y *gritando*, doble observación que ha de englobar las palabras del ofendido Tambor:

Kerl, soll ich Dir die Zung aus dem Hals zieh'n und sie Dir um den Leib wikkeln?

¡Eh, muchacho! ¿Es que voy a tener que arrancarte la lengua y enrollártela alrededor del cuerpo?

Empieza a continuación la pelea expresada musicalmente mediante un stretto sobre el *leitmotiv* del Tambor Mayor, como antes se indicó. Cuando Wozzeck cae derrotado, el Tambor Mayor lo mantiene en el suelo medio ahogado mientras le dice:

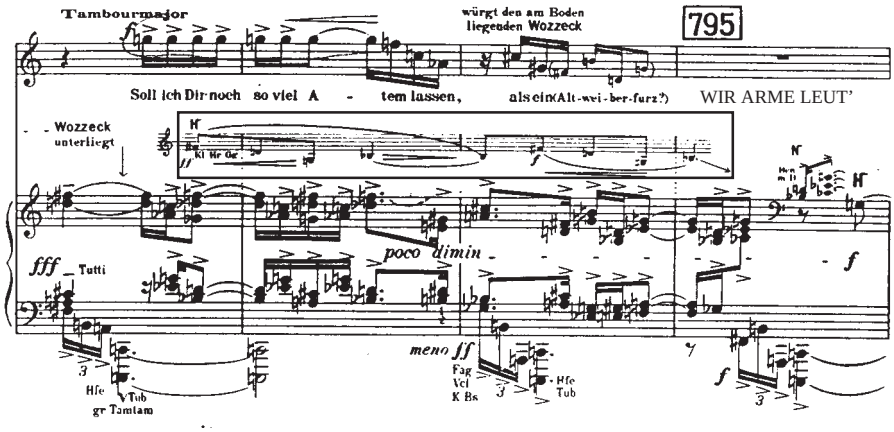
Soll ich Dir soviel Atem lassen *(würgt den am Boden liegenden Wozzeck)* als ein Altweiberfurz? *(über Wozzeck gebeugt)* Soll ich...?

¿Quieres que te deje con menos fuerza que un pedo de vieja? *(inclinado sobre Wozzeck, lo mantiene medio ahogado en el suelo)* ¿Eso es lo que quieres...?

Bajo estas palabras y en este momento de máxima tensión dramática se oye una y otra vez *Wir arme Leut!*

EJEMPLO 23

II/5.792-800



poco rit.

über Wozzeck gebeugt

läßt von Wozzeck ab, richtet sich auf und zieht die Schnapsflasche aus der Tasche.

Tamb

Soll ich...

Wozzeck sinkt erschöpft um

a tempo

A tempo

Kerl pfei - fen!

trinkt wieder

Dun - kel - blau

Jetzt soll der Kerl pfei - fen!

Dun - kel - blau

800

(hoch)

(ev. 3te Hand)

La oposición dramática entre el Tambor Mayor y Wozzeck queda definitivamente fijada de manera musical en los compases del ejemplo 23. Concluida la pelea, los clarinetes, trompas y cuerda enuncian en ff y como voz principal (H) el motivo central de la ópera. El *leitmotiv* aparece cuatro veces hasta que, coincidiendo con el definitivo derrumbe de Wozzeck *(sinkt erschöpft um)*, se cristaliza en el acorde Mi b - Sol b - Si b - Re. Así permanece en tensión desde el compás 800 hasta su resolución en el c. 804. Todos los elementos que concurren en este proceso se vuelven significativos:

1. El acorde de séptima mayor sobre Mi bemol es fijación vertical, armónica de la melodía del *leitmotiv*.
2. Está construido sobre Mi b, sonido-acorde al que el propio compositor denomina en sus esbozos *der Resignierte / el resignado*[54].

---

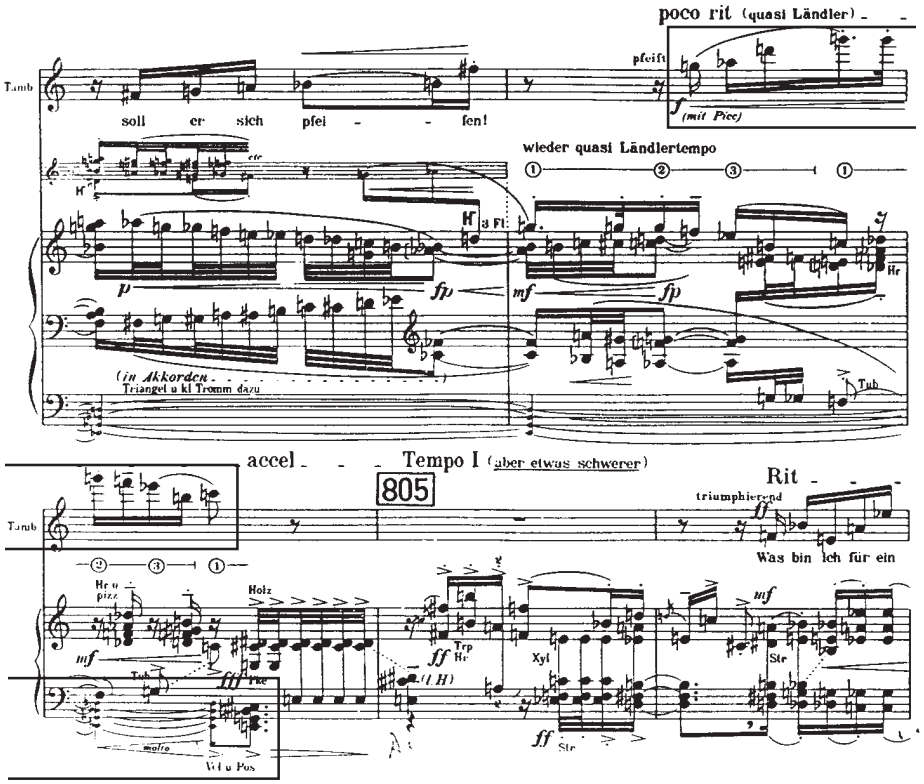
[54] En el último pentagrama de la última hoja de los esbozos para el interludio final, *Invención sobre la tonalidad de Re menor* (III/4-5), se indica: *W Es moll der resignierte*.
Peter Petersen asocia este acorde con la muerte. Para avalar su opinión cita a Constantin Floros, quien habría identificado la concreta tríada de *Mi bemol menor* como *símbolo de la muerte* en la música de Mahler. Peter Petersen, *op. cit.*, pp. 87 y 269-270.

3. Resuelve en un acorde donde el sonido Do# tiene una especial significación por representar la agresividad contenida en destacadas ocasiones a lo largo de la ópera[55].

Sobre este acorde y en contraposición con su concentrada y severa significación, el Tambor Mayor vuelve a repetir su grotesca versión del *leitmotiv*: «Jetzt soll der Kerl pfeifen!» / «¡Ahora ya puede silbar el muchacho!» (c. 800). Después de beber una vez más (c. 801), su desprecio por Wozzeck concluye con la repetición silbada del motivo del *ländler* antes citado por el protagonista (cc.803-804). En este preciso momento (c. 804) se resuelve el acorde *Mi b m / Wir arme Leut!* en un nuevo acorde complementario, resolución musical cargada de contenido dramático al evocar otros momentos cruciales de la tragedia.

EJEMPLO 24

II/5.803-804



55 Sobre el significado de Do#, segunda parte, capítulo III, y tercera parte, capítulo I.

Desde el compás 792, en que la orquesta empieza a exponer el *leitmotiv,* pueden distinguirse dos zonas musicales claramente diferenciadas que se resuelven simultáneamente en los compases 803-804 (ej. 24). Por una parte nos encontramos con una cadencia tonal clásica que sostiene y cierra el *ländler* cínicamente silbado por el Tambor Mayor. Entre la tuba y la trompa marcan la sucesión: (subdominante) sexta napolitana - dominante - tónica: Do mayor[56]. Cita melódica y armónica de los compases 784-785 de esta misma escena, cuando Wozzeck se atrevió a silbar esta melodía como respuesta a las provocaciones del Tambor y correspondencia más lejana con el *ländler* de II/4.445-447. Por otra parte, la zona grave, el acorde Mi bemol menor, del *leitmotiv*, mantenido durante cinco compases, resuelve en un acorde complementario, como es característico de las progresiones armónicas atonales[57] y cuyo sonido básico sería Do#: Do# - Mi - Sol - Si. Esta resolución del acorde de la resignación y la muerte adquiere profundidad semántica al conectarse con otro momento destacado de la escena anterior (II/4) en el que debemos detenernos si queremos comprender el sentido de lo que ocurre en el pasaje dramático de II/5 que estamos analizando.

Correspondencias (I)

La tonalidad de Mi bemol menor es introducida en la reexposición del *Ländler / Scherzo I* (II/4.589) que había sido expuesto en Sol menor, o más exactamente en la bitonalidad Sol menor / Re, y que, en su disonante confusión, representa a los músicos despistados por el alcohol, según comenta el propio Berg:

---

56 En la primera escena del segundo acto, después del patético lamento de Wozzeck, *Wir arme Leut!*, cuando contempla a su hijo sudando mientras duerme (II/1.109-115), aparece un irónico acorde de Do mayor, mantenido como pedal durante doce compases (II/1.116-127), mientras Wozzeck entrega el dinero a su mujer.
Comenta Alban Berg: «Sin duda os habréis dado cuenta del prolongado mantenimiento de un acorde de Do mayor (¿cómo podría expresarse de manera más precisa la «cosidad» (*Sachlichkeit*), el «carácter prosaico» *(Nüchternheit*, palabra empleada en una primera redacción. Redlich) del dinero, asunto del que se trata en ese momento? (...(wie könnte man die Sachlichkeit des Geldes, um das es sich da handelt, deutlicher bringen!)). Alban Berg, *Vortrag*, *op .cit*., p. 170.

57 José María García Laborda afirma que la función integradora de las células motívico-interválicas y «el principio de la complementariedad» son los constituyentes esenciales de la armonía atonal. Sobre el segundo comenta: «La complementariedad no es sino una consecuencia de este deseo de saturación y densidad cromática, en cuanto que permite organizar los acordes y las melodías por la tendencia a complementar la escala cromática, aportando en el desarrollo musical los sonidos que faltan para ello. El lógico desarrollo de esta tendencia sería la aparición sistemática de los doce sonidos en el dodecafonismo».
José María García Laborda, *La técnica de composición en la atonalidad libre de A. Schönberg,* en *El expresionismo musical de A. Schönberg*, Universidad de Murcia, 1989, p. 34.

En este Ländler, y en las demás músicas de danza, hay pasajes que les pueden parecer disonantes, pero no del mismo modo que la música estrictamente atonal: disonantes como si oyeran tocar al mismo tiempo músicas pertenecientes a tonalidades distintas, como seguramente les es conocido de las ferias. Este acusado carácter disonante, resultado de una politonalidad primaria, es intencionado, pero no inconsecuente. No está condicionado únicamente por la situación dramática, sino también por la lógica musical. Por ejemplo, según las reglas de escuela, el antecedente de un Ländler *en Sol menor debe conducir bien a la dominante (Re mayor) o bien volver a la tónica. Como ambas cosas suceden, (¿y qué podría esperarse de estos músicos de taberna, borrachos?) se produce la confusión musical*[58].

En el momento de la reexposición, después de haber visto al Tambor Mayor y a Marie bailando mientras repetían «Immer zu! Immer zu!», y tras haber intervenido el coro de soldados y obreros, Wozzeck está sentado en un banco junto a la puerta de la taberna. Su amigo Andrés le pregunta por qué se queda sentado allí, a lo que el protagonista responde con un registro lingüístico nuevo, donde las palabras *(el banco, la puerta)*, dejan de ser signos de uso para convertirse en símbolos o metáforas de connotaciones siniestras (aquí son las palabras; en la escena segunda del acto primero era la luz del crepúsculo):

WOZZECK: Ich sitz'gut da. Es sind manch Leut' nah an der Tür und wissen' nicht, bis man sie zur Tür hinausträgt, die Füss'voran!

ANDRES: Du sitzest hart.

WOZZECK: Gut sitz'ich, und im kühlen Grab, da lieg'ich dann noch besser.

ANDRES: Bist besoffen?

WOZZECK: Nein, leider, bring's nit z'sam.

W: Estoy bien aquí. ¡Hay gente cerca de la puerta que no piensa lo que les puede ocurrir hasta que los sacan por la puerta, con los pies por delante!

A: Tu asiento es duro.

W: Estoy bien, y en la tumba fría estaré aún mejor.

A: ¿Estás borracho?

W: No, desgraciadamente no lo he conseguido.

---

58 «In diesem Ländler und den übrigen Tanzmusiken werden Sie Partien finden, die Ihnen, in einem anderen Sinn als in dem der rein atonalen Musik dissonant erscheinen mögen: dissonant, wie etwa der Zusammenklang mehrerer in verschiedenen Tonarten spielenden Musikstücke, was Ihnen sicher von Jahrmärkten her bekannt sein wird. Diese offensichtliche, aus primitiver «Polytonalität» erwachsende Dissonanz ist natürlich gewollt, aber doch nicht wahllos hingestellt: Sie läßt sich eben nicht nur aus der literarischen Situation herleiten, sondern auch aus der musikalischen Logik. Ein Beispiel: Der Vordersatz eines in g-moll gehenden Ländlers kann -entsprechend den Regeln der Formenlehre- entweder zur Dominante (D-dur) führen oder zur Tonika zurückleiten. Dadurch, daß beides geschieht (wer könnte es einer betrunkenen, drauflos musizierenden Wirtshauskapelle verübeln!), entsteht die musikalische Verwirrung». Alban Berg, *Vortrag, op. cit.*, p. 172.

Una vez más la música es revelación, traducción inequívoca del significado metafórico y del sentido de las palabras. Este pasaje dramático tiene como centro tonal Mi bemol menor[59], rodeado de signos verbales y musicales que presagian la muerte: las palabras citadas de Wozzeck, el diseño repetido y lento del *ländler*, el tritono fatídico Fa-Si (cc. 600-604), el *leitmotiv* del cuchillo[60].

Después del sermón paródico de uno de los obreros borrachos y una segunda intervención del coro (*melodrama, quasi reexposición del trío*), entra en escena el loco, que se aproxima a Wozzeck:

NARR: Lustig, lustig... ...aber er riecht...

WOZZECK: Narr, was willst Du?

NARR: Ich riech', ich riech'Blut!

WOZZECK: Blut?...Blut,Blut!

LOCO: Divertido, muy divertido.....pero apesta...

WOZZECK: Loco, ¿qué quieres?

LOCO: ¡Huelo, huelo la sangre!

WOZZECK: ¿Sangre?...¡Sangre,sangre!

Este es el momento dramático reencontrado a través de la música en la escena siguiente, II/5.803-804 (ej. 24).

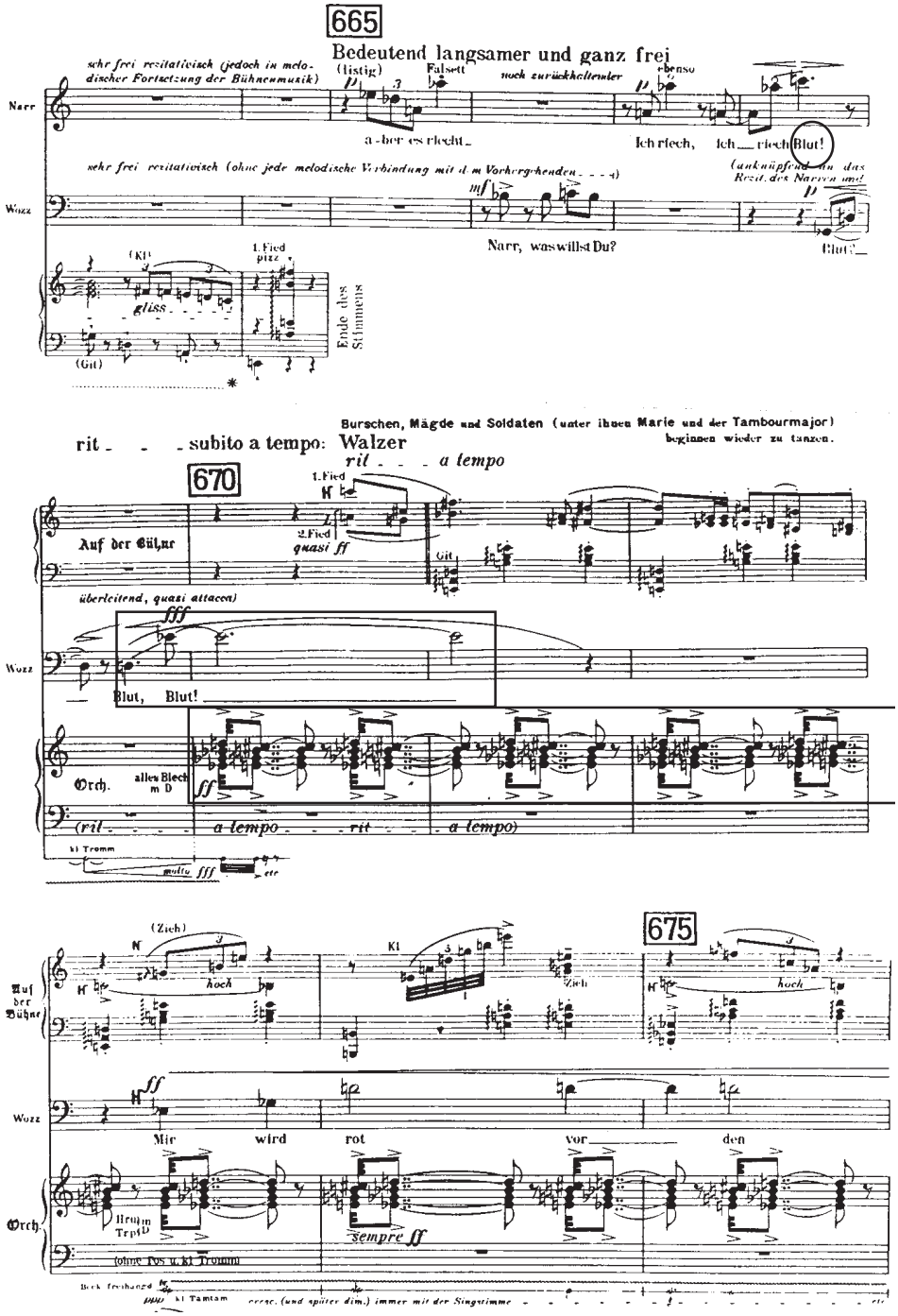
---

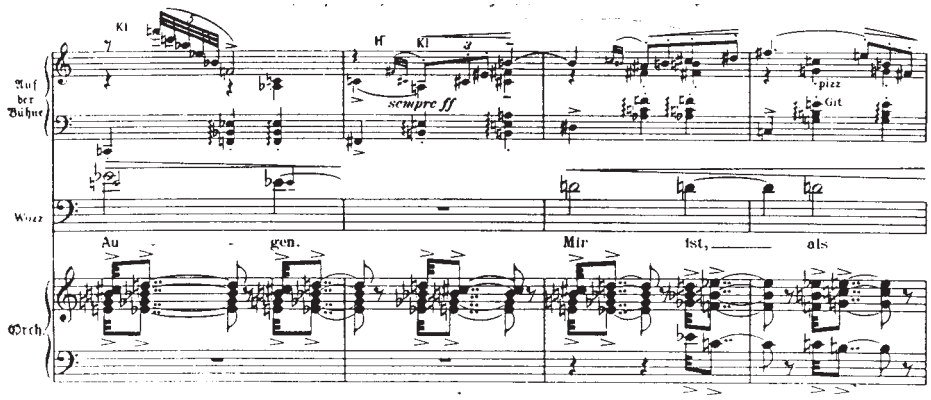
59 Alban Berg fue el primero en referirse al segundo acto de la ópera como una gran *sinfonía dramática*. En ella la cuarta escena ocuparía el lugar del movimiento *scherzo*. En su *Conferencia* (1929) dibuja las líneas fundamentales de la organización formal de esta escena/*scherzo*. Sobre la exigida reexposición comenta: «Es folgt, gemäß dem strengen Bau solcher Scherzo-Sätze (denken Sie zum Beispiel an die in Schumanns Symphonien!), die Wiederholung der ersten dreiteiligen Scherzo-Gruppe. Allerdings geschieht die Wiederholung dieser drei kleinen Formen (Ländler, Lied, Walzer) nicht wörtlich, sondern –dem Fortgang der Handlung entsprechend– weitgehendst variiert. So wird der Ländler –obwohl wörtlich zitiert– in eine ganz neue musikalische Umgebung gestellt».
«Con arreglo a la rigurosa construcción de un movimiento *scherzo* (piensen por ejemplo en las *Sinfonías* de Schumann), viene a continuación la reexposición de las tres partes que configuran el primer *scherzo*. Pero dicha reexposición (*Ländler,Lied, Vals*) no es literal, varía considerablemente en correspondencia con el desarrollo de la acción. Así el *Ländler*, aunque literalmente citado, se presenta en una atmósfera musical completamente nueva». Dicha atmósfera nueva tiene como centro tonal *Mi bemol menor*.
Alban Berg, *Vortrag*, *op. cit.*, p. 173.

60 Este *leitmotiv* está constituido por un cromatismo descendente de novenas menores. Las palabras más oscuras de Wozzeck, entre los compases 599-602, quedan envueltas por el tritono Si/Fa, marcando el *Ländlertempo* los músicos de escena, y el *leitmotiv* del cuchillo desarrollado por la orquesta. El motivo aparece de manera clara por primera vez en la escena anterior (II/3.395) cuando Marie se dirige a Wozzeck: «Lieber ein Messer in den Leib...» / «Antes un cuchillo clavado en mi cuerpo...».
Con distintos matices interpretativos, los estudiosos de la ópera han reconocido este *leitmotiv*: nº 18 en el catálogo de Perle, («The Knife», *op.cit.*,pp.114-116) Mosco Carner(*op. cit.*, p. 254). Peter Petersen («Das apokalyptische Schwert - Chromatische Akkordmixturen», *op. cit.*,pp. 130-135). En esta ocasión no comparto la opinión de Jouve/Fano para quienes el cuchillo estaría representado por el intervalo de tercera menor: «la tierce mineure est le couteau du meurtre». En *op. cit.*, p. 136.

EJEMPLO 25

II/4.666-676

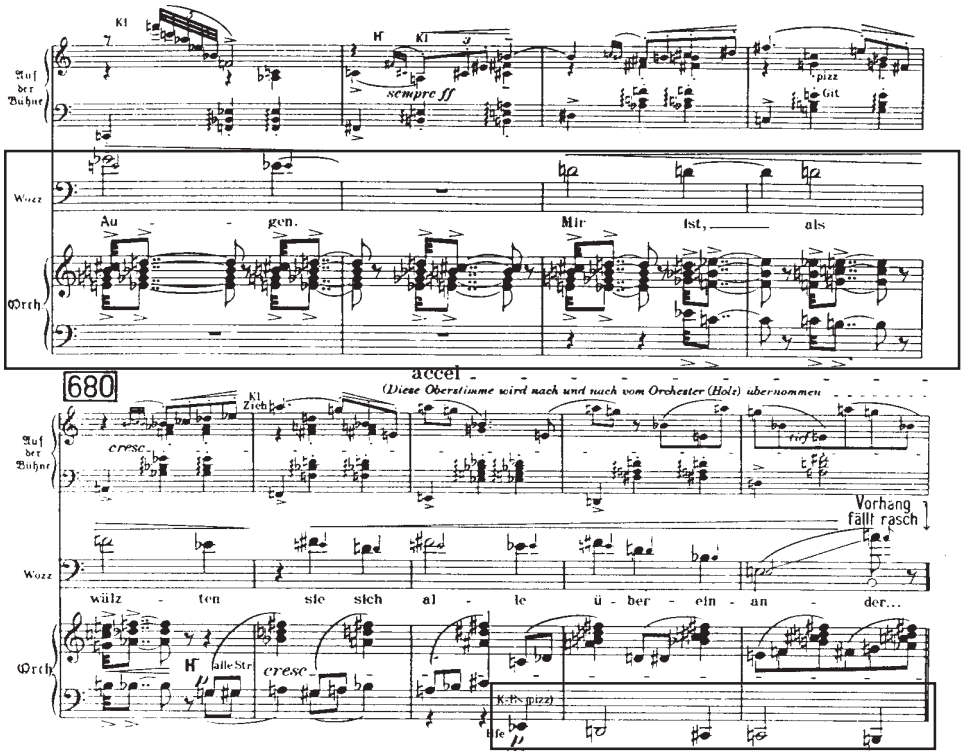




«Todo lo veo teñido de rojo...Es como si todos se revolcasen unos sobre otros». Son las últimas palabras de Wozzeck en esta escena: la melodía de la primera frase está realizada sobre los sonidos del acorde de mi bemol menor, la segunda queda subrayada por el cromatismo del contrabajo desde Mi bemol hasta el Si fatal.

EJEMPLO 26

II/4.682-684



La *sangre* ha sido palabra tabú hasta que el Loco la pronuncia y Wozzeck la recoge, como en la escena anterior había recogido *Lieber ein Messer... / Mejor un cuchillo...* de Marie. Las palabras de Wozzeck cuando se dirige al loco, cuando reacciona explosivamente ante la palabra *Blut* y cuando comenta que se le tiñen los ojos de rojo, están expresadas con sonidos del acorde de séptima mayor de Mi bemol m. La orquesta repite obstinadamente el ritmo yámbico sobre dicho acorde y su resolución complementaria (cc. 670-673) y viceversa (673-676). Se trata de la misma resolución dada en la escena siguiente al mismo acorde (ej.24), formado en ese caso a partir del *leitmotiv: Wir arme Leut!* Mediante la música quedan ligados los impulsos de venganza del protagonista y su condición social y existencial: en la escena cuarta del acto segundo Wozzeck comprueba *ad oculos* las relaciones de Marie con el Tambor Mayor cuando los encuentra bailando en la taberna. De ahí derivan las oscuras palabras antes citadas y el ambiente enrarecido marcado por Mi bemol menor como centro armónico del pasaje. En la escena siguiente, la orquesta, valiéndose de *Wir arme Leut!*, comentará la situación del protagonista insultado y vencido por el Tambor Mayor. Conviene insistir en que el *leitmotiv* cristaliza en el mismo acorde de Mi bemol menor, mantenido durante cinco compases y resuelto finalmente del mismo modo que en la escena cuarta, (ej. 24 y 25).

La relevancia dramática y musical de estos dos momentos ha condicionado las interpretaciones de los estudiosos. Así, Douglas Jarmann llama *acorde de la sangre (the blood chord)* al formado sobre Mi bemol, a la vez que hace notar su relación dramático-musical con el *leitmotiv* central de la ópera:

> *Las relaciones entre el motivo 'Wir arme Leut!' y el acorde de la sangre sirve de ejemplo de la sutileza con que Berg utiliza los símbolos musicales. La relación musical entre las dos figuraciones implica la relación dramática entre el trágico final de la ópera, representado por dicho acorde y la situación económica y social, representada por 'Wir arme Leut!'*[61]

La *sangre* como metonimia lingüística que anuncia la muerte de Marie a manos de Wozzeck (y la del propio protagonista), le ha servido a D. Jarmann como palabra etiqueta del acorde de Mi b menor que se proyecta semánticamente sobre el más importante motivo de la ópera. Sin embargo, este tipo de significados fijos ha de ser tomado con precaución, más como ayuda para la interpretación que como definiciones inamovibles. El color rojo de la sangre tiene un amplio campo de connotaciones que salpican el texto[62] y la música de la ópera sobre todo desde el momento en que el loco rompe el tabú lingüístico al pronunciar la palabra *Blut* (II/4), y que afectan de manera fundamental a las visiones alucinatorias de Wozzeck, a sus presentimientos apocalípticos de muerte marcados por el fuego y la sangre. He aquí algunos ejemplos destacados:

---

[61] «The relationsship between the *Wir arme Leut!* motive and the blood chord illustrates the subtlety of Berg's use of such musical symbols. The musical relationship between the final tragic outcome of the opera, represented by the blood chord, and Wozzeck's economic and social situation, represented by the *Wir arme Leut!*» Douglas Jarman, *The music of Alban Berg*, *op. cit.*, p. 56.
La comparación y análisis desde diversas perspectivas de estas dos secuencias han sido hechos por Perle (*op. cit.*, pp. 97-98); W.König (*op.cit.*, pp.107-108); Janet Schmaldfelt (*op. cit.* p. 117).

[62] Primera parte, capítulo I: *Ensamblajes metafóricos en Büchner.*

1. Wozzeck le recuerda al Doctor el fuego: «Ein Feuer!» (I/2.287), y el rojo amenazador del poniente que había visto en el campo: «und nur noch ein roter Schein in Westen, wie von einer Esse» / « ...y sólo queda una luz roja en el poniente, como si viniera de una forja» (I/4.542).

2.La atmósfera de la taberna se tiñe de rojo: «Mir wird rot vor den Augen / Todo se me tiñe de rojo» (II/4.673-676);

3.La luna ensangrentada: «*Marie*: Wie der Mond rot aufgeht! / *Wozzeck*: Wie ein blutig Eisen» // «*M.*: ¡Qué roja sale la luna! / *W.*: ¡Como acero ensangrentado!» (III/2.98-100).

4. Wozzeck cree que la luna lo delatará y se mete en el estanque intentando esconder el cuchillo, también acusador. Quiere lavarse, pero el agua es sangre: «Weh! Weh! Ich wasche mich mit Blut, das Wasser ist Blut...Blut» / «¡Ay!, ¡ay!, me estoy lavando con sangre, el agua es sangre... sangre...»(III/4.278-284). Última palabra y última metamorfosis de la fantasía enloquecida del protagonista: Wozzeck se ahoga en sangre.

A estos ejemplos hay que añadir la presencia de la sangre al final de II/5 (comentada más arriba), y sus asociaciones con el *cuchillo*, objeto-símbolo sobrecargado de significación dramática en la ópera. Teniendo presente tal abundancia de referencias directas e indirectas y el relieve dramático que suelen tener, no resulta extraño que los distintos analistas de la obra hayan relacionado la sangre con otros elementos musicales. Así Jouve/Fano (1953), al analizar el citado pasaje de Wozzeck y el Loco de II/4, comentan:

> *Wozzeck pregunta: «¿Qué es lo que quieres, Loco?». La voz del Loco se vuelve siniestra con las notas en falsete: «Sin embargo esto apesta... ¿la sangre?». La palabra* Blut *emerge por primera vez. ¿la sangre? (he aquí el sentido de la segunda menor)...*[63]

G. Ploebsch (1968) parte de la misma interpretación de Jouve/Fano y dice sobre el pasaje citado:

> *Berg se valió del intervalo de segunda menor, como expresión leitmotívica de la sangre, se manifiesta aquí en la aproximación literal al texto...*[64]

---

[63] «Wozzeck demande: «Fou, que veux tu?». La voix du Fou atteint à sa pire expression avec les notes de fausset: «Mais ça pue...le sang?». Première émergence du mot *Blut*. Le sang? (voici le sens de la seconde mineure)...» Jouve/Fano, *Wozzeck d'Alban Berg*, *op. cit.* p. 197.

[64] «Das von Berg in leitmotivischer Funktion als Ausdruck des *Blutes* benutzte Intervall der kleinen Sekunde erscheint hier in wörtlicher Anlehnung an den Text...». Gerd Ploebsch, *Alban Berg «Wozzeck», op. cit.*, p. 62.
En nota a pie de página (106) Ploebsch pone una serie de ejemplos donde las referencias directas o indirectas a la sangre se expresan musicalmente a través del intervalo de segunda menor, al que considera *leitmotiv*. Creo, sin embargo, que sería más acertado hablar de *intervalo recurrente* que

Por su parte, Mosco Carner (1979), después de hacer una descripción del mismo fragmento de II/4, opina:

> *Parece como si la idea de asesinato hubiera llegado ahora al umbral del pensamiento consciente, antes de que en la siguiente escena se ponga de manifiesto y se convierta en una verdadera decisión. La orquesta principal, formada unicamente por los metales, introduce un violento* ostinato *rítmico, caracterizado por una apoyatura de semitono, y donde el Do sostenido, casi omnipresente, se convierte en símbolo de la sangre. Sobre este* ostinato *de la orquesta canta Wozzeck, ff, estas importantísimas palabras: 'Mir wird rot vor den Augen'*[65].

Sin embargo, en el ejemplo 25, correspondiente a la secuencia dramático-musical comentada por los estudiosos citados, pueden reconocerse fácilmente las tres interpretaciones sobre la expresión musical de la *sangre*:

1. El acorde de séptima mayor sobre Mi bemol m, en el *ostinato* orquestal, cc. 670-678, y melodizado en el canto de Wozzeck, cc. 666-669 y 673-676.

2. El intervalo de segunda menor (novena menor) en el c. 669, y segunda menor descendente/ascendente más ritmo yámbico en los acordes complementarios de los cc. 670-678.

3. El Do#, como nota fundamental del acorde complementario de Mi bemol m, en el *ostinato*, segundo acorde del ritmo yámbico, cc. 670-678.

Las interpretaciones parciales de Jarmann, Jouve/Fano y Ploebsch, y M.Carner aparecen reunidas en el texto de la partitura. El intervalo, el ritmo, el sonido y los acordes constituyen partes significantes que configuran musicalmente este pasaje dramático-musical. La proyección semántica de la palabra *Blut*, como de las frases y personajes que sirven de soporte textual y dramático de la sintaxis musical, no parece exclusiva en esta ocasión de ningún componente aislado. Cuando este pasaje musical se proyecta en la escena siguiente (ej.29), perfilando semántica y dramáticamente el motivo *Wir arme Leut!,* se puede comprobar que el

---

delimita hasta cierto punto su significado al asociarse una y otra vez a determinadas palabras o conceptos, pero que, precisamente por su pequeña consistencia formal, (su falta de identidad rítmica y melódica), tiene un campo muy abierto de significaciones. En resumen, el intervalo de segunda menor puede ser signo musical de la sangre en determinados contextos, pero cambiar de connotación en otros. Podría decirse que a menor definición formal, mayor capacidad semántica. Una figura musical bien definida tiene un campo semántico más reducido. Por eso las interpretaciones divergen a medida que las unidades musicales son más pequeñas (a no ser que se les otorgue en un momento dado la prerrogativa de tema o infratema como ocurre en las invenciones sobre un sonido, un acorde, o una tonalidad, en el último acto de la ópera).

65 «Il semblerait que l'idée du meurtre soit maintenant parvenue au seuil de sa pensée consciente avant qu'à la scene suivante elle ne fasse surface et qu'il ne se décide vraiment. L'orchestre principal, composé uniquement de cuivres, introduit un violent ostinato rythmique, caractérisé para une appoggiature de demi-ton, et où le do diese, presque omnipresent, devient le symbole du sang. C'est sur cet ostinato de l'orchestre que Wozzeck chante, ff, ces mots extrêmement importants: «Mir wird rot vor den Augen». Mosco Carner, *Alban Berg*, *op. cit*., pp. 258-259.

acorde de Mi bemol menor, cristalización armónica de la melodía del *leitmotiv*, adquiere su pleno significado y sentido al apoyarse en la nueva situación dramática (Tambor Mayor / Wozzeck) y en la resolución (II/5.804) sobre el acorde de séptima de Do#. Así pues, volvemos a encontrarnos con el acorde, el intervalo de segunda menor y el sonido (Do#). Figuradamente podría decirse que *Wir arme Leut!* se tiñe también de sangre mediante las recurrencias musicales de la escena anterior, mientras que Wozzeck, humillado, está realmente sangrando en el suelo.

Correspondencias (II)

La relación entre los dos momentos finales de las escenas cuarta y quinta del segundo acto viene precisada aún más por lo que sucede al comienzo de la escena quinta. Wozzeck después de sus visiones reales e imaginarias en la taberna no consigue conciliar el sueño, sus lamentos se oyen integrados entre los ronquidos de los soldados que duermen y a los que Alban Berg ha representado genialmente con la recurrencia-*leitmotiv* de los *acordes de la naturaleza* que fueron introducidos y sirvieron de material temático en la segunda escena del acto primero:

WOZZECK: *(stöhnt im Schlaf)* Oh, oh. *(auffahrend)* Andres! Andres! Ich kann nicht schlafen. Wenn ich die augen zumach, dann seh ich sie doch immer, und ich hör'die Geigen immer zu, immer zu. Und dann sprichts aus der Wand heraus.*(immer exaltierter)* Hörst Du nix, Andres? Wie das geigt und springt?!

ANDRES:*(verschlafen)* Lass sie tanzen!

WOZZECK: Und dazwischen blitzt es immer vor den Augen wie ein Messer, wie ein breites Messer!

ANDRES: Schlaf, Narr!

W:*(gime en sueños)* Oh, oh. *(sobresaltado)* ¡Andrés! ¡Andrés! No puedo dormir. Cuando cierro los ojos la sigo viendo, y oigo siempre los violines: ¡Más, más! Y entonces me habla una voz que sale de la pared... *(cada vez más exaltado)* ¿Es que no oyes, Andrés, cómo suenan los violines y cómo bailan?

A: *(medio dormido)* ¡Déjales que bailen!

W:¡Y en medio brilla siempre delante de mis ojos como un cuchillo, un enorme cuchillo!

A:¡Duérmete, loco!

El pasaje está lleno de referencias musicales a escenas anteriores, en particular a la segunda del acto primero[66]. Me limitaré al comentario del momento en que aparecen de modo significativo el acorde de mi bemol m y su resolución característica, las insistentes segundas menores y el sonido Do#. En primer lugar, el acorde de Mi b y el ritmo yámbico

---

[66] Correspondencias más importantes que cubren el texto citado (aparte de las que se comentan):

II/4-5.737-743 — I/2.201 y sig.
II/5.745 ———— II/4.412 y sig.
II/5.747 ———— II/4.504-505
II/5.747-749 —— I/2.275

enmarcan el comienzo de la escena constituido por una especie de preludio o introducción antes de la entrada en escena del Tambor Mayor donde comienza el *rondo marziale*. Esta primera parte está delimitada por los coros de los soldados dormidos, cc.737-760. Después de escucharse el rumor de los soldados, se oye la queja de Wozzeck insomne:

EJEMPLO 27

II/5.744-745

5. Szene Wachstube in der Kaserne (Nachts)

Andres liegt mit Wozzeck auf einer Pritsche und schläft

Etwas bewegter, aber immer noch sehr langsam (♩ = 55-60)

Wozzeck stöhnt im Schlaf: auffahrend

Oh _ oh _ Andres! Andres! Ich kann nicht schla - fen.

Die Soldaten liegen auf hölzernen Pritschen und schlafen.

Bei den Worten Wozzecks werden sie unruhig, ohne aber aufzuwachen.

Ten. 1. 2. — 1. Bar. 2. — 1. Baß 2. — Chorauszug

dim

Etwas bewegter RITMO

Orch.

mp

PRINCIPIO LÄNDLER

745

cantabile

Wozz.

Wenn ich die Au - gen zu-mach',

senza accel

cresc

SEGUNDAS MENORES

dann seh ich sie doch im-mer, und ich hör' die Gel-

p cresc trem

Vcl

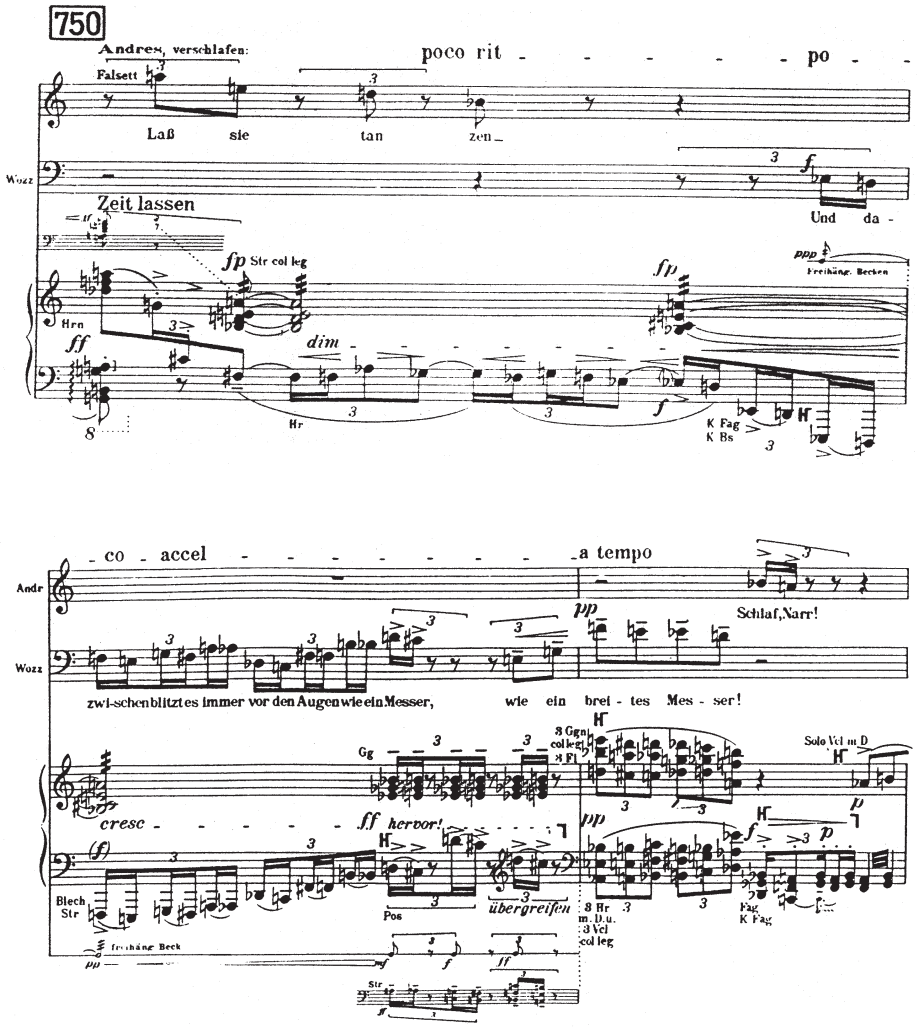
fpp

Si el ritmo yámbico insistente había recaído en la escena anterior sobre la séptima de Mi bemol y su complementario, ahora Berg se vale del mismo esquema rítmico jugando con los sonidos básicos Mi bemol / Re, que se ajustan a la melodía del ländler y que se repiten con insistencia. El intervalo de segunda menor es el denominador común de la melodía cantada y orquesta: Si bemol / La -Mi bemol / Re // Re / Mi bemol - Do# / Re.

Pero el verdadero puente entre las secuencias finales de las escenas cuarta y quinta lo encontramos en los compases 750-752:

EJEMPLO 28

II/5.750-752



Puede observarse con nitidez la selección de parámetros musicales escogidos por el compositor y transformados en signos anunciadores de la muerte violenta representada metonímicamente por la *sangre* y el *cuchillo*. En este ejemplo encontramos las segundas menores que ascienden desde los significativos sonidos Mi bemol / Re hasta culminar en Re / Do# sobre los que recae la palabra *Messer* (cuchillo). El intervalo de segunda menor sirve así para unir musicalmente la *sangre (Blut)* de la anterior escena con el *cuchillo (Messer)* al que se alude en el momento escogido. Además el cuchillo está representado por su *leitmotiv*, constituido por un cromatismo generalmente descendente de segundas / novenas menores utilizado en diversas ocasiones desde su primera aparición en II/3.395, (*Marie*: Lieber ein Messer in den Leib...), y al que se recurrirá ya hasta el final de la ópera[67]. En los compases 751-752 la expresión *wie ein breites Messer* está expresada musicalmente con una melodía cromática descendente acorde con la figuración del *leitmotiv* del cuchillo interpretado por la orquesta.

Notemos la afinidad entre esta secuencia dramática y la de la escena anterior: aquí confiesa Wozzeck a su amigo Andrés que no deja de oír el «immer zu» que Marie y el Tambor Mayor repetían en el baile, al mismo tiempo que entre ambos ve un enorme cuchillo resplandeciente. En la escena anterior (669-676, ej. 25), al ser pronunciada la palabra *Blut* por el loco desencadena en Wozzeck la alucinación de ver todo teñido de sangre: «Mir wird rot vor den Augen». Las fantasías acústicas y visuales del protagonista sirven de base para un paralelismo dramático que tiene su correspondencia musical. En la escena cuarta la palabra *Blut* se repite (Sol b / Re // Re / Mi b) con una tensión dinámica que va desde *piano* a *fff*. El Mi bemol sobre la palabra *Blut* se mantiene durante dos compases (II/4.670-671) mientras la orquesta inicia el ritmo yámbico. Se trata de un comentario orquestal parecido al que se hace en el compás 751 de II/5 de la palabra *Messer*: encontramos los mismos acordes complementarios (Mi b-Sol b-Si b-Re y Do#-Mi-Sol-Si) empleados después de la palabra *Blut* en la anterior escena. Además todas las indicaciones interpretativas de la partitura se dirigen a poner de relieve la importancia de dichos acordes: dinámicamente hay un crescendo que concluye en ff, se indica H, con lo que han de ocupar el primer plano sonoro, se añade *hervor* para insistir en su protagonismo, los sonidos llevan las marcas enfáticas características: >, – . Finalmente, su disposición hace que la segunda menor Re / Do# quede especialmente puesta de relieve. Los acordes son enunciados por dos grupos de instrumentos: en el marco descrito, los trombones, contrabajos y violonchelos repiten en octavas ascendentes

---

[67] Hay bastante unanimidad en el reconocimiento de este *leitmotiv*:
Hace el número 18 en la lista de Perle: «...is associated not with the knife itself but with allusions to the knife». G.Perle, *op. cit.*, p. 114.
Ploebsch comenta: «Der Nachsatz «Lieber ein Messer in den Leib, als eine Hand auf mich» löst in der absteigenden Chromatik der Streicher (Wozzeck «lässt langsam die erhobene Hand sinken») und deren Gegenbewegung die Motive des *Blutes*, des *Teiches* und des *Messers* aus: ein Bild des Todes, der Wozzeck mit Marie wieder vereint». G. Ploebsch, *Alban Bergs «Wozzeck»*, *op.cit.*, p. 55
Una variante interpretativa de interés es la hecha por Peter Petersen que se condensa en el épigrafe de su comentario sobre el *leitmotiv*: *Das apokalyptische Schwert - Chromatische Akkordmixturen*: «Ich vertrete im folgenden die These daß das Bildelement *Schwert* wenn auch nicht im Wozzeck-Text, so doch in der Wozzeck-Musik vorkommt. Es ist als ein Symbol der Vernichtung an die Stelle des wirklichen Mordinstruments getreten. Das gegenstandliche Messer selbst ist nicht in eine musikalische Gestalt umgesetzt worden». Peter Petersen, *op. cit.*, p. 130.

Re / Do#, mientras que la tríada que completa los acordes de séptima queda a cargo de violines y violas. El acorde de Mi bemol, las segundas menores y el sonido Do# quedan aquí claramente asociados al *cuchillo* como en la escena anterior lo estaban a la *sangre*, dos palabras, pues, tan próximas dramática como musicalmente en el contexto de la ópera.

Mediante las correspondencias analizadas, *Sangre* y *cuchillo* se presentan en la ópera como dos conceptos ligados a la idea de agresividad, venganza, apocalipsis, muerte violenta. Ambas palabras forman parte de momentos dramáticos claves, como los comentados, en que se va configurando el trágico desenlace. De modo parecido ocurre en el lenguaje musical: las segundas menores, el sonido Do#, el acorde de séptima de Mi bemol menor, el ritmo yámbico sobre los dos acordes complementarios, se proyectan sobre palabras y situaciones dramáticas de las que reciben cargas semánticas específicas enunciables en términos similares a los de las dos palabras claves: *presentimiento de muerte, venganza, violencia, resignación,* etc. Pero ni las palabras se agotan en las posibilidades de significación derivadas de estos contextos ni mucho menos los recursos musicales se convierten en signos inmutables monosémicos. Dicho de otro modo: ni todas las segundas menores están ligadas en la ópera a las ideas de *sangre, cuchillo o muerte*, ni el sonido Do# o el acorde Mi bemol menor aparecen exclusivamente en esta red de significados. En el desarrollo de la obra se van constituyendo procesos de asociación que dan lugar a signos simples o complejos, más o menos estables en cuanto a su contenido semántico, pero que nunca quedan cerrados a nuevas asociaciones. La estabilidad de significado necesaria para la coherencia dramática y musical no excluye el progresivo enriquecimiento con nuevas connotaciones, la apertura de nuevos senderos «que nos conducen a múltiples centros, a innumerables descubrimientos». Es el caso de *Wir arme Leut!*, lema dramático-musical central de la ópera como lamento y denuncia de la situación personal, social y económica de los protagonistas. Utilizado por el Tambor Mayor, borracho, en la escena final del acto II se abre a una perspectiva esperpéntica que, precisamente por parecer de entrada excluida de sus posibilidades significativas y expresivas, ahonda en su significado trágico. Insisto, la estabilidad y coherencia no excluyen las sucesivas integraciones semánticas, ello hace que los motivos musicales, como los personajes del drama, vayan adquiriendo espesor semántico a medida que avanza la obra. Es lo que se puede comprobar en la intrincada red de relaciones, de ensamblajes dramático-musicales, que convergen en los nudos de los dos *leitmotive* más importantes de la ópera *Wozzeck*.

Resumen: Orden Lineal de Correspondencias

Como resumen de las correspondencias entre los tres pasajes de las escenas cuarta y quinta del segundo acto analizadas en este capítulo propongo el siguiente orden lineal de los tres momentos dramáticos con sus palabras claves y los elementos musicales recurrentes y característicos:

	A. II/4.666-676 (ej.25)	B. II/5.750-752 (ej.28)	C. II/5.792-804 (ej. 23 y 24)
Situación dramática	Wozzeck/Loco. Alucinación de Wozzeck: *«Lo veo todo teñido de rojo»*	Wozzeck / Andres. Alucinación de Wozzeck: *«¡Y en medio brilla ante mis ojos como un cuchillo, como un ancho cuchillo!*	Wozzeck / Tambor Mayor (lucha, derrota de Wozzeck, deseos de venganza)
Palabra clave	Blut / Sangre	Messer / Cuchillo	(Wir arme Leut!) + Está sangrando + Uno tras otro
Signo musical	Segunda menor	Cromatismo descendente de segundas / novenas	Acorde de Mi bemol menor

Como se comentó más arriba, en la última escena del segundo acto, es utilizado el motivo central de la ópera sin que aparezca la expresión *Wir arme Leut!* en ningún momento y en dos versiones contrapuestas dramáticamente: por una parte la orquesta que va presentando el *leitmotiv* en su configuración original, comentario de la verdadera situación de Wozzeck; por otra, el paródico uso que del mismo hace el Tambor Mayor. Este proceso de contraposición entre personajes por medios musicales culmina al final de la pelea, cuando Wozzeck cae derrotado. Se inicia entonces una condensada evolución del *leitmotiv* que sigue minuciosamente los más pequeños detalles de la acción dramática (ej. 23 y 24):

	Compases	Acción	*Leitmotiv*
A	792-793 794-795 796-797 798-799	Wozzeck cae al suelo El Tambor Mayor lo coge por el cuello El Tamb. inclinado sobre Wozzeck Wozzeck se derrumba extenuado	Entrada, como H, de «Wir arme Leut!» Segunda entrada del *leitmotiv* Tercera entrada Cuarta exposición del *leitmotiv* en Mi b
B	800	El Tamb. lo deja, se levanta y saca la botella de aguardiente del bolsillo.	1. Doble uso paródico del motivo del Tambor Mayor. 2. El motivo transformado en acorde de séptima sobre Mi b menor.
C	804	El Tambor Mayor silba el motivo del *Ländler.*	Resolución del acorde de Mi b m.

Los tres momentos (A, B y C) que he distinguido desde el compás 792 al 804 se corresponden pues con:

A. *Leitmotiv* «Wir arme Leut!» enunciado en distintas tesituras, la última sobre Mi b m.

B. *Leitmotiv* transformado en acorde que se mantiene durante cinco compases.

C. Resolución del mismo.

Wir arme Leut! termina transformándose en el acorde y resolución que, en los anteriores momentos dramáticos analizados, sirvieron para expresar musicalmente las reacciones explosivas y alucinatorias de Wozzeck relacionadas con la *sangre* (II/4) y con el *cuchillo* (II/5), asumiendo de este modo el poso semántico de venganza entrevisto en tales momentos dramáticos. Desde esta interpretación puede afirmarse que la música anticipa las últimas palabras de Wozzeck en esta escena: «Einer nach dem Andern!», recurrencia verbal utilizada antes por Marie (II/3.392) con un sentido muy distinto, cuando, desafiante, le habla a Wozzeck de los hombres que han pasado por su casa. También en la escena primera había dicho el Capitán: «Eins nach dem Andern» / «¡Una cosa después de otra!», cuando reprende a Wozzeck por sus prisas en afeitarle. Al final del segundo acto la frase no deja dudas sobre la decisión de venganza de Wozzeck que se cumplirá en la segunda escena del acto tercero, Invención sobre el sonido *Si*, sonido único y último que se oye después de las palabras de Wozzeck, señal inequívoca que anuncia el trágico final.

Wir arme Leut! no se volverá a oír en ningún momento de la acción dramática. Sólo en la reflexión musical, interludio en Re menor (III/4-5.361-364), que viene a continuación de la muerte del protagonista, donde desfilan los momentos, personajes y motivos más representativos, reaparecerá con toda energía la queja y protesta más importante de la ópera[68].

---

[68] Segunda parte, capítulo III: *Análisis del interludio en Re menor*.

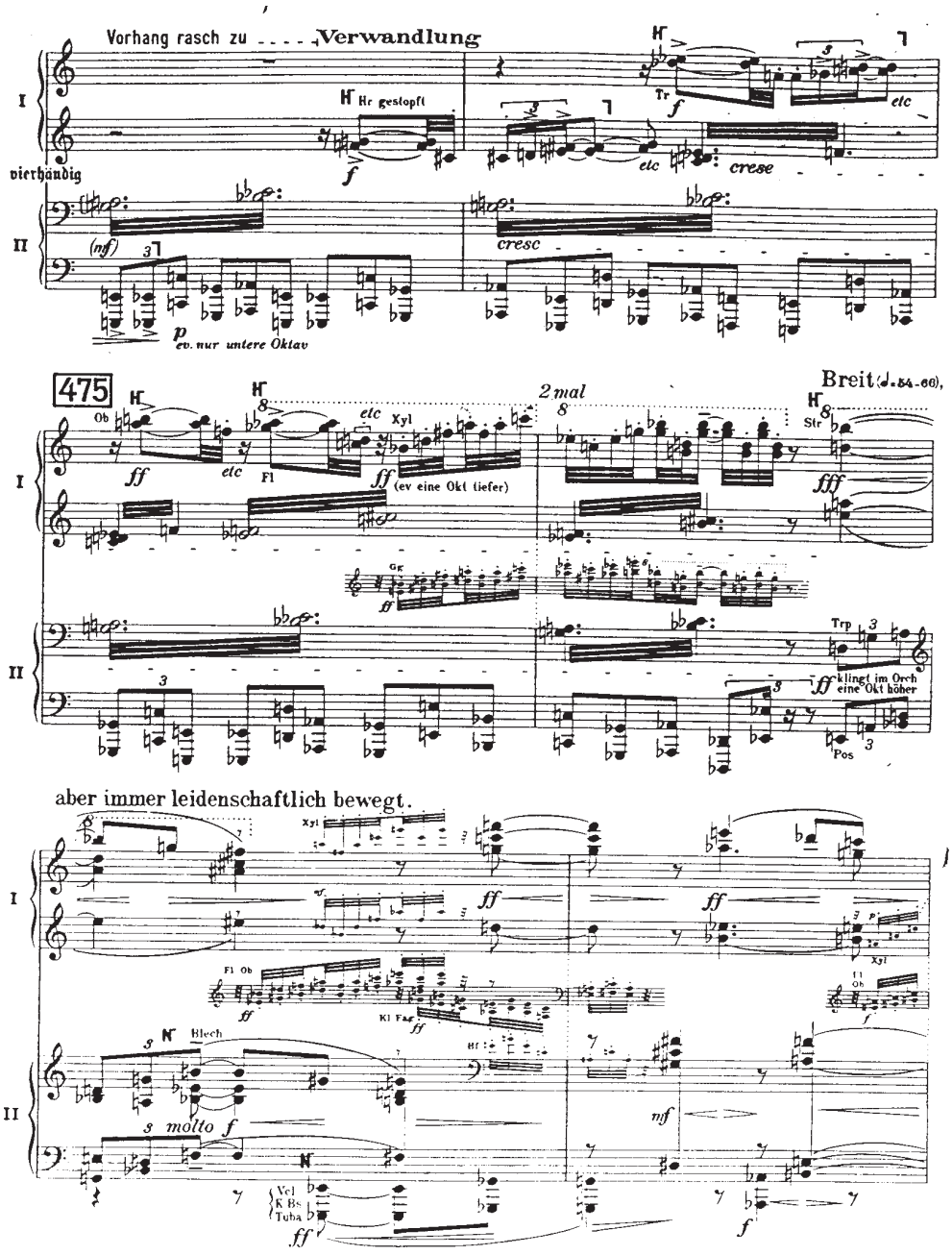
CAPÍTULO III

El motivo de la queja y *Wir arme Leut!* en los interludios orquestales

Después de haber recorrido algunos de los trayectos seguidos por estos dos importantes *leitmotive* cuando son empleados por Marie y Wozzeck, sus representantes más genuinos, y cuando de manera seria o paródica son utilizados por otros personajes; cuando se presentan con su letra y música más características, y cuando desde alguna variante verbal o musical rozan o se desvían hacia otros caminos dramáticos y musicales, entramos en el comentario de su presencia y significado en los interludios orquestales, donde la música pasa a formar parte del discurso dramático sin la contrapartida de la palabra ni de la acción. En estos tramos sinfónicos, los personajes, el texto y la acción están materialmente ausentes, pero siguen siendo centro a través de una sintaxis musical que reorganiza, y por tanto interpreta, una serie de temas y motivos semantizados por los personajes (sus ideas, sus gestos, su manera de actuar), por el texto o por la situación dramática.

En la primera parte (III) me he referido a los interludios como *puntos de integración y articulación dramático-musicales* con una función semejante a la desempeñada por determinados pasajes y escenas dentro de la obra dramática de Büchner. Con este planteamiento me acercaré al análisis e interpretación de los interludios, donde el *motivo de la queja* de Marie y *Wir arme Leut!* de Wozzeck cumplen un papel destacado.

Interludio I/3-I/4, cc. 473-488



480

nachlassend

I

f

mf

p

Tre Og

(Str Blech)

Hr dazu

II

mp

p

(Str Blech)

Hr dazu

485

Ganz ruhig (♩ = 48 – 54)

I

Solo Br

poco legato

p mit wenig Ausdruck

(flüchtig)

ausdruckslos

pp non legato

(flüchtig)

II

(Bf)

mf Blech Str

p Blech Fag

1. Hr

pp

Hf

Pk

pp

pp

Vorhang rasch auf

Wozzeck tritt ein

4. Szene Studierstube des Doktors (sonniger Nachmittag)

Sehr langsam (♩ = 36 – 40)

Der Doktor eilt hastig dem eintretenden Wozzeck entgegen

parlando

Was er-leb' ich, Woz-zeck?

Ein Mann ein Wort?

Ei, ei, ei!

Was denn,

zwei-hän-dig

Fl (flüchtig)

(ebenso)

quasi Rezitativ mit viel Freiheit im Tempo

p Passacaglia-Thema

Marie: El Motivo de la Queja en el Interludio I/3 - I/4

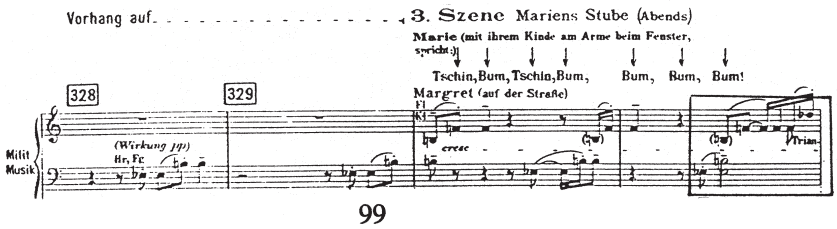
La transición orquestal entre las escenas tercera y cuarta del acto primero se inicia en el compás 473 y termina en el 488. Las indicaciones *Vorhang fällt rasch / el telón cae rápidamente* y *Vorhang rasch auf / el telón se alza rápidamente* enmarcan con precisión este interludio.

En la escena tercera que acaba de concluir se nos ha presentado a Marie admirando primero el desfile militar y al Tambor Mayor que lo dirige, después a solas con su hijo, a continuación en sus primeros contactos con Wozzeck dentro de la escena, conmocionado por sus visiones apocalípticas en el campo (I/2), y finalmente, Marie de nuevo con su hijo. Recordemos también que en esta escena aparece por primera vez el *motivo de la queja* dirigido primero al hijo: «Komm mein Bub» / «Ven, mi niño», y sirviendo poco después como medio de expresión para *Wir arme Leut!* (ej. 2.a y 2.b) Termina la escena con las desalentadas palabras de Marie dirigiéndose precipitadamente a la calle: «Ach! Wir arme Leut'! Ich halt's nit aus. Es schauert mich... *(stürzt zut Tür)*» / «¡Ay!, ¡Nosotros, los pobres...! No lo soporto más. Siento escalofríos...*(se precipita hacia la puerta)*»

Se trata de una escena en la que se presentan por primera vez muchos e importantes *leitmotive*, la mayor parte relacionados con la protagonista femenina[69]:

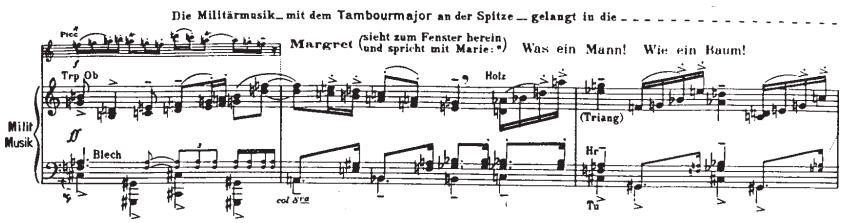
Ejemplo 29

1. Fanfarria (I/3.328)



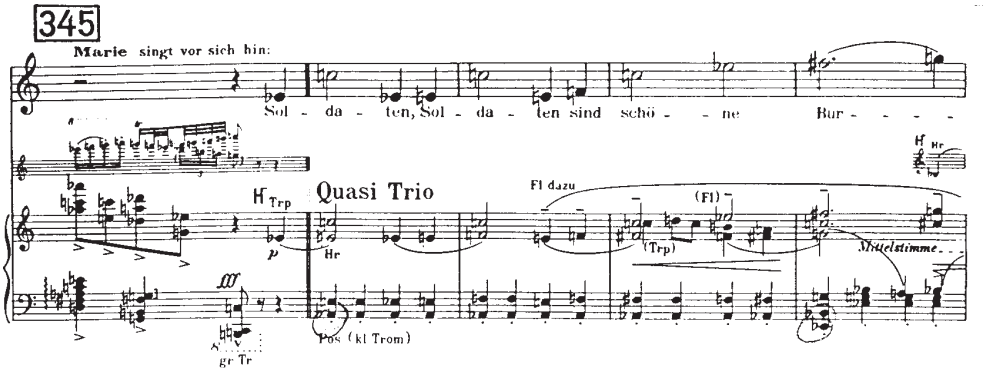
99

2. Marcha militar (I/3.334)

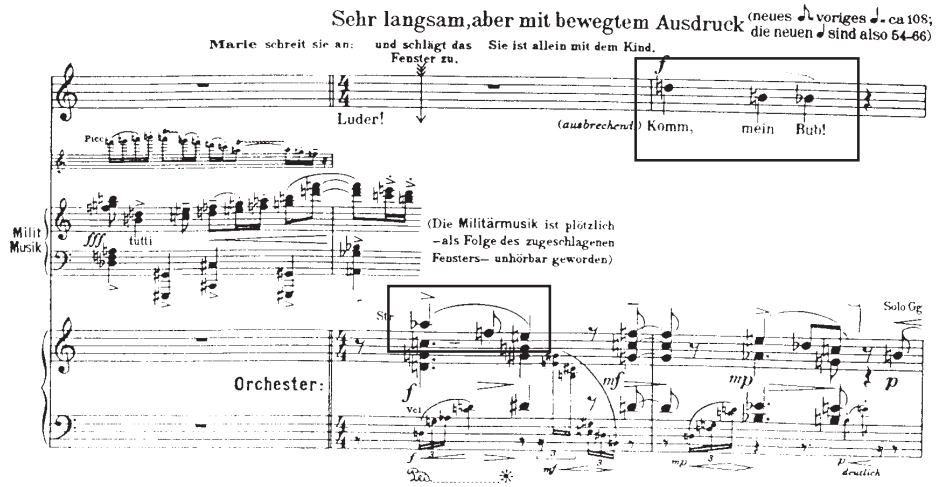


[69] Hans-Ulrich Fuss escoge el final de esta escena y el interludio *(Nachspiel)* como primer ejemplo de lo que denomina *acumulación (Akkumulierung)*, una de las técnicas empleada por Alban Berg para *la*

3. Marie/«Soldaten» (I/3.345)



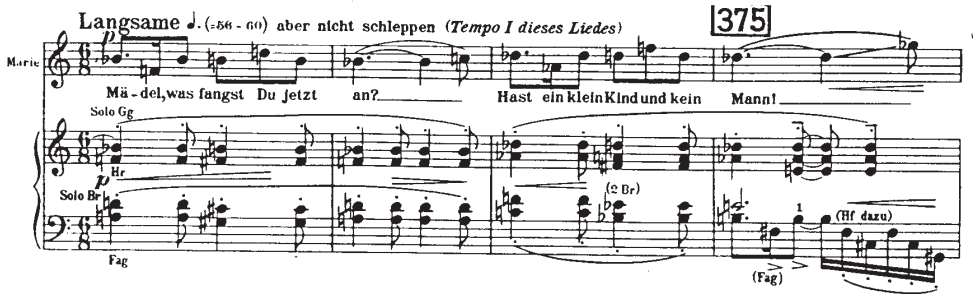
4. Marie/Motivo de la queja (I/3.363)



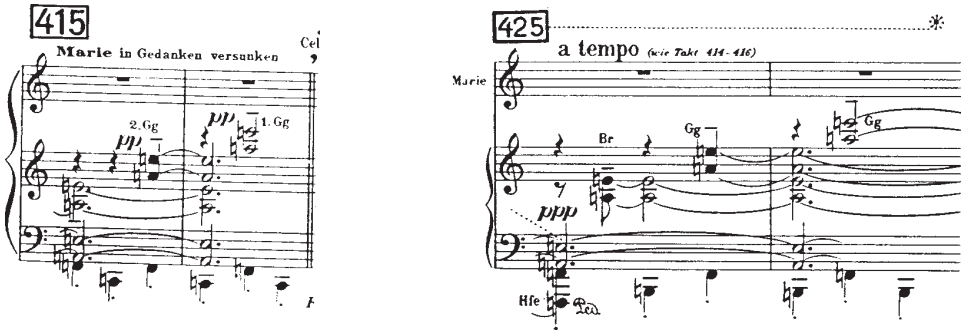
elaboración del proceso musical (Techniken musikalischer Processgestaltung). Fuss incluye en su comentario la parte final de la escena.

Hans-Ulrich Fuss: *Musikalisch-dramatische Prozesse in den Opern Alban Bergs,* Verlag der Musikalienhandlung. Karl Dieter Wagner. Hamburg . Eisenach, 1991. Pgs. 31-33.

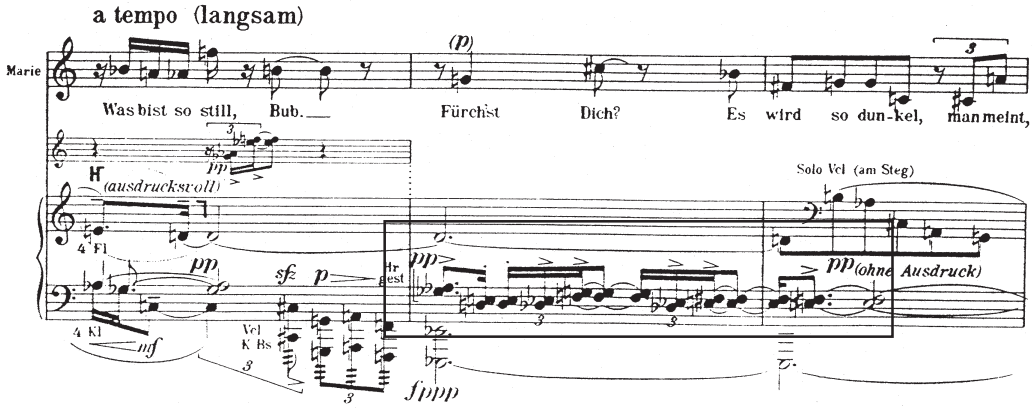
5. Marie/Canción de cuna (I/3.372)



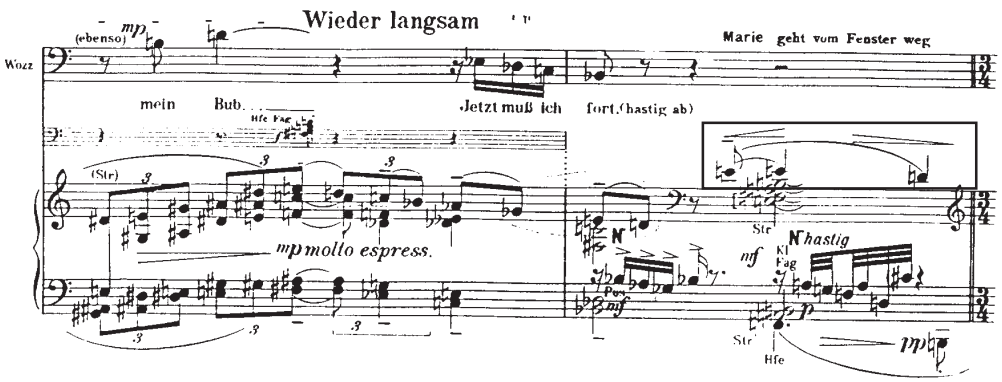
6. Marie/Quintas de la fatalidad (I/3.415 y 425-426)



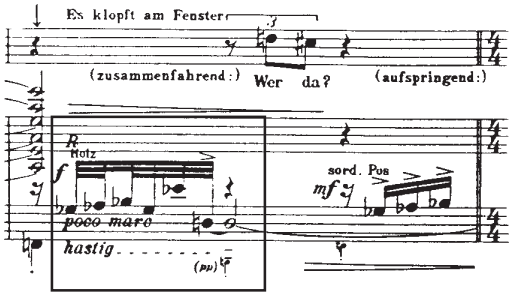
7. Marie/Miedo (I/3.462)



8. Wozzeck/Alienación (I/3.454)

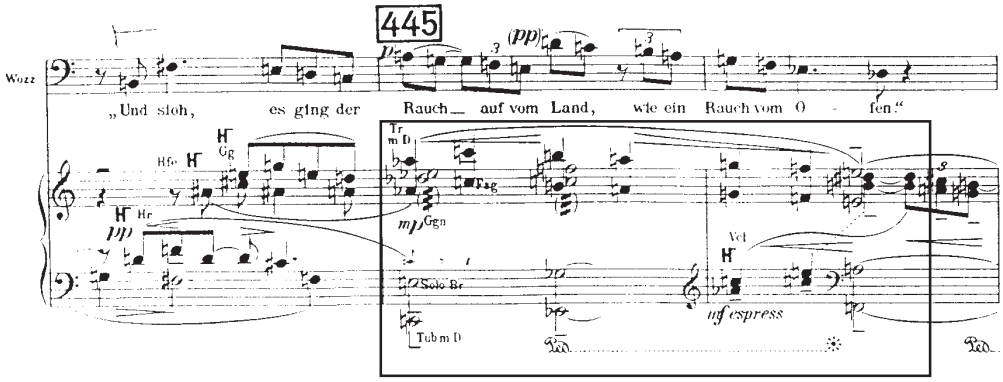


9. Wozzeck/Ansiedad (I/3.427)

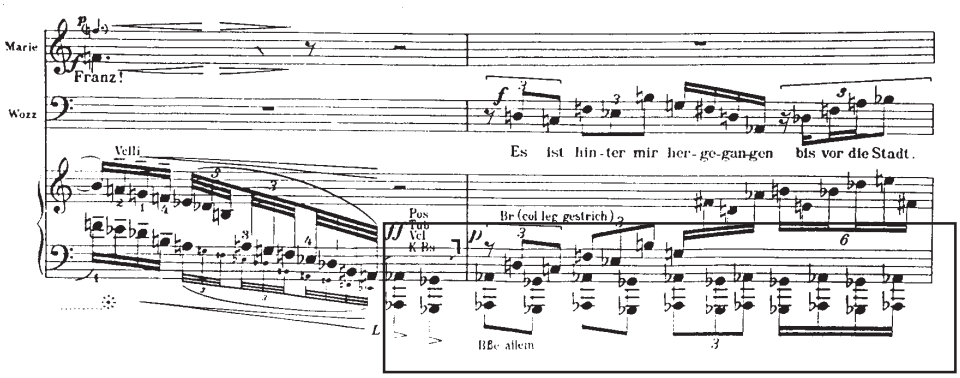


Se recurre, además, a otros dos motivos de la escena anterior:

10. Acordes de la naturaleza (I/2.201 - I/3.431-436 y 445-447)



11. Paranoia (I/2.275 - I/3.448-449)



De los nueve motivos presentados más las dos secciones recordadas de I/2, Alban Berg ha escogido cuatro para la transición orquestal que no siguen el orden lineal de presentación de la escena tercera pero que pueden interpretarse con criterios dramático-musicales, pues, si bien los interludios no forman parte objetiva de la acción desarrollada en las tablas, sí constituyen importantes fragmentos del tiempo vivido por los espectadores, del drama que se prolonga mediante la música en la imaginación de quien oye o ve la ópera. Ese tiempo se encuentra en relación inmediata con la escena que acaba de transcurrir y con la que viene a continuación, y tal vez por ello Alban Berg, asumiendo el papel de director escénico, ha controlado con minuciosidad los más pequeños detalles de estas transiciones delimitadas convencionalmente por las bajadas y subidas del telón. Hace en la partitura indicaciones precisas del momento exacto y de la velocidad, del *tempo*, con los que han de realizarse dichas subidas y bajadas[70].

Si esto ocurre con aspectos complementarios de la música, mucho más cuidado ha de esperarse de la organización de los temas musicales, verdaderos protagonistas de los interludios. Los cuatro motivos seleccionados presentan el siguiente orden lineal: 1º. *Marie / Miedo* (9); 2º. *Marie / Motivo de la queja* (5); 3º. *Acordes de la Naturaleza*; 4º. *Fanfarria* (1). A estos hay que añadir el *tema de doce sonidos* de la chacona/*passacaglia* que viene a continuación, expuesto inmediatamente antes de que se levante el telón. Ninguno de estos motivos se presenta como reproducción literal del momento en que fueron presentados. Son variantes que permiten un claro reconocimiento por el oyente y que al mismo tiempo contienen elementos expresivos de importante significado.

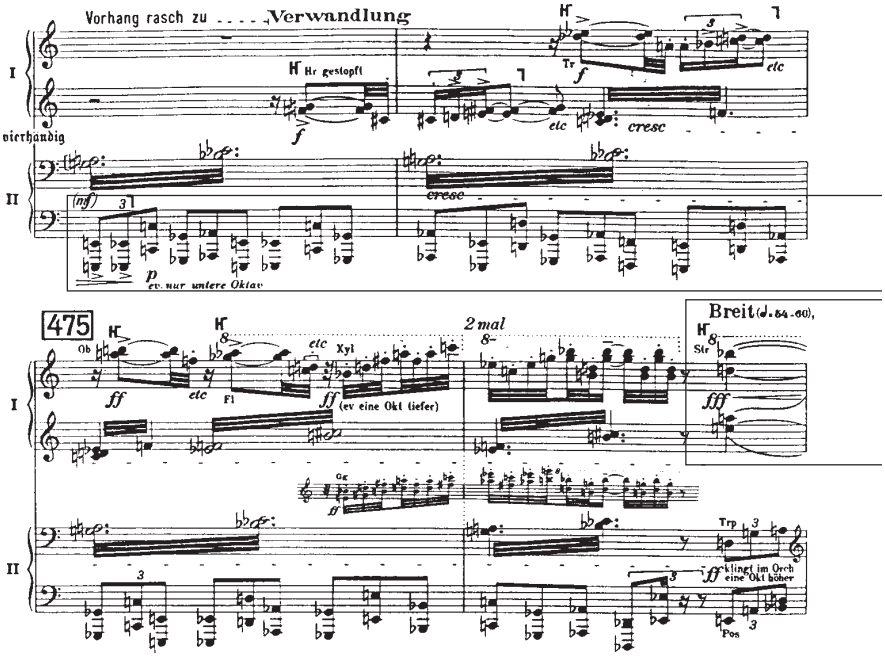
1º. El *motivo del miedo*, que aparece por primera vez en el compás 462 bajo las palabras de Marie a su hijo: «Was bist so still, Bub. Fürch'st Dich?» / «Hijo, ¡qué callado estás! ¿Tienes miedo?», es, en la transición orquestal, continuación natural de la escena cuya última parte ha estado dominada por la preocupación de Marie después de hablar con Wozzeck, completamente alterado. El miedo de la madre y del hijo está plásticamente simbolizado por la oscuridad de la casa, ni siquiera iluminada por la luz de la calle. Marie no lo soporta y se marcha. La música del interludio es desarrollo ininterrumpido de la escena. El *motivo del miedo* es expuesto sucesivamente en forma de canon/*stretto* por trompas, trompetas, oboes y flautas, intensificado por una figura ostinada en la parte grave, ejecutada por fagot, violonchelo y contrabajo, e introducida en la presentación del *leitmotiv* (Petersen lo denomina «Panik-Bässe»).

---

[70] Sobre la importancia concedida por Berg al acuerdo entre telón y música, primera parte, III.

EJEMPLO 30

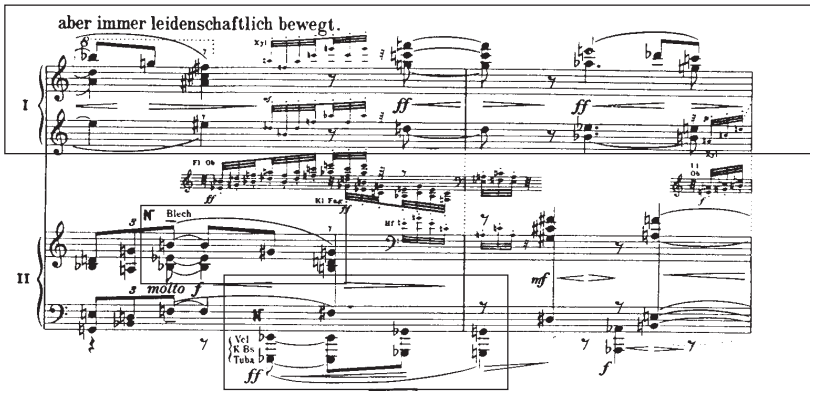
(I/3-4.472-476)

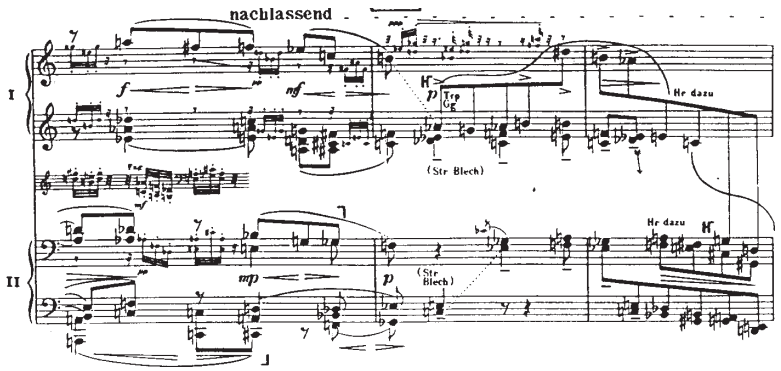


2º. El bajo ostinado y el tema del miedo ocupan cinco compases (472-476), hasta la introducción del motivo de la queja. Las indicaciones sobre el *tempo*: *Breit / amplio* (♩=54-66), la dinámica: *fff*, la exposición del tema por las diferentes secciones orquestales, las sucesivas presentaciones en *stretto* tanto en la forma original como en inversión, y la indicación modal: *Breit, aber immer leidenschaftlich bewegt / Amplio, pero siempre con pasión*, convierten la exposición de este motivo en el punto culminante del interludio.

EJEMPLO 31

(I/3-4.476-480)



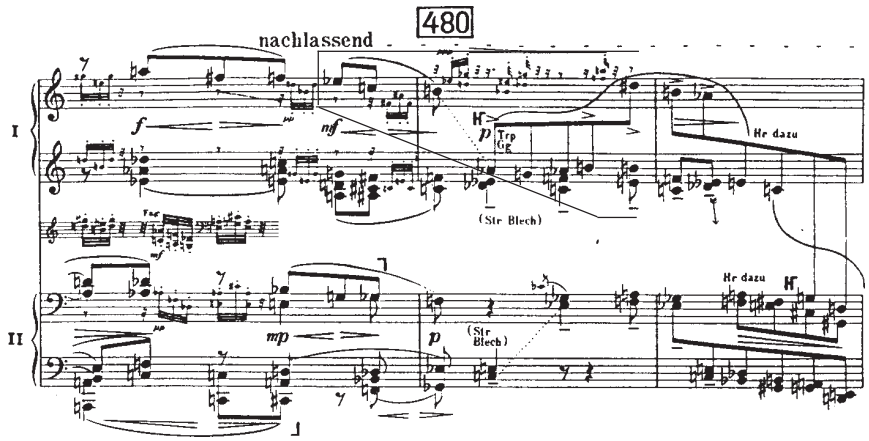


Hasta trece veces se oye el *motivo de la queja*, diez en su forma original y tres en inversión. La evolución dinámica va llevando escalonadamente al tema desde *fff* a *p*, (fff - ff - f - mf - p) desembocando en los *acordes de la naturaleza*.

3º. Tiene particular interés el momento de la transición, el enlace entre los dos temas:

EJEMPLO 32

(I/3-4.479-481)



Como puede verse en el ejemplo, ambos motivos quedan imperceptiblemente ensamblados mediante una transición ínfima de tal modo que la *queja* se introduce melódicamente en el corazón de los *acordes de la naturaleza*, primero en su forma recta (Si - La b - Sol), y desde este último sonido en su forma invertida, Sol - La b - Si. Valiéndose de este Sol, notabordadura que no forma parte de ninguno de los acordes (A,B,C), Alban Berg consigue enunciar dos veces, modelo original e inversión, el *motivo de la queja* dentro del tema de los *acordes de la naturaleza*, una manera ingeniosa y sencilla de poner en estrecha relación el lamento existencial y social de Marie con la psicología perturbada de Wozzeck, encarnada musicalmente en los tres acordes que sustentan y atraviesan la segunda escena de la

ópera[71]. Así pues, este momento del pequeño interludio sinfónico en que se unen dos *leitmotive* tan representativos puede ser considerado como un ejemplo microscópico no sólo de metamorfosis musical sino de interpenetración dramática de unos temas que se presentaron asociados, independientemente, a Wozzeck *(acordes de la naturaleza)* y a Marie *(motivo de la queja)*, y que en esta ocasión quedan unidos mediante un denominador común musical: la sinonimia entre la segunda aumentada a que dan lugar los sonidos superiores de los dos acordes primeros (A y B): La b - Si, y la tercera menor, primer intervalo del motivo de la queja. El significado dramático de esta pequeña transición se comprende mejor teniendo presente lo ocurrido en las anteriores y posteriores escenas.

En la segunda escena se esboza primero la línea melódica derivada de la segunda aumentada de los acordes de la naturaleza A y B (I/2.227-237) que desemboca en un canon sobre el dibujo característico formado por la tercera y segunda menores descendentes (I/2.238-242):

WOZZECK: Siehst Du den lichten Streif da, über das Gras hin, wo die Schwämme so nachwachsen? Da rollt Abends ein Kopf! Hob ihn einmal Einer auf, meint, es wär' ein Igel. Drei Tage und drei Nächte drauf, und er lag auf den Hobelspänen.

WOZZECK: ¿Ves aquella línea luminosa, allí, sobre la hierba donde crecen los hongos? ¡Al anochecer rueda por allí una cabeza! Una vez alguien la recogió creyendo que era un erizo. Después de tres días y tres noches estaba metido en el ataúd!

Este canon dará lugar a una *leit-sección* que profundiza y concreta su significado sagrado y ritual en la escena tercera del acto primero (I/3.443-446) donde Wozzeck le recuerda a Marie una cita del Apocalipsis:

WOZZECK: Steht nicht geschrieben:'Und sieh, es ging der Rauch auf vom Land, wie ein Rauch vom Ofen'?

WOZZECK: ¿No está escrito: 'Se levantó de la tierra un gran humareda, como el humo de una hoguera'?

Y cuando reaparece en la última escena del segundo acto (II/5.753-758) donde Wozzeck insomne, después de contarle sus recuerdos-alucinaciones a su amigo Andrés, reza:

WOZZECK: Mein Herr und Gott, '... und führe uns nicht in Versuchung. Amen'

WOZZECK: Señor y Dios mío, '...y no nos dejes caer en la tentación. Amén'

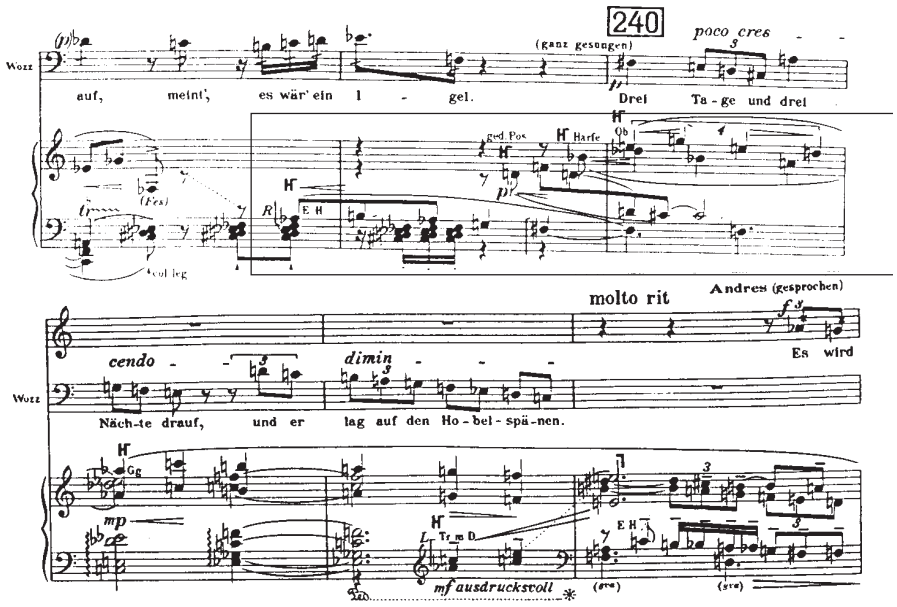
Se constituye así un nuevo e importante ensamblaje que enlaza las alucinaciones y los presentimientos indefinidos de la escena segunda con las visiones concretas del principio de la última del acto segundo: en medio (I/3), el lamento de Marie.

---

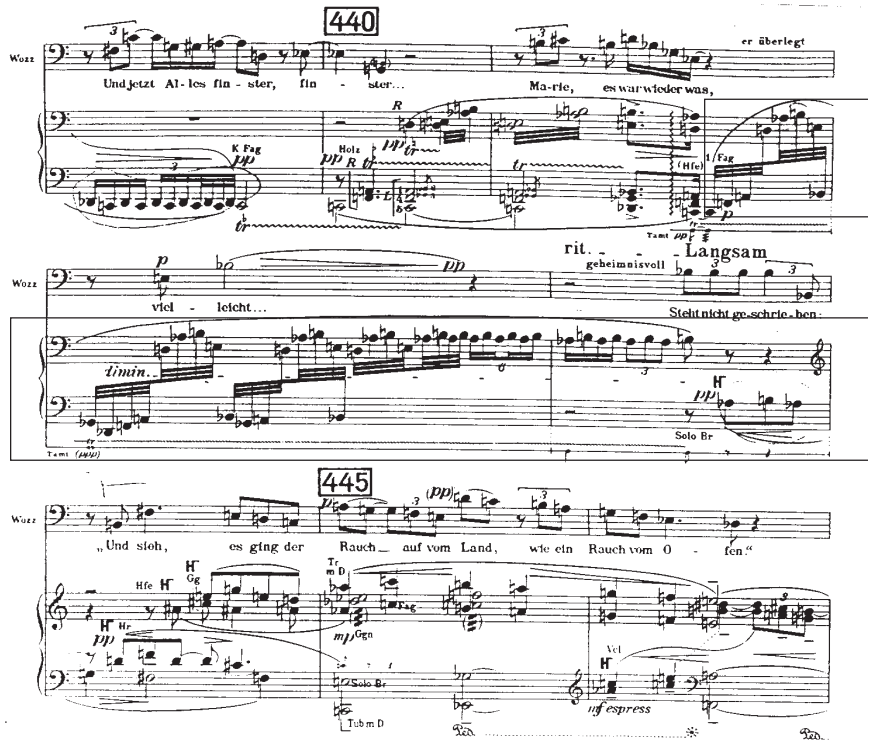
[71] Peter Petersen incluye este ejemplo en su interpretación del *Klage-Motiv* como tema de cohesión entre Wozzeck, Marie y el niño: «Der musikalische Ausdruck für die gleichartige Betroffenheit Wozzecks, Maries und des Kindes ist die Substanzgemeinschaft ihrer Motive mit dem Klage-Motiv mel. -3 -1. Dieses Motiv ist zu allererst ein persönliches Leitmotiv Maries. Es ist aber in nicht geringen Maße in Motive Wozzecks bzw. in dessen Gesangstimme involviert und es klingt auch in dem Reigenlied des Kindes an». Peter Petersen, *op. cit.*, pp. 184-187.

EJEMPLO 33

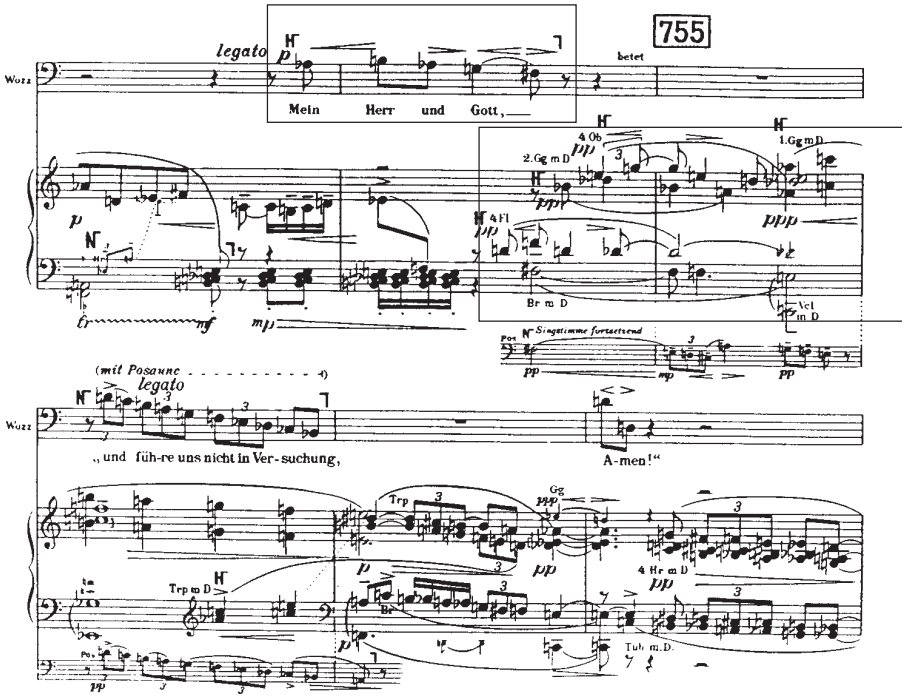
a. I/2.238-242



b. I/3.441-447



c. II/5.753-758



A estos ejemplos de linealización melódica de los *acordes de la naturaleza* hay que añadir los ya comentados (ej. 2.a y 2.b) del *motivo de la queja* introducido en la escena tercera por Marie.

Cuando en el interludio I/3-4 se funden los dos motivos musicales vienen, pues, precedidos por las incorporaciones semánticas de las dos escenas anteriores: las visiones de Wozzeck y los lamentos de Marie: *Komm, mein Bub* y *Wir arme Leut!* La fusión musical de ambos motivos en el interludio sinfónico puede interpretarse como signo musical que anuncia el enlace dramático-musical que se hará patente en la escena siguiente cuando Wozzeck se valga dos veces del *motivo de la queja,* olvidándose del Doctor y sumiéndose en el recuerdo de Marie y de sus propias alucinaciones[72].

Los *acordes de la naturaleza* terminan diluyéndose en otras armonías dirigidas hacia el sonido La, que se mantiene como nota pedal hasta la siguiente escena (484-488). Se trata del mismo sonido con que había concluido la escena segunda y había comenzado la tercera, escena de presentación de la protagonista, donde el sonido La que le sirve de marco, se constituye en uno de sus centros tonales. Además, desde este momento, quedará dicho sonido particularmente ligado a Marie, como ya se comentaba más arriba a propósito de la semántica de Sol y La[73]. Este retorno dramático-musical es un ejemplo más del afán de coherencia y la predilección de Alban Berg por las estructuras circulares.

---

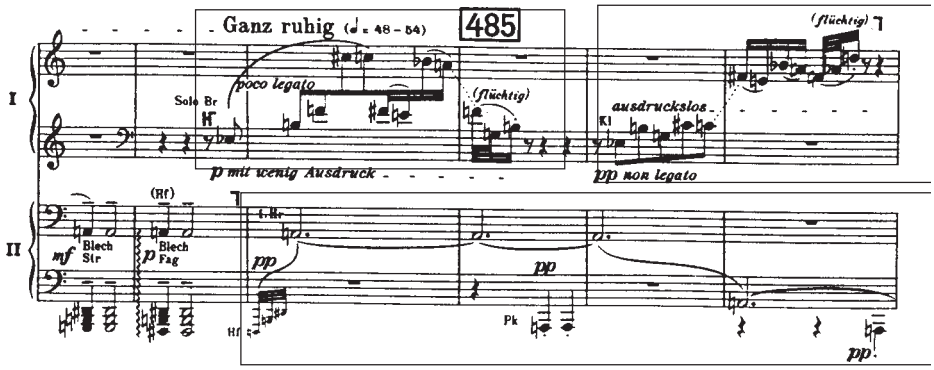
[72] Segunda parte, capítulo II.

[73] Segunda parte, capítulo I.

4º. El sonido La se mantiene como nota pedal durante cinco compases (484-488), sosteniendo dos diseños que cierran la escena tercera y abren la cuarta. Ambos presentan un mismo esquema rítmico, variando, sin embargo, su contenido interválico. Los cuatro sonidos iniciales del primero coinciden con los primeros sonidos del denominado motivo de la *fanfarria* militar (1), con la que se iniciaba temáticamente la escena tercera, confirmándose de este modo la estructura circular a que acabo de aludir: I/3.328-331 = I/4.483-484. Con los demás sonidos, hasta doce, preparan el tema *dodecafónico* de la *pasaccaglia*/chacona, forma musical de la escena siguiente.

EJEMPLO 34

I/3.483-487



En resumen, el hilo narrativo-musical nos lleva primero desde el *motivo del miedo*, procedente directamente de la acción dramática, hasta el centro de tensión del interludio, representado por el *motivo de la queja*. Éste se introduce y transforma en los *acordes de la naturaleza*, que cierran el círculo estructural de la escena tercera desembocando en el sonido La, representativo de Marie, y en el *motivo de la fanfarria*, última evocación de la marcha militar y, al mismo tiempo, puerta abierta para el *tema de doce sonidos*, omnipresente en la escena siguiente a través de las más variadas combinaciones armónicas y melódicas[74]. Transformaciones y disoluciones musicales que ilustran con claridad la concepción de los interludios como puntos de articulación dramático-musicales con función, en este caso, de *coda* y *preludio*. Es coda musical y dramática puesto que el compositor ha seleccionado motivos de escenas anteriores, en particular el del *miedo* y, sobre todo, el de la *queja*, representativos de Marie tanto en un sentido general, por su recurrencia a lo largo de la ópera, como en un sentido particular, por su coherencia con la situación dramática en que se encuentra el personaje al final de la escena tercera[75]. Marie ha terminado huyendo de la

[74] Sobre el tema de doce sonidos de I/4, tercera parte, capítulo II: *El Doctor.*

[75] El interludio tiene una gran coherencia musical y dramática. No hubiera sido difícil para Alban Berg incluir entre los motivos seleccionados las *Quintas de la fatalidad*, que, tomando en consideración la ópera en su conjunto, es, junto al *motivo de la queja,* el *leitmotiv* más característico de Marie. Sin

casa *(stürzt zur Tür)* agobiada por los relatos de Wozzeck. El interludio musical prolonga el relato dramático manteniendo frescas las huellas del miedo y la desesperación de la protagonista por medio de los motivos musicales escogidos. Y tal vez valga la pena insistir: en el centro de este pequeño desarrollo sinfónico se encuentra el lamento de Marie como madre: *Komm mein Bub!* y como miembro de un grupo social marcado por la pobreza: *Ach!, Wir arme Leute!* Más aún, siendo la enajenación de Wozzeck la causa inmediata de dicho lamento es plenamente coherente, desde una concepción dramática de la música, la interpenetración comentada de la *queja* y de los *acordes de la naturaleza*. Por otra parte, el intermedio musical es también preludio al conectar con la escena de la entrevista Wozzeck/Doctor mediante el esbozo y enunciado del *tema de doce sonidos*.

Pero el comentario sobre el sentido dramático de esta transición no quedaría completo si, junto a la descripción del contenido semántico y del orden narrativo de los motivos que acabo de hacer, no se insistiese en las indicaciones expresivas sobre el *tempo*, el carácter, la dinámica y la instrumentación, con los que han de interpretarse dichos temas. Junto al orden narrativo discurre necesariamente un orden expresivo que viene explicitado en la partitura por detalladas indicaciones. He aquí el esquema conjunto de motivos y marcas expresivas del interludio I/3-4:

cc. 472-475 Motivo del miedo	cc. 476-480 Motivo de la queja	cc. 480-482 Acordes de la Naturaleza	cc. 483-485 Fanfarria + esbozo del tema siguiente LA pedal	cc.486-487 Tema de doce sonidos de I/4 LA pedal
Tempo ♩=66-68 Vorhang rasch zu... Verwandlung (El telón cae rápido... Transición)	Breit ♩=54-56, aber immer leidenschaftlich bewegt (Amplio, pero siempre con pasión)	nachlassend... (cediendo)	Ganz ruhig ♩=48-54 (muy tranquilo) mit wenig Audruck (poco expresivo)	Ganz ruhig ♩=48-54 ausdrucklos (inexpresivo)
f ff	fff ff f mf	p	p / poco legato	pp / non legato
Canon: trompas/ trompetas/oboes/ flautas	Canon: 1º violines (H), 2º viol., violas / trompetas (N),trompas y trombones (forma recta del motivo) / trombón,tuba,-violonchelo y contrabajo (N) (inversión del motivo)	Trompetas (H), trombones, tuba + violines, violas, violonchelos y contrabajos. (Progresiva pérdida de densidad instrumental)	Solo viola, tema (H) + trompa (LA pedal)	Solo clarinete, tema (H) + trompa (LA pedal)

embargo, la continuidad dramática de la música con la acción y con las circunstancias concretas en que se encuentra la protagonista al final de la escena tercera, después de su encuentro turbador con Wozzeck, han podido determinar la selección de motivos, situando en el centro del interludio el lamento de Marie: «Ach, wir arme Leute!», y excluyendo las *quintas* cuyo contenido dramático, representado por la actitud de espera/ensoñación de la protagonista no parece el más adecuado al momento dramático-musical.

1. El *tempo* se va reduciendo progresivamente y está indicado estratégicamente al principio, en el centro y al final del interludio.

2. El carácter de los diferentes motivos se hace patente mediante indicaciones verbales sobre todo desde los compases de mayor intensidad expresiva del interludio: *Breit, aber immer leidenschaftlich bewegt / Amplio, pero siempre con movimiento apasionado* (cc.476-477). Paralela a la reducción de *tempo*, hay una pérdida de expresividad: *con poca expresión* e *inexpresivo*, sobre los temas que recuerdan al Tambor Mayor (fanfarria) y al Doctor (tema de doce sonidos). La expresión, en estos casos, consiste, paradójicamente y en contraste con el *apasionamiento* requerido para el tema de la queja, en la falta de expresividad, coherente con los valores referenciales de los dos últimos temas.

3. Las indicaciones dinámicas describen un arco que parte del *f* del motivo del miedo, llega hasta el apasionado y *fff*, con los que se inicia el *motivo de la queja* y desde ahí desciende hasta el *pp* e inexpresivo *tema de doce sonidos*.

4. En el esquema sólo se ha indicado la instrumentación correspondiente a la exposición de los cinco motivos seleccionados[76]. Coherente con la dirección de los demás parámetros expresivos, la densidad tímbrica alcanza su punto álgido en la exposición del *motivo de la queja*, donde los violines -el instrumento más ligado a Marie- son los protagonistas (H) que inician el canon con que se enuncia dicho motivo. Esta densidad va haciéndose poco a poco menor hasta llegar a la mínima expresión en la exposición de los dos últimos temas: solos de viola y de clarinete sobre el simbólico La pedal[77].

Sin duda, el carácter dramático de esta música es resultado de la solidaridad entre semántica –*leitmotive* con sus respectivas cargas semánticas–, sintaxis –orden narrativo de los temas seleccionados– y prosodia musical que se realiza a través de la aplicación/interpretación de los parámetros expresivos descritos.

El Motivo de la Queja en III/2.101-106

No aparece este *leitmotiv* en la transición orquestal III/2-3, constituida únicamente por dos *crescendos*, desde *ppp* hasta *fff*, sobre el sonido SI, infratema unificador de la escena de la muerte de Marie, sonido omnipresente a lo largo de la ópera cuyo valor semántico y simbólico en relación con la

---

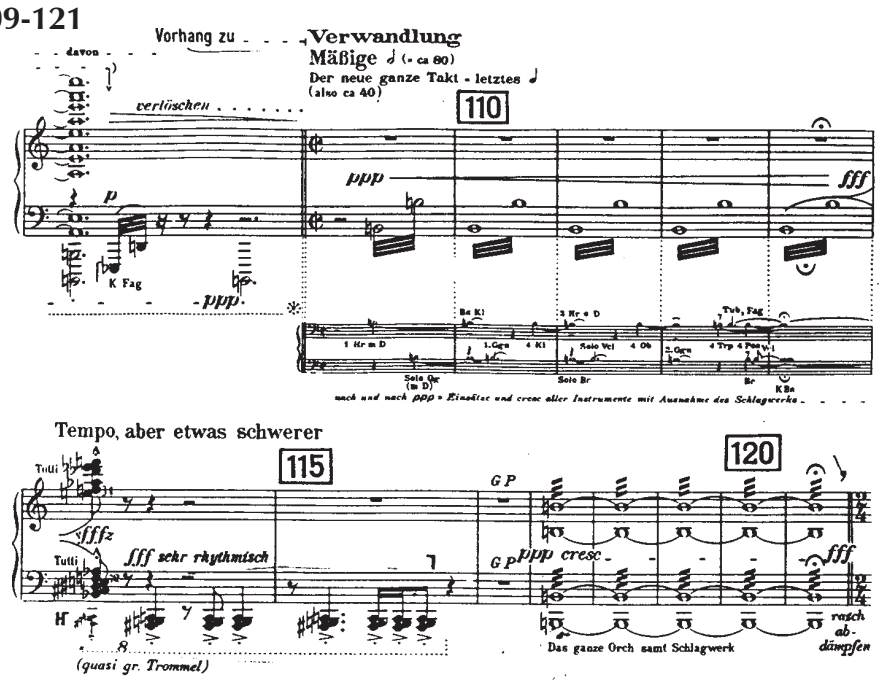
[76] Los instrumentos de viento realizan unos diseños arpegiados ascendentes/descendentes de fusas que se van alternando y están presentes desde el principio del interludio (c. 475) hasta el compás 479 («nachlassend» / «cediendo»). Aunque estos dibujos carecen de un valor semántico definido, su progresivo acortamiento (recurso, por otra parte, muy frecuentemente utilizado por Berg para preparar una transición o para la disolución de algún tema) es coherente con la dirección de todo el interludio que desde el cénit de los motivos del miedo y de la queja va progresivamente cediendo y «reduciendo» la dinámica, el color, el *tempo* y el carácter expresivo. En su comentario citado sobre la *acumulación* de motivos en la parte final y en el interludio, Hans-Ulrich Fuss incluye esta figuración de los instrumentos de viento a la que denomina *eine «zufahrend» aufsteigende Bläserfigur.* (Op.cit., pg. 32).

[77] Recordemos, una vez más, que se trata del sonido más directamente asociado con Marie. Segunda parte, I.

muerte se concreta de manera definitiva en este momento[78]. La idea compositiva de los crescendos aparece prevista en las notas de Berg sobre el texto *I/Fr-L (1913)*. El primer *crescendo* concluye sobre el acorde que servirá, a su vez, de base infratemática para cohesionar la escena de la muerte de Wozzeck (III/4). Entre ambos *crescendos* se intercala, además, el tema rítmico sobre el que se sustenta la escena siguiente (III/3). Como ya se indicaba en la tabla general de las transiciones orquestales correspondiente al acto tercero[79], mediante este doble *crescendo* sobre el sonido SI, el acorde de Wozzeck y el ritmo que anuncia la escena de la taberna, el compositor ha conseguido una doble integración: el núcleo emotivo de la trayectoria trágica del drama engastado en los dos *crescendos* sobre SI, y la articulación e integración más inmediata de las tres escenas: muerte de Marie (III/2), descubrimiento del crimen y acusación a Wozzeck en la taberna (III/3) y muerte del protagonista (III/4).

EJEMPLO 35

III/2.109-121



En la misma tabla citada, dejaba también apuntada mi interpretación de los compases de la muerte de Marie, que preceden a la transición propiamente dicha, como un tercer punto de integración puesto que entre los compases 100 y 108 se reúnen los motivos más

---

[78] Sobre el significado y la función del sonido SI en esta escena puede verse: Josef-Horst Lederer, *Zu Alban Bergs Invention über den Ton H*, en *50 Jahre «Wozzeck»* (Hrsg. von Otto Kolleritsch), Universal Edition, Graz 1978, pp. 57-67. Puede verse también el análisis de este pasaje en Hann-Ulrich Fuss, *op. cit.*, pp. 75-77.

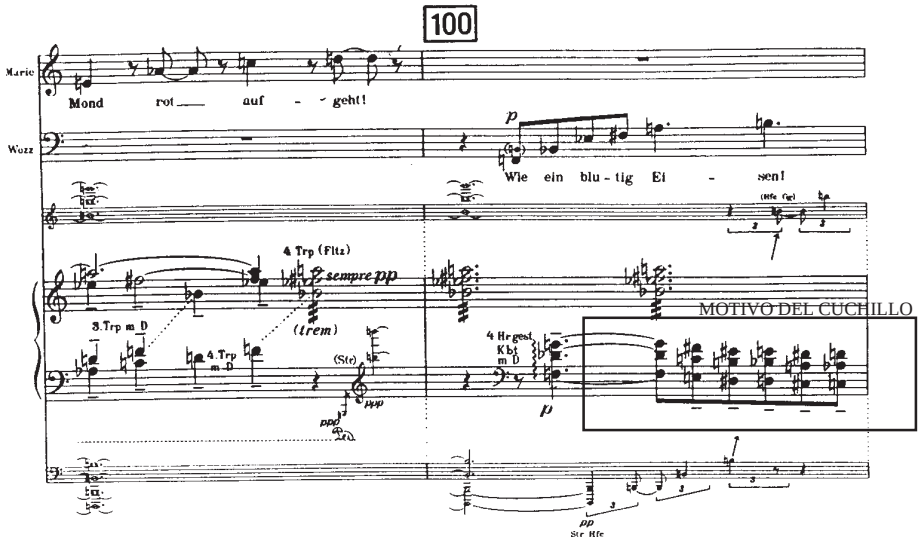
[79] Primera parte, III: *Los interludios sinfónicos en el interior de los actos*. Tabla del acto III.

importantes que pasan rápidamente por la imaginación de Marie moribunda. Entre ellos, el *motivo de la queja*, tan directamente ligado a la protagonista, ocupa un lugar destacado dentro del corto pero intensísimo tiempo que va desde que es apuñalada por Wozzeck hasta su muerte. Estos compases (III/2.100-108) se asemejan a los interludios orquestales en cuanto que la música se convierte en el medio dramático por el que se hace patente la acción interior, los «motivos reminiscentes» (*Erinnerungs-Motive)* que, en este caso, acuden a la memoria de Marie moribunda. Sobre este momento crucial de la ópera ha comentado Alban Berg:

> *Cuando por fin se produce el asesinato de Marie, apoyado sobre el Si por medio de golpes de timbal que llegan hasta el más violento fortíssimo, todas las figuras musicales más importantes relacionadas con su personaje se encadenan precipitadamente, y desfilan como última clarividencia delante de los ojos, como acontecimientos de su existencia –tal vez sea esto lo que ocurra en el momento de la muerte–. Así la canción de cuna que le cantaba a su hijo, ecos de la escena de los pendientes del acto segundo, el mismo Tambor Mayor, el tema donde se queja de su miseria*[80]*, para concluir finalmente en el momento de su último suspiro con el motivo de las quintas del que ya he hablado, el motivo de la esperanza vana*[81].

EJEMPLO 36

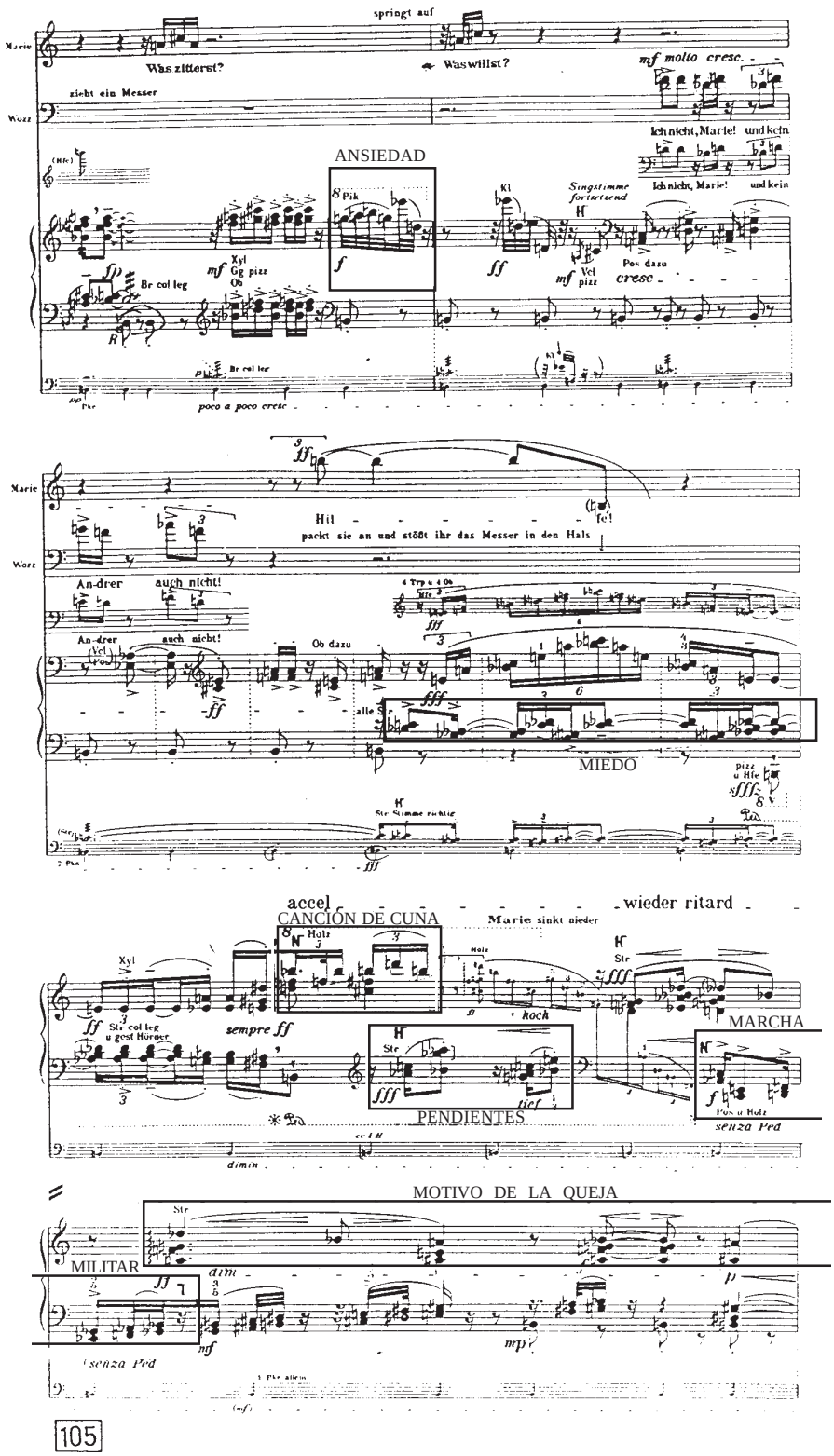
III/2.100-108

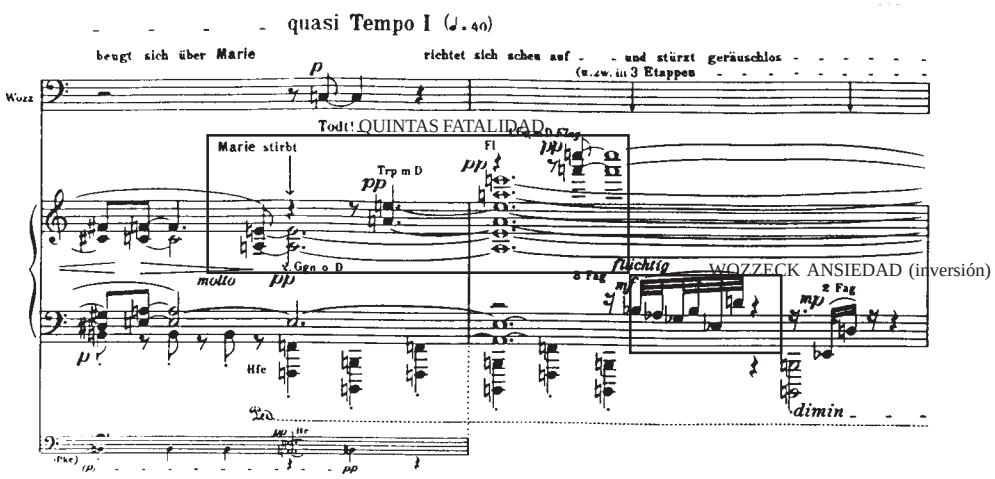


---

80 Subrayado, F. H.

81 «Wenn schließlich zu den sich bis zum höchsten ff steigernden Paukenschlägen auf H der Mord an Marie geschieht, erklingen zu diesem Orgelpunkt in sich überstürzender Aufeinanderfolge alle ihr zugehörigen wichtigen musikalischen Gestalten, die –so wie es im Moment des Todes sich ergeben mag– wie die wichtigsten Gestalten des Lebens blitzartig und verzerrt an ihr vorüberziehen.
So das Schlummerlied ihres Kindes aus dem ersten Auftritt (Klavierauszug, III/104); Anklänge an ihre Schmuck Szene vom II. Akt (III/104); der Tambourmajor selbst (III/-104); das Thema der Klage über ihr Elend (III/105), um endlich im Moment ihres letzten Atemzuges in das von mir schon erwähnte Quintemotiv auszuklingen, in das (Motiv) des vergeblichen Wartens (III/106-107)». Alban Berg: *Vortrag*, en *op. cit.*, p. 174.


springt auf
Marie
Was zitterst?
Was willst?
mf molto cresc.
Wozz
zieht ein Messer
Ich nicht, Marie! und kein
ANSIEDAD
Singstimme fortsetzend
Ich nicht, Marie! und kein
Br col leg
poco a poco cresc
Hil
packt sie an und stößt ihr das Messer in den Hals
An-drer auch nicht!
Ob dazu
MIEDO
accel
CANCIÓN DE CUNA
wieder ritard
Marie sinkt nieder
sempre ff
MARCHA
PENDIENTES
MOTIVO DE LA QUEJA
MILITAR
senza Ped
105



Los golpes de timbal sobre el sonido *Si*, a los que se refiere Alban Berg, marcan el pulso del compás 6/4 y describen un arco dinámico que se inicia en *pp* (c. 101), alcanza su punto de mayor intensidad, *fff*, en el c. 103, y regresa, en progresivo *diminuendo*, al inicial *pp*. Estos tres momentos, inicial, central y final, son los hitos de una secuencia dramática cuyos gestos decisivos están minuciosamente indicados en las acotaciones, y que al mismo tiempo se corresponden con las últimas intervenciones verbales de Marie y Wozzeck:

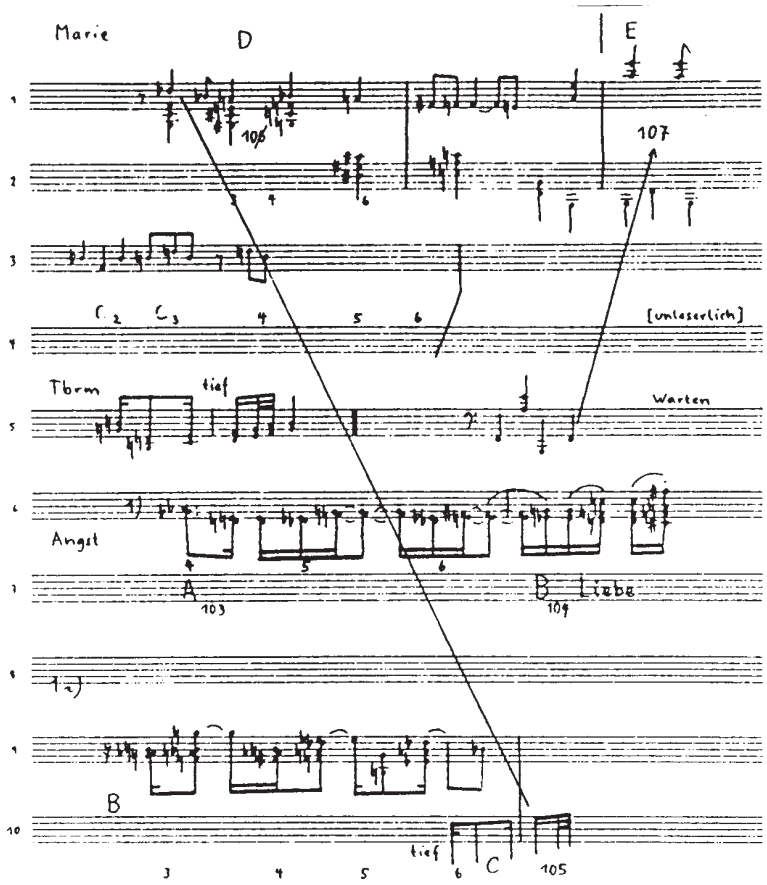
Compases	c. 101	c. 103	c. 106
TEXTO	Marie: Was zitterst? / ¿Por qué tiemblas?	Marie: Hilfe! / ¡Socorro!	Wozzeck: Tot! / ¡Muerta!
GESTOS / ACCIÓN	Wozzeck zieht ein Messer / Wozzeck saca un cuchillo	W.packt sie an und stosst ihr das Messer in den Hals / Wozeck la agarra y le clava un cuchillo en la garganta	W. beugt sich über sie / Marie stirbt // W. se inclina sobre ella / Marie muere
TIMBAL-*SI*-DINÁMICA	*Si*, pp	*Si* / fff	*Si* / pp

En su recuento de temas, Alban Berg olvidó incluir el *motivo del miedo* que aparece en primer lugar, como desenlace de la tensión acumulada en el *tremolo/col legno* de la viola (c.101-103), exactamente bajo el grito de socorro de Marie, marcado, a su vez, por el *fff/SI* del timbal[82]. Tampoco se refiere a la evocación del motivo de la seducción que figura unido al anterior en la cuerda, al tiempo que es reforzado por las trompas.

[82] Se trata de una nueva *señal* que refuerza aún más el momento clave, c.101, en que Wozzeck saca el cuchillo, Marie le pregunta por qué tiembla, y los timbales empiezan a percutir el SI. Las violas,

Antes de la redacción definitiva, Alban Berg había reunido todos estos *leitmotive* en una hoja de esbozos que realizó para este momento dramático. La comparación entre los esquemas previos y la versión definitiva de la partitura nos permite reconocer las opciones y soluciones adoptadas por el compositor. En tales esbozos se encuentran las señales claras de la labor de montaje llevada a cabo por Alban Berg, quien, una vez seleccionados los temas o motivos, prevé minuciosamente las articulaciones de los mismos y el momento adecuado en que se irán introduciendo. Esta forma de trabajar puede significar el mejor apoyo para la adecuada valoración no sólo de la semántica de los temas o motivos sino del orden narrativo de los mismos, es decir del *sentido* aportado por la sintaxis y la prosodia musicales (ritmo,dinámica, agógica...), a las que ya me he referido en el comentario anterior sobre la transición I/3-4.

Esbozos para III/2[83]



tremolo/col legno, inician la segunda mayor, Do/Si b; en el compás siguiente (102) se le añaden los primeros y segundos violines, en un *molto cresc.* que desemboca en la exposición por violonchelos, violines y violas del tema del miedo en *sfffz* (c. 103).

[83] Copia de los expuestos por P. Petersen: *Tafel XI. «Wozzeck», Skizzenbuch 13/1 (incl. 13/VII), hier 13/VII f. 6*, en *Alban Berg «Wozzeck», op. cit.*, p. 82.

Peter Petersen hace el siguiente comentario-descripción de los esbozos trascritos: «Los nombres de personajes 'Marie' y 'Tambourmajor', los conceptos 'esperanza', 'miedo' y 'amor', junto a las mayúsculas A,B,C,D y E (independientemente de su orden de sucesión) constituyen un total de siete unidades temáticas bien delimitadas, que han sido primero colocadas en un orden arbitrario y que tienen el carácter de inventario. Los números y las letras mayúsculas –con su función de fijar el orden de sucesión final– se encuentran en los compases 103-107. La articulación interna del compás de 6/4 (1-6) así como la serie de unidades temáticas (A-E) (citadas al mismo tiempo) se refieren a la parte final de la escena y fijan el desarrollo de la composición»[84].

En el ejemplo 36 puede verse cómo queda fijada en la partitura la sucesión de motivos. A partir de los esbozos y compases definitivos de la partitura se extrae la siguiente tabla comparativa[85]:

Wozzeck: Partitura		Esbozos				
	Motivos	Conceptos	Pt.	M	C	PC. 6/4
1	Mot. del miedo (c.103)	Angst / miedo	6/7	1) A	103	4 - 5 - 6
2	Mot. de la seducción (c.104)	Liebe / amor	6/7	B	104	
3	Mot. canción de cuna (c.104)		3	C		2 - 3 - 4
4	Mot. de los pendientes (c.104)		8/9/10	1a) B		3 - 4 - 5
5	Mot. marcha militar (c.104)	Tbrm.	5 y 10	C		6
6	Mot. de la queja (c.105)	Marie	1	D	105	3 - 4 - 6
7	Mot. de las quintas (c.106-107)	Warten / esperanza	1 y 5	E	107	

[84] «Die Figurennamen 'Marie' und 'Tambourmajor', die Begriffe 'Warten', 'Angst' und 'Liebe', sowie die Grossbuchstaben A, B, C, D und E (unabhängig von ihrer Reihenfolge) verweisen auf insgesammt sieben abgrenzbare thematische Einheiten, die in einer zunächst willkürlichen Anordnung zusammengestellt wurden und den Charakter eines Verzeichnisses haben. Die Zahlen und (wiederum) die Großbuchstaben –letztere dieses mal in ihrer Funktion als sukzessionsbestimmende Ordnungsfaktoren– sind auf die Taktzahlen (103-107) die Binnengliederung des 6/4 Taktes (1-6) sowie auf die Abfolge (bzw.gleichzeitige Zitierung) der thematischen Einheiten (A-E) im Schlussabschnitt der Szene bezogen und legen somit den Verlauf der Komposition fest». Peter Petersen, *op. cit.*, pp. 81-82.

[85] *«Wozzeck», partitura*: los números, del 1 al 7, se refieren al orden de aparición en los compases de la partitura.

Desde una perspectiva dramático-musical hay que prestar atención a los motivos seleccionados, por su relieve semántico en relación con la trayectoria vital de Marie. Por su última memoria pasan los momentos, personas y objetos que han decidido su destino. Pero, insistiendo en lo indicado más arriba, Alban Berg no sólo ha pensado en el contenido semántico de los *leitmotive*. Ha previsto minuciosamente el orden en que habrían de aparecer (letras mayúsculas), e incluso el momento rítmico exacto, dentro del compás 6/4, en que han de irse introduciendo. En líneas generales, Alban Berg se atuvo en la redacción definitiva de la partitura a lo que tenía previsto en los esbozos.

Uno de los puntos de más interés, tanto de sus previsiones como de los compases definitivos, se encuentra en las nuevas articulaciones de los temas seleccionados entre sí, inexistentes o poco perceptibles en las escenas y actos que preceden a la muerte de la protagonista. En primer lugar, nos encontramos con el enlace inédito a lo largo de la ópera entre los motivos del *miedo* y de la *seducción*[86], marcados en los esbozos por los nombres «Angst» y «Liebe», por las mayúsculas A y B, y por el número de compás 103 y 104, respectivamente. Se indican además las partes 4 - 5 - 6 del compás 103 para la introducción del tema del *miedo* tal como ocurrirá en la partitura.

Sobre el significado dramático del primer motivo, recuérdese, en primer lugar, que la transición I/3-4, comentada en el apartado anterior, se iniciaba con el mismo tema del *miedo* de modo que la música servía para prolongar imaginariamente la situación dramática. Ahora, el mismo motivo, situado en el momento de máxima tensión de la ópera, cuando Wozzeck apuñala a Marie y el timbal marca el *fff* del arco dinámico, sirve para enlazar el presente y el pasado como símbolo musical del terror de Marie y principio de un *flash-back* formado por una serie de imágenes acústicas, nunca mejor llamadas «motivos reminiscentes» / «Erinnerungs Motive».

El *miedo* se articula ininterrumpidamente con el tema de la *seducción*, expuesto por primera vez al principio del «Andante affettuoso» del interludio-introducción a I/5 (Marie y el Tambor Mayor), como si el amor prohibido se presentase ante la conciencia de la protagonista como la inmediata causa de su muerte. También se prevé en los esbozos una nueva articulación narrativa de los dos motivos anteriores con el recuerdo de los pendientes (II/1), indicada mediante el número 1) y las letras mayúsculas A y B para los dos primeros motivos, y 1a) / B para la evocación del tema de los *pendientes*[87]. Pero si nos atenemos al orden estricto de presentación, la *canción*

Esbozos
Conceptos: nombre con que designa Alban Berg a los diferentes motivos.
P: número de pentagrama, del 1 al 10, de los esbozos.
M: letras mayúsculas con las que el compositor prevé el orden de aparición de los motivos.
C: número de compás previsto para la partitura definitiva.
PC. 6/4: parte del compás en que se irán introduciendo los diversos motivos.

86 Peter Petersen destaca esta nueva articulación en su comentario sobre la hoja de esbozos de III/2: «Der Übergang von den «Angst»-Sekunden in das «Liebes»-Thema begegnet nirgendwo vorher in der Oper und ist also im Hinblick auf die Themensequenz nach dem Mord skizziert; es steht aber selbstverständlich in Bezug zum Beginn der 5. Szene des I. Aktes.». Peter Petersen, *op. cit.*, p. 83.
Hay, sin embargo, al menos en los compases correspondientes de la partitura, otros enlaces nuevos y significativos, no comentados por Petersen, que a continuación iré puntualizando e interpretando.

87 «Bemerkenswert ist auch, dass die von Berg erwähnten «Anklänge an die Schmuck Szene» hier auf dem Skizzenblatt mit dem Affekt der «Angst» verbunden sind (wofür die Bezifferung 1) und 1a) spricht); somit wird eine Komponente der dramatischen Situation: der überraschende Eintritt Wozzecks bei Marie in II/1 in das Zitat aufgenommen und auf die endliche Katastrophe bezogen». Peter Petersen, *op. cit.*, p. 83.

de cuna (C) aparece en tercer lugar, inmediatamente antes del citado motivo del regalo que le hizo el Tambor Mayor (1a/B). Ya quedaba esto claro en los esquemas previos, como puede verse en la distribución de las partes del compás donde se indica el segundo pulso del 6/4 para la *canción de cuna* (2-3-4), mientras que los *pendientes* han de introducirse en el pulso tercero (3-4-5). Así ocurrirá en la partitura. Parece, pues, que la coherencia narrativa prevista en los esbozos (sobre todo por medio de las letras mayúsculas) es compleja y no se refiere, al menos exclusivamente, ni al orden numérico estricto de aparición de los diversos temas ni a una lógica basada en el significado de cada uno de ellos considerados de manera independiente. En relación con el orden, acaba de verse que un motivo de B («los pendientes») ocupa el cuarto lugar, mientras que un motivo de C («la canción de cuna»), el 3º. En cuanto a la semántica, la mayúscula C sirve para marcar dos motivos bien alejados en principio: el de la *canción de cuna* (hijo de Marie) y el de la *marcha militar* (amante de Marie, Tambor Mayor). Ahora bien, si se observa la transcripción orquestal de la partitura se comprobará que Alban Berg ha sido fiel a los bloques previstos por él mismo mediante un recurso no indicado en los esbozos: la instrumentación. En efecto, los tres motivos contenidos bajo las letras A y B son enunciados por la cuerda[88], mientras que los dos marcados por la C corren a cargo de la madera: cuatro *piccolos* interpretan *(fff y kreischend / chillando)* la melodía de la canción de cuna, al tiempo que clarinetes y oboes se encargan de la armonía; unos diseños arpegiados de cuartas descendentes, derivados del mismo motivo de la canción[89] y recogidos por los clarinetes bajos y fagot desembocan en la exposición del quinto tema, la *marcha militar*, ejecutado por los últimos instrumentos citados más los trombones, e introducido en la última parte (6) del compás 104, tal como se anunciaba en los esbozos[90]. En resumen, la sección de viento madera se subdivide en dos grupos correspondientes a las tesituras aguda y grave: *piccolos*, oboes y clarinete frente a clarinete bajo y fagot, más los trombones del viento metal; los primeros ejecutan el fragmento inicial de la canción de cuna e inician los arpegios descendentes de cuarta, los segundos, continúan este diseño que enlaza con el enunciado de la marcha militar. Este reparto de papeles adquiere una dimensión cuasi icónica al aplicarse a dos temas que simbolizan los dos polos entre los que se debate la afectividad de la protagonista: su amor como madre y la atracción por el Tambor Mayor se reúnen de manera ostensible por primera y última vez en la memoria de Marie moribunda. Podría decirse que la distancia referencial y semántica que separa a estos *leitmotive* considerados de modo independiente, se neutraliza al relacionarlos con Marie, punto de convergencia de lo representado por ambos motivos[91]. Finalmente, también los arpegios citados que descienden por intervalos de cuarta desde la alta tesitura de la canción de cuna hasta la grave de la marcha militar son

---

[88] Aunque en el tema de la *seducción* la *Haupstimme (H)* corre a cargo de las trompas, la cuerda *(col legno geschlagen)* enlaza con el motivo anterior sin interrupción, tal como se diseña en los esbozos.

[89] Se trata del mismo dibujo de cuartas descendentes con que se comenta el antecedente (a + a´) y consecuente (b + c) de la canción de cuna en I/3: fagot y arpa en cc. 375-376, arpa y violonchelos, c. 379; trompas y violonchelo en cc. 391-392.

[90] Como puede comprobarse en la transcripción de la hoja de esbozos y en el cuadro comparativo, el motivo de la «marcha militar» (denominado por Alban Berg «Tbrm») aparece dos veces, en el compás 5: melodía en terceras, y en el 10: dibujo rítmico. En ambos casos se indica *tief / grave, profundo*, advertencia referente en este caso a la tesitura grave en que se expondrá el motivo en la partitura.

[91] Los dos motivos musicales están también próximos en cuanto correspondientes a dos formas musicales de tipo popular: «canción de cuna» y «marcha militar».

interpretables como signo icónico cuyo significado se corresponde, en esta ocasión, con el gesto dramático indicado en la acotación que los acompaña: *Marie sinkt nieder* / *Marie se desploma*.

El *motivo de la queja* se presenta en los compases primero y segundo de los esbozos ligado sin interrupción a las *quintas de la fatalidad*, reunidos ambos bajo el epígrafe «Marie», pero diferenciados por las letras D y E, respectivamente. En el compás cinco, se vuelven a incluir el tritono Fa/Si y la quinta La/Mi, con la indicación «Warten», y con una flecha que une el tritono con el último compás (letra E, c. 107) del pentagrama primero descrito. La información de este compás cinco de los esbozos deja diseñados los que serán los tres últimos pulsos del compás 106 en la partitura: comienzo de las quintas vacías complementadas por los pulsos del tritono, que coinciden con la indicación precisa: *stirbt* / *muere*, sobre un silencio de corchea al que sigue de inmediato la última palabra de Wozzeck: *Tot!* / *¡muerta!*, sobre el sonido *Do*, cierre tan «natural» como irónico del sonido *Si*.

El lamento de Marie y las quintas que expresan su «esperanza vana», unidos sin interrupción, como había ocurrido con los motivos del *miedo* y de la *seducción*, constituyen otra nueva y significativa articulación sin precedentes claros en las escenas anteriores[92]. En este caso, además, se trata de los dos motivos más identificados con la personalidad de Marie, gestos de queja y espera que arrancan de su íntima conciencia y han ido emergiendo y cargándose de contenido semántico en las distintas situaciones dramáticas. Los dos *leitmotive*, reunidos, ocupan el último y privilegiado lugar en la memoria de la protagonista cerrando el círculo vital que ellos mismos habían abierto en la escena tercera del acto primero (cc. 363: *Komm, mein Bub*, 467: *Ach! Wir arme Leut!*, y 415 - 425: *Marie in Gedanken versunken)*.

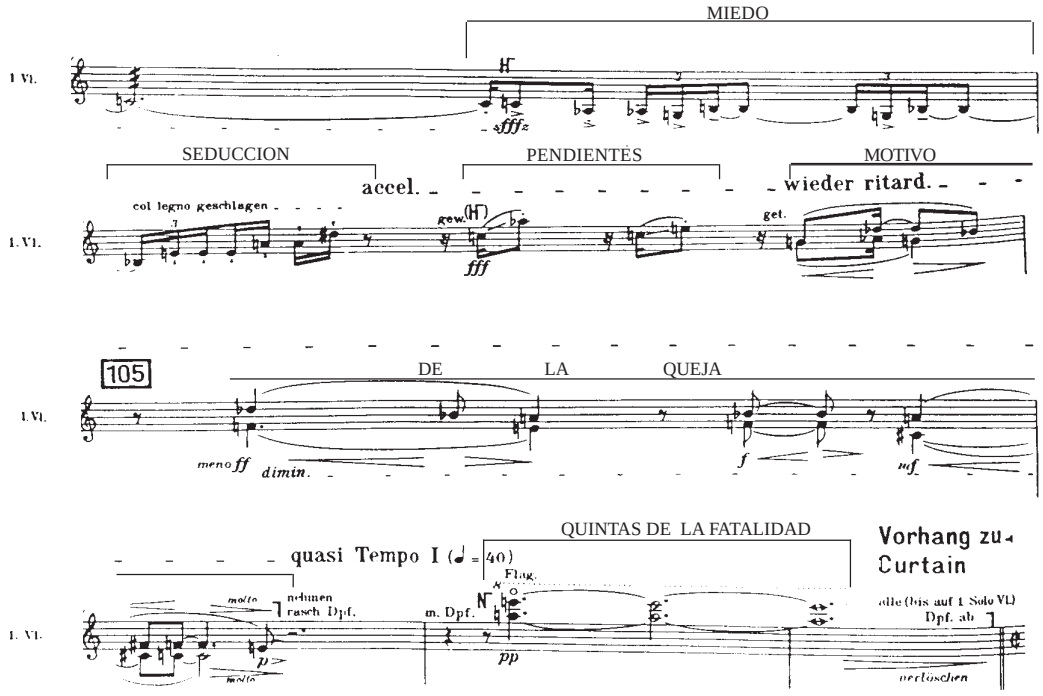
Los dos temas son expuestos por la cuerda quedando de este modo ligados al regalo (los pendientes), a la seducción y al miedo. Así pues, vistos los siete motivos desde una perspectiva instrumental, se reconoce una ordenación formada por dos líneas contrastadas tímbricamente: la de la cuerda como voz principal (H), resultado de la articulación de los cinco motivos señalados, y la de viento como voz secundaria (N), formada por la «canción de cuna» y la «marcha militar». La común condición de estos dos últimos, como pertenecientes a formas musicales definidas por la tradición, refuerza el contraste con las demás figuras

---

[92] Peter Petersen ha señalado una articulación entre ambos motivos en II/2.335, cuando Wozzeck dirigiéndose al Capitán le dice: «...die Erd' ist Manchem höllenheiss...» / «... la tierra les quema a algunos como el infierno...»: «Verhängnis-Akkord und Klage-Motiv (melodisiert)». La melodía de Wozzeck, por otra parte, coincide con el bajo de su propio *leitmotiv*, «Wozzeck-Hombre», de donde Petersen deduce que «wie die Bassstimme eine semantische Komponente der Marie-Motivik in das Wozzeck/Mann-Thema eingeschlossen worden ist» / «por medio del bajo se incluye un componente semántico de los motivos de Marie en el tema de Wozzeck-Hombre».
Puntualizaciones: 1. La «oculta presencia» de Marie en el momento en que Wozzeck pronuncia tales palabras puede quedar reforzada porque coinciden con la introducción por el violonchelo de una variante de las «segundas de la persecución» formadas por los simbólicos sonidos SOL/LA (=Tambor Mayor + Marie).
2. Aunque aparecen los sonidos e intervalos componentes, no ocurre lo mismo con las «figuras» carácterísticas de ambos motivos. Por ello únicamente podría hablarse de un borroso anuncio de lo que será la articulación clara y perceptible de ambos motivos en los cc. 105-106 de III/2.
Peter Petersen, *op. cit.*, p. 177 y nota 132.

melódicas y rítmicas libremente creadas por el compositor. Por último, aceptado que los violines son el instrumento que más y mejor se identifica con la protagonista[93] (como el trombón con Wozzeck), parece que los temas interpretados por la cuerda están más directamente vinculados a Marie, mientras que los otros dos se refieren a la protagonista de manera indirecta, mediatizados por otros personajes. Puede seguirse la línea de los primeros violines y se comprobará la natural articulación melódica de los cinco *leitmotive:*

EJEMPLO 37



93 «Marie sind die Streicher, namentlich die hohen Streichinstrumente und oftmals die solistisch eingesetzten Geigen zugeordnet. Das Marie/Klage-Motiv, die Schmuck-Themen, das Wiegenlied und die Märchenerzählung sowie die Themen aus der Bibel-Szene werden ganz ode überwiegend von Streichern grundiert». P. Petersen, *op. cit.*, p.148.
Las «quintas de la fatalidad» (Verhängnis-Quinten), no citadas por Petersen, están también muy ligadas a la sección de cuerda, y desde luego más que la «canción de cuna», como puede comprobarse desde la primera aparición de ambos motivos. Compárense, por ejemplo, los compases I/3.371-413, primera exposición de la canción de cuna (hecha por la voz de Marie, acompañada y comentada por instrumentos de las secciones de viento y cuerda), con la preparación y presentación de las «quintas», I/3.412-427, realizada exclusivamente por la sección de cuerda. Lo mismo ocurre en otras ocasiones importantes en que reaparece este *leitmotiv*: II/3.372-373,III/5.379.

En el lenguaje del cine se llama *secuencia de montaje* a «una rápida sucesión de planos breves, unidos a veces por encadenados, cortinillas o cualquier otra clase de efectos ópticos...»[94]. Pues bien, Alban Berg ha realizado en estos compases una verdadera secuencia de montaje musical en *flash-back* al seleccionar y articular –integrar– motivos muy significativos que, recogidos del pasado de Marie, revelan su(s) significado(s) al mismo tiempo que reciben su definitivo sentido dramático de la muerte de la protagonista.

Wir arme Leut!: comentarios sobre el interludio I/1-2

«El postludio siguiente que ocupa el primer cambio de escena no es más que un desarrollo de las ideas principales pertenecientes a los distintos pequeños movimientos de la suite»[95] –afirma Alban Berg en su conferencia.

La configuración estructural abierta de la *suite* se cierra en el caso de la primera escena de *Wozzeck* mediante el regreso dramático-musical al punto de partida[96]. En una carta (24.7.1919) a su alumno Kassowitz, donde le explicaba con detalle el plan para esta primera escena de la ópera, se refiere el compositor a la transición musical como «intermedio, un pequeño desarrollo a partir de las diez piezas»[97]. Así pues, la primera transición orquestal tiene el carácter de postludio *(Nachspiel)* donde solamente se utiliza material temático tomado de la escena que acaba de concluir. Se pasa bruscamente del último acorde de la transición orquestal en *fff* a la exposición en *p* del primer *acorde de la naturaleza* con el que se inicia la escena segunda. Las acotaciones subrayan el contraste mediante las indicaciones *rasch abdämpfen / oscureciéndose rápidamente*, para el último acorde del postludio, y *Vorhang rasch auf / Alzar rápido el telón*. Jean Jouve / Fano lo han descrito en términos cinematográficos:

---

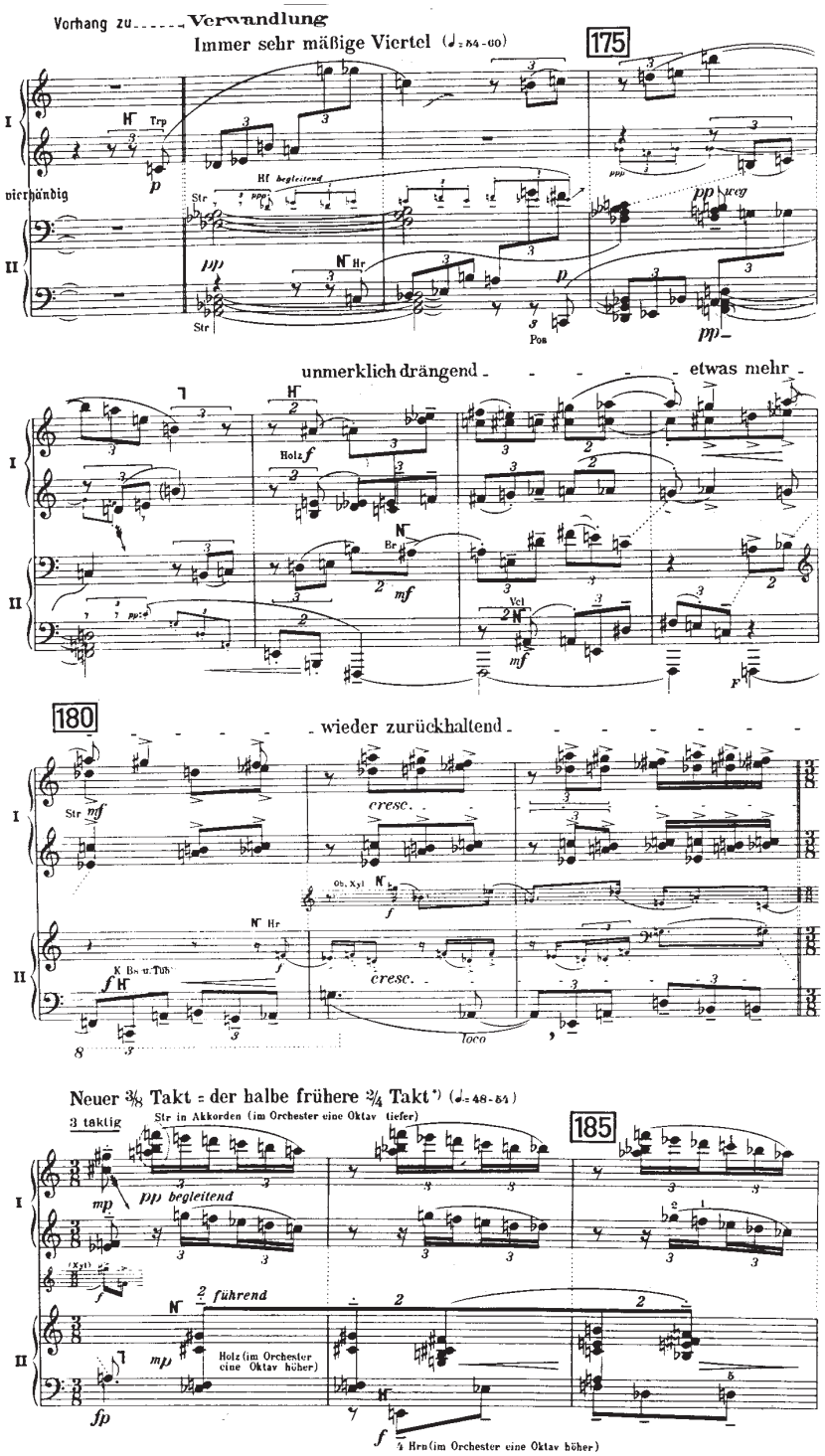
[94] Karel Reisz, *Técnica del montaje cinematográfico*, Taurus, Madrid (1989), p. 102.

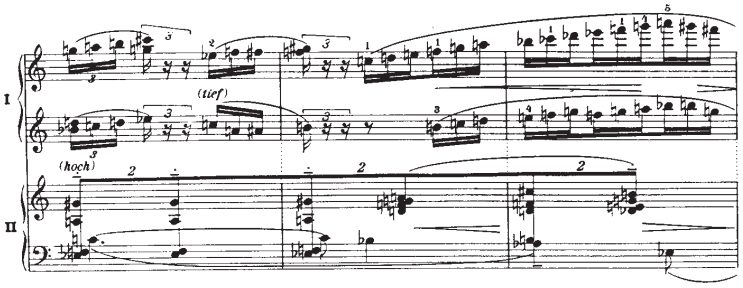
[95] «Das die folgende erste Verwandlung ausfüllende Nachspiel ist dann nur noch eine Durchführung der Hauptideen dieser verschiedenen Suitessätchen».
Alban Berg: *Vortrag*, en *op. cit.*, p. 166.

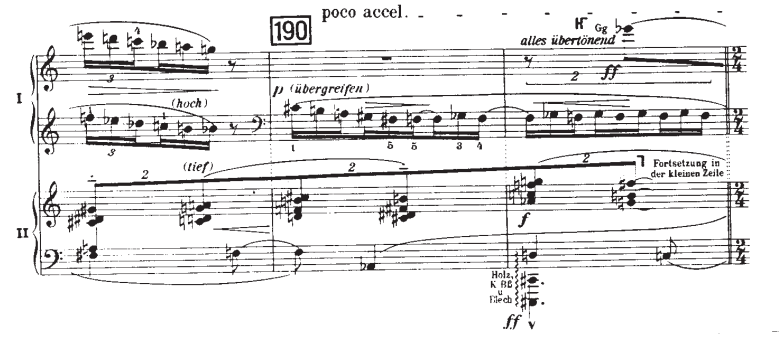
[96] Sobre las preferencias de Alban Berg por este tipo de estructuras circulares: primera parte, capítulo III. Aparte de lo allí indicado, puede verse también:
Robert P. Morgan: *The Eternal Return. Retrograde and Circular Form in Berg*, en *Alban Berg. Historical and analytical Perspectives*, Oxford (1991), pp. 111-149.

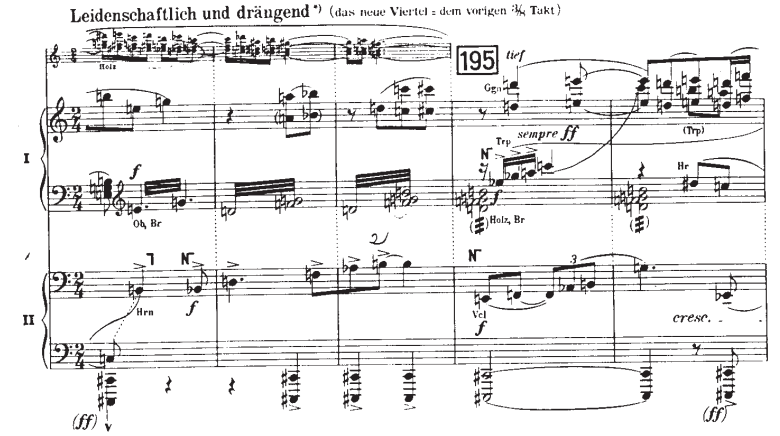
[97] «...Zwischenspiel, eine kurze Durchführung über alle 10 Stücke / ganzes Orch».
Ernst Hilmar: *op. cit.*, p. 23.

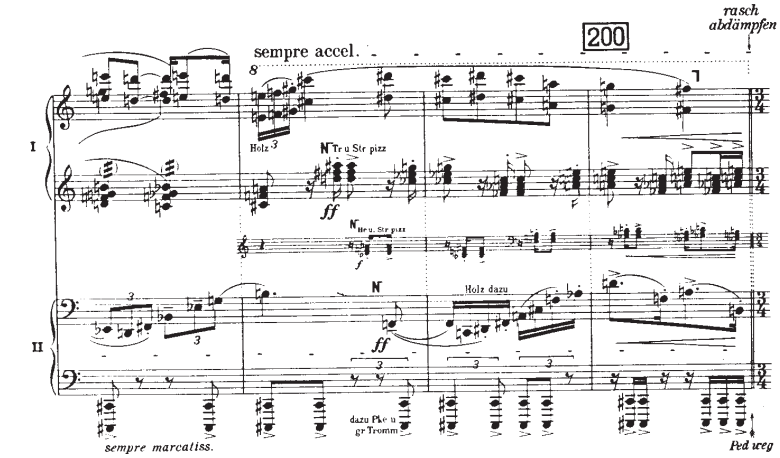
Interludio I/1-2




I
II
(tief)
(hoch)


190
poco accel.
alles übertönend
p (übergreifen)
(hoch)
(tief)
Fortsetzung in der kleinen Zeile
Holz, K. BG u. Blech
ff
I
II


Leidenschaftlich und drängend *) (das neue Viertel = dem vorigen 3/8 Takt)
195
tief
sempre ff
(Trp)
Holz
Ob, Br
Holz, Br
Hrn
Vcl
cresc.
(ff)
I
II


rasch abdämpfen
200
sempre accel.
Holz
Tr u Str pizz
ff
Holz dazu
dazu Pk e u gr Tromm
sempre marcatiss.
Ped weg
I
II

«Se trata de un verdadero procedimiento de *sobreimpresión* musical. El acorde inicial *(piano)* se enuncia por debajo del último compás *(forte)* del interludio. No hay más articulación que la yuxtaposición de dos músicas diferentes»[98]. Yuxtaposición bien alejada de lo visto y comentado a propósito de I/3-I/4, donde los motivos derivaban unos hacia otros hasta la metamorfosis del último en el nuevo tema de doce sonidos de I/4.

El interludio está formalmente dividido en tres partes, bien diferenciadas en la partitura mediante las dobles barras divisorias que se corresponden con cambios en el compás, en el *tempo* y en las indicaciones sobre el carácter de cada una de ellas:

A	cc.172-182	2/4	Immer sehr mäßige Viertel ♩ = 54-60	Unmerklich drängend - - - - etwas mehr - - - wieder zurückhaltend - - - (apremiando imperceptiblemente - - - - un poco más - - - con calma de nuevo)
B	cc.183-191	3/8	Neuer 3/8 Takt ♩ = der halbe frühere 2/4 Takt ♩ = 48 -54 (c.190) poco accel. - - - - -	
C	cc.192-200	2/4	♩ = 42-48	Leidenschaftlich und drängend (con pasión e ímpetu) (c.198) sempre accel. - - - - -rasch abdämpfen (apagándose rápidamente)

A estas tres partes corresponden los siguientes grupos de motivos con su instrumentación, las correspondencias entre compases del interludio y de la escena primera, y el soporte textual tal como se ha presentado a lo largo de la *suite:*

[98] «C'est par un véritable procédé de «surimpresion» musicale. L'accord initial (piano) commence en dessous de la dernière mesure (forte) de l'Interlude. Il n'y a pas d'autre lien; mais la juxtaposition de deux musiques différentes». P. Jean Jouve / M. Fano, *op. cit.*, p. 92.

A. I/1-2.173-182

Motivos	Instrument. y dinámica	Compases en el interludio	Compases en la suite	Texto
1. Canon con el tema de la pavana (H)	trompeta/ trompa/ trombón /p/	173-176	30-33	Hptm.: «Es wird mir ganz angst um die Welt, wenn ich an die Ewigkeit denkt» Cap.: «Siento auténtico miedo por el mundo cuando pienso en la eternidad»
2. Acompañamiento de la pavana	arpa (begleitend/-acompañando) + violonchelo /p/	173-177	30-33	
3. Canon con tema-(a) de la gavota (H)	flauta+ oboe/clarinete/ fagot /f/	177-179	121-122 131-132	Hptm.: «Er hat ein Kind ohne den Segen der Kirche...» / «(Wozzeck), tienes un hijo sin la bendición de la iglesia» W.: «Lasset die Kleinen zu mir kommen» / «Dejad que los niños vengan a mí»
4. Motivo de la giga (a) (H)	violín + viola + violonchelo /poco f, cresc./	179-182	86-91	Risas del capitán con el motivo rítmico de la subordinación de Wozzeck: «Jawohl, Herr Hauptmann!» / «Sí, mi capitán»
5. Principio de la gavota (b) (H)	Tuba + Contrabajo /f/	180-182	114-117	Hptm.: «Er hat keine Moral!» / «(Wozzeck), no tienes principios morales»
6. Motivo de la giga (b) (N)	Trompas /f/	180-182	73-75	Instrumental: trompa + viola
7. Motivo de la giga (c) (N)	Oboes+xilof. /f/	181-182	83-85 97-99	Hptm.: «Ich glaub', wir haben so was aus Süd-Nord» / «Parece que tenemos viento del sur-norte» Hptm.: «Oh, Er ist dumm, ganz abscheulich dumm!»/ «¡Wozzeck, eres tonto, completamente tonto!»

B. I/1-2.183-191

Motivos	Instrumentación y dinámica	Compases en el interludio	Compases en la suite	Texto
8. Motivo de la gavota (b) (H)	trompas, /f/ (continúan el motivo acabado de exponer por la tuba)	184-192	116-118	Hptm.: «Moral:das ist, wenn man moralisch ist!»/ «Moral, es decir, cuando uno es moral» + trompetas (tema completo)
9. Motivo del aria (N)	flautas+oboes+ clarinetes, /mf/	183-191	139-141	Instrumental, cuerda. Aumentación de la melodía de Wozzeck: «Da setz'einmal einer Seinesgleichen auf die moralisch Art in die Welt!» / «¡Que intente introducir en el mundo de forma moral a uno de su misma condición!»
10. Motivo de la giga (d)	violines+violas, /pp/, «begleitend» / «acompañando»	183-191	65-71	Instrumental, flautas, dibujos descriptivos del viento, motivo que provocará el chiste del Capitán y la humillación de Wozzeck.

C. I/1-2.192-200

Motivos	Instrument. y dinámica	Compases en el interludio	Compases en la suite	Texto
11. Wir arme Leut! (H) Principio del aria: motivo (a)	/fff/ Violines (+trompetas) /fff/	191-195	136-138	W.: Wir arme Leut! Sehn Sie, Herr Hauptmann, Geld, Geld! / ¡Nosotros los pobres! Mire usted, mi capitán, ¡dinero!, ¡dinero!
12. Final del aria: motivo (b) (H)		195-197	151	W.: «Ich glaube wenn wir in den Himmel kämen…» / «Creo que cuando lleguemos al cielo...»
13. Motivo rítmico de la subordinación	contrb.+tuba+-trombón+arpa: /ff/, «marcatissimo» timbales+gran tambor: /p/ cresc/ff/	191-200 198-200	a. 25-26 b. 136-137 c. 151-154 d. 150-154	a.Jawohl, Herr Hauptmann! b.Bajo «Wir arme Leut!» c.Bajo «Ich glaube...» d.Reforzamiento de «Ich glaube...» (=c) Al final del aria y del interludio carácter descriptivo: los «truenos»
14. Terceras ascendentes, motivo (c) del aria. (N)	a. trompas b. trompetas +-trompas /mf/	a.192-194 b.195-198	a.136-137 b.137-138	Instrumental, cuerda. Construcción melódico-armónica de doce sonidos para «Wir arme Leut!»
15. Motivo (d) del aria	flautas + clarinetes, /mp/	192-195	141-142	W.: Man hat auch sein Fleisch und Blut! / ¡Uno también es de carne y hueso! (c.141) (instrumental:flautas,c.142))
16. Motivo de la primera cadencia (a) (N)	violonchelos /f/	195-198	55-56	Instrumental, viola. Sobre las palabras del capitán: «Ein guter Mensch, der sein gutes Gewissen hat, tut alles langsam» / «Una buena persona que tiene la conciencia tranquila hace todo despacio»
17. Motivo de la primera cadencia (b) (N)	violonchelos + fagots /ff/	198-200	57-58	
18. Final del aria: motivo (e) (H)	piccolos +oboes+clarin. /f/, cresc.	198-200	152-153	W.: «…so müßten wir donnern helfen» / «...tendremos que ayudar a tronar»
19. Final del aria: motivo (f)	violines/violas + trompas/ trompetas /f/	198-200	151-153	Instrumental, cuerda. Colaboran con el motivo nº 13 para provocar el efecto de los «truenos», tanto en el interludio como en el aria

Los motivos condensados en este interludio constituyen, como señala el propio Alban Berg, un desarrollo dramático de la escena anterior por medio de un lenguaje musical cargado de contenido semántico procedente de las palabras y actitudes del Capitán y Wozzeck. En conjunto, los compases de esta pieza sinfónica continúan la reexposición dramático-musical iniciada en el compás 154, donde se vuelve a presentar, por movimiento retrógrado, el preludio que precede a la pavana (cc. 1-30)[99]. Pero el círculo dramático se cierra sólo parcialmente con la bajada del telón (c. 172): la música del intermedio sinfónico enlaza con el final de la escena (=final de la reexposición retrógrada del preludio) al mismo tiempo que inicia la reexposición-desarrollo musical de los demás movimientos de la *suite* empezando por el motivo de la pavana (nº1) y concluyendo con motivos del final del aria (nº 18 y 19).

Pero, una vez más, Alban Berg ha reordenado tanto estructural como sintácticamente los motivos seleccionados, con las consecuencias semánticas y dramáticas derivadas de ello. En primer lugar, los motivos incluidos en cada una de las tres partes del interludio permiten una interpretación dramática del mismo en función de los personajes a los que han quedado ligados en la escena precedente. Puede comprobarse en las tablas que la primera parte (A) está ocupada (casi) totalmente por motivos del Capitán: la eternidad (nº 1), la moral (nº 3, 5), sus chistes y risas (nº 4, 7). Debe puntualizarse, sin embargo, que el motivo de la gavota (nº 3), aunque introducido por el Capitán en los compases 121-122: *Er hat ein Kind ohne den Segen der Kirchen... / (Wozzeck), tienes un hijo sin la bendición de la iglesia...,* es presentado en el interludio con la configuración de tresillos utilizada por Wozzeck (cc. 131-132): *(Der Herr sprach): «Lasset die Kleinen zu mir kommen» / El Señor dijo: «Dejad que los niños vengan a mí»*[100]. La segunda parte desarrolla el tema de la moral, pero en esta ocasión reuniendo, en contrapunto musical, dos motivos que representan las opiniones del Capitán (nº 8) y de Wozzeck (nº 9). El protagonismo queda, pues, repartido a partes iguales en la sección central del interludio. Finalmente, la tercera parte, la más densa en motivos y momento culminante de esta pieza sinfónica, está netamente dominada por Wozzeck, como puede comprobarse en la tabla correspondiente, aunque los motivos 16 y 17, tomados de la primera cadencia y correspondientes a una unidad de sentido textual, recuerdan en segundo plano y con marcada ironía, teniendo en cuenta el contexto en que se insertan, las dos muletillas más socorridas de Capitán*: Ein guter Mensch, der sein gutes Gewissen hat, tut alles langsam / Una buena persona que tiene la conciencia tranquila, hace todo con calma*.

Esta lectura dramático-estructural del interludio permite ajustar el sentido del mismo como desarrollo-reexposición de la escena primera: no se trata de una condensación desordenada de motivos al estilo de lo que ocurre en los sueños, sino de una pensada y ordenada síntesis de temas musicales, a través de la cual se pone de manifiesto la sustancia y el sentido dramático de

---

[99] Análisis detallado en la tercera parte, capítulo I, *El Capitán*: *Postludio. Reexposición del preludio, I/ 1.154-171*.

[100] Es un excelente ejemplo de la sutileza con que Alban Berg ha sabido reflejar en la música la alternancia del diálogo, en esta ocasión la primera réplica de Wozzeck a su Capitán. El *pathos/cantabile* (explícitamente indicado en la partitura, c. 120) con que el Capitán ha de pronunciar sus palabras, tiene como contrapartida la cita evangélica de Wozzeck interpretada con la misma melodía del Capitán pero variada y suavizada mediante los tresillos de corcheas empleados por Wozzeck. Réplica que sorprenderá a un Capitán acostumbrado al sumiso y mecánico «Jawohl, Herr Hauptmann»: *«(wütend aufspringend) Was sagt Er da?!» / «(se levanta furioso de un salto) ¡¿Qué estás diciendo?!»*. Sobre esto, comentario en la tercera parte, capítulo I.

lo ocurrido en la escena primera donde Wozzeck se ha atrevido a transgredir el orden cuando replica *(Lasset die Kleinen...),* se queja *(Wir arme Leut!)* e incluso se muestra irónico *(...so müßten wir donnern helfen)* ante el Capitán, perturbado por la osadía del soldado y que de inmediato intenta que las cosas vuelvan a su sitio (reexposición-*cangrejo*). Pero la estructura circular de la escena se rompe en el interludio. Éste se abre y crece hasta la explosión final: el grito de queja y protesta de Wozzeck, al que se yuxtapondrá directa y contrastadamente el primer *acorde de la naturaleza*, misterioso y piano, de la escena siguiente[101].

En segundo lugar, la sintaxis o combinación de motivos entre sí también presenta importantes variaciones en relación con la música de la escena precedente. Los diecinueve motivos descritos en las tablas anteriores presentan el siguiente orden horizontal y vertical[102]:

<table>
<tr><td colspan="3">A</td><td>B</td><td colspan="3">C</td></tr>
<tr><td>cc.173-177</td><td>cc.177-178</td><td>cc.179-182</td><td>cc.183-191</td><td>cc.191-195</td><td>cc.195-197</td><td>cc.198-200</td></tr>
<tr><td>1/H</td><td rowspan="6">3/H</td><td>4/H</td><td>8/H</td><td>11/H</td><td>12/H</td><td>18/H</td></tr>
<tr><td rowspan="5">2</td><td>5/H</td><td>9/N</td><td>14/N</td><td rowspan="3">16/N</td><td>17/N</td></tr>
<tr><td>6/N</td><td rowspan="4">10</td><td rowspan="2">15</td><td rowspan="2">19</td></tr>
<tr><td rowspan="3">7/N</td></tr>
<tr><td colspan="3">13</td></tr>
</table>

Una nueva apreciación de conjunto nos permite reconocer que la mayor densidad temática se produce al final de la primera parte (A) y, sobre todo, en la tercera (C) donde se mantienen siempre tres o cuatro motivos. Si a esto unimos las marcas expresivas y dinámicas (ver tablas),

---

[101] No se ajusta a lo que ocurre en la partitura la ligera descripción de este interludio hecha por Mosco Carner: «L'interlude qui suit est un résumé de la scène précédente, une espèce de développement symphonique de ses principaux éléments dans le même ordre: pavane, gavotte, gigue, air et prélude». El «preludio», con cuya reexposición en movimiento cangrejo cae el telón de la escena primera, no aparece en el interludio sinfónico. Tampoco los motivos se exponen como simple eco de la escena, como se comenta a continuación. Mosco Carner, *op. cit.*, p. 238.

[102] A,B y C: partes del interludio.
1,2...19: nº del motivo correspondiente a las tablas anteriores (A,B y C).
H, N: *Hauptstimme / voz principal; Nebenstimme / voz segunda.*
Sucesión horizontal: orden lineal de los motivos.
Coincidencias verticales: motivos simultáneos, en contrapunto.

queda patente que la última parte representa el punto de llegada, el momento culminante del interludio. En cuanto al significado y sentido de las nuevas combinaciones verticales y horizontales de los temas, propongo las siguientes interpretaciones:

1. En A se suceden horizontalmente como voz principal los motivos 1, 3 y 4/5, relacionados con la eternidad, la moral y las risas del Capitán. Este orden lineal es diferente del de la escena, donde los comentarios sobre la moral en la gavota vienen después de su despectiva broma con Wozzeck, en la giga. Teniendo en cuenta que la forma del motivo tercero está tomada directamente de la respuesta ya comentada de Wozzeck al Capitán: *Dejad que los niños vengan a mí*, bien podría hacerse la siguiente interpretación del nuevo orden sintáctico: el Capitán, tan ocupado en temas trascendentes como el tiempo y la moral, queda enfrentado a su propio discurso cuando humilla a Wozzeck. Esta interpretación semántica es subrayada por los motivos que a continuación se ponen en contrapunto: por un lado la acusación que el Capitán hace a Wozzeck de la falta de moral (nº 5): *Wozzeck, no tienes principios morales*; por otro las risas (nº 4), el chiste y los insultos (nº 5): *Creo que tenemos viento del sur/norte, Wozzeck, eres tonto, completamente tonto*. Así, el interludio representa el momento de integración y de reflexión musical, desde el punto de vista del compositor quien, con esta reordenación temática, revela por medio de un lenguaje musical semantizado las contradicciones entre los proclamados principios morales del Capitán y sus palabras despectivas e insultantes para con Wozzeck.

2. En esta misma dirección puede interpretarse lo que ocurre en la segunda parte (B). En ella, dejando a un lado el motivo 10, que, tomado de la giga (cc. 65-71), tiene un valor de ambientación y acompañamiento (*pp-begleitend/acompañando,* se indica en la partitura)[103], contrastan en contrapunto los motivos 8/H y 9/N, relacionados con el Capitán y Wozzeck respectivamente. Mientras que en la *suite* la música de las palabras de Wozzeck: *Da setz´einmal einer Seinesgleiches auf die moralisch Art in die Welt! / ¡Que intente poner en el mundo de forma moral a uno de su misma condición!*, llevaba como comentario contrapuntístico la melodía de *Wir arme Leut!* (fagot y contrabajo, N), lógico complemento semántico y expresivo, en el interludio se oye junto con una variante del motivo central de la gavota marcado en la *suite* por las huecas aclaraciones del Capitán: *Moral: das ist, wenn man moralisch ist / Moral: es decir, cuando uno es moral*. De este modo, así como en la primera parte emergen las contradicciones de su personalidad burguesa, en esta parte central se pone de manifiesto la irreconciliable distancia entre dos personajes, entre dos estamentos sociales, separados por un muro cuyas dos caras son el dinero y la moral.

3. En la última parte del interludio se concentran todos los factores expresivos y semánticos que convierten a los diez compases (191-200) en el punto culminante del interludio. La acumulación de motivos, el énfasis dinámico, las marcas expresivas, la contundencia rítmica, la densidad

---

[103] Sobre el valor de estas figuraciones en la giga, comenta Gerd Ploebsch: «Die raschen, in gleichmäßigen Bewegungen dahinfließenden Passagen der drei Flöten und der Celesta bestimmen den farbigen Hintergrund der Gigue, in deren festen Rahmen Berg die Verspottung Wozzecks musikalisch zu untermalen sucht /.../ Mit tonmalerischen Effekten der Instrumentation versucht Berg an dieser Stelle das Rauschen des Windes nachzuahmen». Gerd Ploebsch, *op. cit.,* p. 38.
También Mosco Carner da a estos dibujos un valor descriptivo: «Dans la brillante gigue, le capitaine, se moquant du soldat, le questionne sur le temps qu'il fait et Wozzeck répond «Schlimm, Herr Hauptmann! Wind!» / «Mauvais, mon Capitaine, du vent!», illustré par les passages rapides de trois flûtes obligées et des violons». Mosco Carner, *op. cit.,* p. 237.

tímbrica y las cargas semánticas de los temas más importantes se funden en esta arrebatada explosión final. Con esta tercera parte, Alban Berg cierra su planteamiento dramático de la música de este primer interludio de la ópera.

Veíamos más arriba que la tercera parte está dominada por motivos representativos de Wozzeck: siete de los nueve seleccionados, y siempre alguno(s) de ellos como protagonista. Esto significa que el interludio no es mera réplica de lo ocurrido en la escena donde Wozzeck, después de su protesta, vuelve a ser el obediente subordinado del Capitán. Ahora el compositor ha establecido una línea dinámica y expresiva *in crescendo* solidaria con una estructura dramático-musical en la que primero domina la voz del Capitán (A), a continuación se plantea la dialéctica irreconciliable entre los dos personajes (B) y finalmente (C) se impone la queja y protesta de los marginados, representados por Wozzeck.

Como en el caso de las dos primeras partes, esta valoración del interludio en su conjunto y de la tercera parte en particular sólo puede hacerse teniendo en cuenta el significado de los diversos motivos seleccionados y el sentido que se desprende de sus combinaciones horizontales y verticales:

a. *Wir arme Leut!* (nº 11), situado al principio de esta última parte (c. 191), ocupa un lugar de privilegio en el conjunto del interludio. Expuesto por los violines, se indica en la partitura que las trompetas pueden servirle de refuerzo. Parece obvio que los signos dinámicos /*fff*/ y expresivos, *Leidenschaftlich und drängend* / *apasionado e impetuoso*, que enfatizan la carga emotiva con que han de interpretarse este *leitmotiv* y toda la tercera parte, vienen determinadas por el contenido semántico y dramático de los motivos referidos a la condición social de Wozzeck. Comienzan estos compases últimos con la línea melódica completa correspondiente a los compases 136-138 del aria de la *suite*, pero hay que destacar, sobre todo, su articulación con el motivo nº 12 (195-197), con el que forma una nueva unidad sintagmática inexistente en la *suite*. La indicación H, como voz principal a cargo de los violines, se cierra en el compás 197, y se abre de nuevo en el compás siguiente donde *piccolos*, oboes y clarinetes, continúan y completan la frase musical y verbal: *Ich glaube wenn wir in den Himmel kämen (12)/.../ so müßten wir donnern helfen!* (18) / *¡Creo que si llegáramos al cielo* (12)*/.../ tendríamos que ayudar a tronar!* (18) (*suite*, cc.151-153). Alban Berg ha reunido las dos frases del principio y del fin del aria de la *suite* articulándolas primero en una sola unidad melódica y tímbrica (motivos 11 + 12) y continuando después la melodía como voz principal (18), aunque a cargo del viento-madera. Las exigencias musicales se equilibran así con las de una música pensada siempre con lógica dramática.

b. En la parte grave (cc. 191-200) destaca el *leitmotiv* rítmico (nº 13) derivado de la automática respuesta de Wozzeck al Capitán: *Jawohl, Herr Hauptmann!* / *¡Sí, mi capitán!*[104]. Este ritmo,

---

[104] G. Perle no lo incluye en su restringida lista de *leitmotive*: «Berg depended not only on self-contained and clearly differentiated forms but also on special motives restricted to a single scene. We will not include these in our list of *Leitmotive*, even where such a motive is consistently linked with a specific verbal or dramatic detail, such as, for example, Wozzeck's «Jawohl, Herr Hauptmann!» in Act I, Scene 1».
No resultan convincentes las razones dadas para esta exclusión. Este motivo rítmico, cuyo papel fundamental se encuentra en efecto en la primera escena, reaparece en otros momentos de la ópera: II/1.114-115 y III/4-5.361-364 (en ambos casos sobre Mi bemol y en función de «Wir arme Leut!»). Tampoco se entiende por qué Perle, en su segunda condición para considerar a un motivo *leitmotiv*, excluye el interludio sinfónico final como lugar de recurrencia: «The motive must appear in more than one scene, exclusive of the final symphonic interlude». George Perle, *op. cit.*, pp. 95-96.

sobre los sonidos Re b / Do#, jalona toda la suite al mismo tiempo que su valor dramático-musical se va transformando en función de los cambios de actitud que las palabras del Capitán provocan en el protagonista. Es utilizado primero por Wozzeck como fórmula mecánica de contacto que permite proseguir al Capitán sus elucubraciones sobre el tiempo al final del preludio (cc. 25-26) y de la pavana (cc. 49-50). En la giga, primero le sirve a Wozzeck para informar sobre el tiempo (meteorológico) al Capitán*: Sehr schlimm, Herr Hauptmann! / Muy malo, mi capitán* (única variante verbal), y poco después se produce el primer cambio en el valor dramático del motivo cuando el Capitán, después de forzar la misma respuesta con su broma sobre el viento *sur-norte* (cc. 87-89), se ríe con estrépito *(lacht lärmend / lacht noch lärmender)* de Wozzeck valiéndose paródicamente del mismo ritmo de la sumisión (cc. 90-91 y 93-96)[105], reforzado por violas y violonchelos, y subrayado por trompas y trompetas con el diseño citado en la primera parte del interludio (mot. nº 4). En la gavota, Wozzeck inicia, por última vez, la automática respuesta que quedará cortada: «Jawo... *(unterbricht sich / se interrumpe)*» (cc. 122-123), en medio de las palabras acusatorias del Capitán sobre la moral de Wozzeck y su familia[106]. Por último, desempeña un significativo papel rítmico y armónico en el aria: violonchelos y contrabajos lo enuncian (H) al comienzo de este movimiento, en valores aumentados (negras y blancas) y sirviendo de base para la armonía de doce sonidos que desde él se va construyendo por sucesivas entradas de terceras menores (cc. 136-137). Es el cimiento rítmico y armónico de *Wir arme Leut!* Vuelve a reaparecer con contundencia al final del aria reforzando la desalentada frase de Wozzeck sobre su porvenir y el de los de su condición cuando lleguen al cielo. El esquema rítmico se deforma y disuelve en una progresiva disminución de valores (cc. 151-154)

Con estas dos últimas entradas se produce el definitivo cambio de sentido del tema rítmico. En el preludio y la pavana era signo verbal y musical de la sumisión, de la obediencia ciega; en la giga queda tocado por la humillación y el ridículo; se tensa y rompe en la gavota, y emerge con agresividad en el aria junto a las palabras de queja y protesta de Wozzeck. En este cambio de sentido dramático pueden observarse las huellas de lo que verdaderamente ocurre en una escena en la que, como decía el propio compositor, «no pasa nada»[107]. Pero aunque, en efecto, no hay acción, tomada la palabra en su acepción más externa y elemental, sí se producen movimientos en el interior de los dos personajes, transformaciones que son provocadas por sus propias palabras y actitudes[108].

---

[105] «Motivo de la sumisión», así lo denominan Jouve/Fano indicando su procedencia del motivo del Capitán: «Elle (la réponse de Wozzeck) est issue du Ré bemol traînant de la fin du motif Capitaine. La monotonie d'attitude de Wozzeck dans la dépendance militaire est ainsi représentée».
P. Jean-Jouve / M. Fano, *op. cit.*, p. 80.
En una dirección parecida opina Mosco Carner: «Son 'Langsam, Wozzeck, langsam!'(5-6) –sans doute le résumé de sa philosophie– est accompagné par un relentissement écrit en toutes notes sur *Ré bemol*; la même note sur laquelle Wozzeck chante sa réponse stéréotypée, à la maniére d'un automate 'Jawohl, Herr Hauptmann!' pour évoquer sa nature soumise». Mosco Carner, *op. cit.*, p. 236.

[106] Violonchelo y contrabajo mantienen tenso durante dos compases el *Do#* (122-124), redonda y blanca con puntillo ligadas que resuelven en *Re* corchea.

[107] Alban Berg, *Vortrag*, en *op. cit.*, p. 165.

[108] En G.Büchner hay un signo importante de la acción interior de esta escena no recogido en la edición de Franzos/Landau ni consecuentemente en *Wozzeck* de Alban Berg: después de la larga y atrevida intervención de Wozzeck, el Capitán cambia el distante tratamiento de tercera persona «Er», con que se ha dirigido a Wozzeck, por la segunda «Du». El Capitán expresa con sus palabras cómo le afectan

En el interludio, el *leitmotiv* ocupa los nueve compases de la tercera parte, y, en solidaridad con los comentados motivos (11, 12 y 18) extraídos del aria, sirve de grito musical de protesta cuya energía se ha conseguido por medio de una importante acumulación de recursos expresivos. Así, en cuanto a la instrumentación y dinámica, todos los instrumentos graves de las distintas secciones orquestales han de interpretar este motivo rítmico en *ff* y *marcatissimo*: contrafagot, trombones y tuba, arpa *(mit beiden Händen y /fff/)* y contrabajo, a los que desde el compás 198 se suman el bombo y los timbales, *crescendo* desde *p* a *ff*. El clarinete bajo, por su parte, mantiene el Do#[109] del motivo durante los nueve compases de esta última sección del interludio, y hace lo mismo el fagot hasta el c. 199[110]. En segundo lugar, en relación con el *tempo* y el carácter, además de las indicaciones verbales sobre el carácter apasionado e impetuoso que conduce al *sempre accel.* de los tres últimos compases, hay también una aceleración expresiva resultado de la progresiva disminución de los valores: negras (191-194), corcheas (196-198), tresillos de corcheas (198-199) y semicorcheas (200)[111]. Así pues, el *tempo*, el carácter, la complejidad rítmica, la densidad tímbrica y la creciente intensidad dinámica son los parámetros expresivos reunidos en torno a un *leitmotiv* cuyo completo sentido dramático se cumple en su estrecha relación, tanto en el interludio sinfónico como en la *suite*, con los motivos que mejor representan y expresan la condición social del protagonista.

c. Además de las dos líneas horizontales, una melódica (11+12+18) y otra rítmica (13), comentadas en los apartados anteriores, merecen también destacarse los motivos puestos en contrapunto en el eje vertical. Inmediatamente después de oírse los cuatro sonidos dominantes de *Wir arme Leut!* (11/H) las trompas enuncian las terceras menores ascendentes, (14/N, cc. 192-194), con las que se completa la referencia al principio del aria (cc.136-137). Puede decirse que la cita es casi idéntica en el contenido motívico pero variada en su contenido emotivo ostensiblemente enfatizado por medio de la densidad tímbrica, la intensidad dinámica y las marcas expresivas. Hay, sin embargo, una pequeña novedad temática en relación con la *suite:* en los mismos compases, 192-195, las flautas y clarinetes interpretan, en *mp* y sin marca específica para la voz, el motivo marcado semánticamente en el aria por las palabras de Wozzeck: *Man hat auch sein Fleisch und Blut! / ¡Uno también* es *de carne y hueso!* (cc. 141-142), que, aparte de ser

---

las inesperadas intervenciones de Wozzeck: *(wütend aufspringend)* «Was sagt Er da?! Was ist das für eine kuriose Antwort? Er macht mich ganz Konfus! / *(se levanta furioso de un salto)* ¡¿Pero qué dice éste?! ¿Qué extraña forma de responder es la suya? ¡Ciertamente me deja perplejo! (I/1,132-134) «*(besorgt).* Der Diskurs hat mich angegriffen» / «*(preocupado).* La conversación me tiene tocado» (I/1).
Svend Erik Larsen, *Genre et dialogue. La sémiologie du théâtre à propos de G.Büchner: «Woyzeck»*, en *Degrés. Revue de synthese à orientation semiologique*, nº 30, 1982, pp. f 1 - f 15.

[109] Habría que distinguir el contenido semántico del *leitmotiv* rítmico por una parte y el del sonido Do#, que, después de la escena primera, se muestra como sonido recurrente en momentos de particular tensión y agresividad.

[110] En los dos últimos compases (199-200) el fagot se une al violonchelo para interpretar la segunda parte de la cadencia primera de la *suite*.

[111] Se trata de una cita y variante de la disminución que tiene lugar al final del aria (cc. 151-154). También en los tres últimos compases, de modo parecido a lo que ocurre al final del aria, violines y violas enriquecen y hacen más complejo el ritmo, todo dirigido a conseguir el efecto atronador sugerido por el texto de referencia.

continuación lógica de una de las líneas melódicas de la segunda parte (nº 9), no hace sino insistir en la queja central de Wozzeck.

Más interés presentan las asociaciones verticales de las dos últimas subpartes, cc. 195-198 y 198-200, donde entre los motivos dominantes de Wozzeck se recuerda el solo de viola de la primera cadencia (violonchelo y fagot en el interludio), que servía de comentario musical a las palabras del Capitán: *Ein guter Mensch, der sein gutes Gewissen hat, tut alles langsam / Una buena persona, que tiene la conciencia tranquila, hace todo con calma* (cc. 55-58) Para la interpretación de la viola se advertía en la partitura: *sentimental*. Y ¿cómo interpretar esta cita en medio de la atronadora protesta de Berg/Wozzeck sino como un último guiño irónico del compositor al sentimental y burgués Capitán?

Wir arme Leut!: análisis del interludio en re menor, III/4-5

Entre las escenas cuarta y quinta del tercer acto se sitúa el último interludio, también con una forma tripartita, y con un principio unificador excepcional: la tonalidad de Re menor[112].

En la panorámica de los interludios de la ópera presentada en la primera parte me he referido al significado especial de esta última pieza sinfónica, verdadero punto de integración dramático-musical, situado inmediatamente después de la muerte del protagonista[113]. Lo comentaré ahora con más detalle, sobre todo en relación, (a) con el papel esencial de ensamblaje dramático-musical representado en la ópera por *Wir arme Leut!*, (b) con el valor global del interludio como punto de integración de la trayectoria del protagonista, y (c) con la peculiar intervención del punto de vista del autor.

Se han hecho análisis diversos de esta pieza musical[114] seleccionada por el compositor como primera parte del último de los *Tres fragmentos de «Wozzeck»*[115].

---

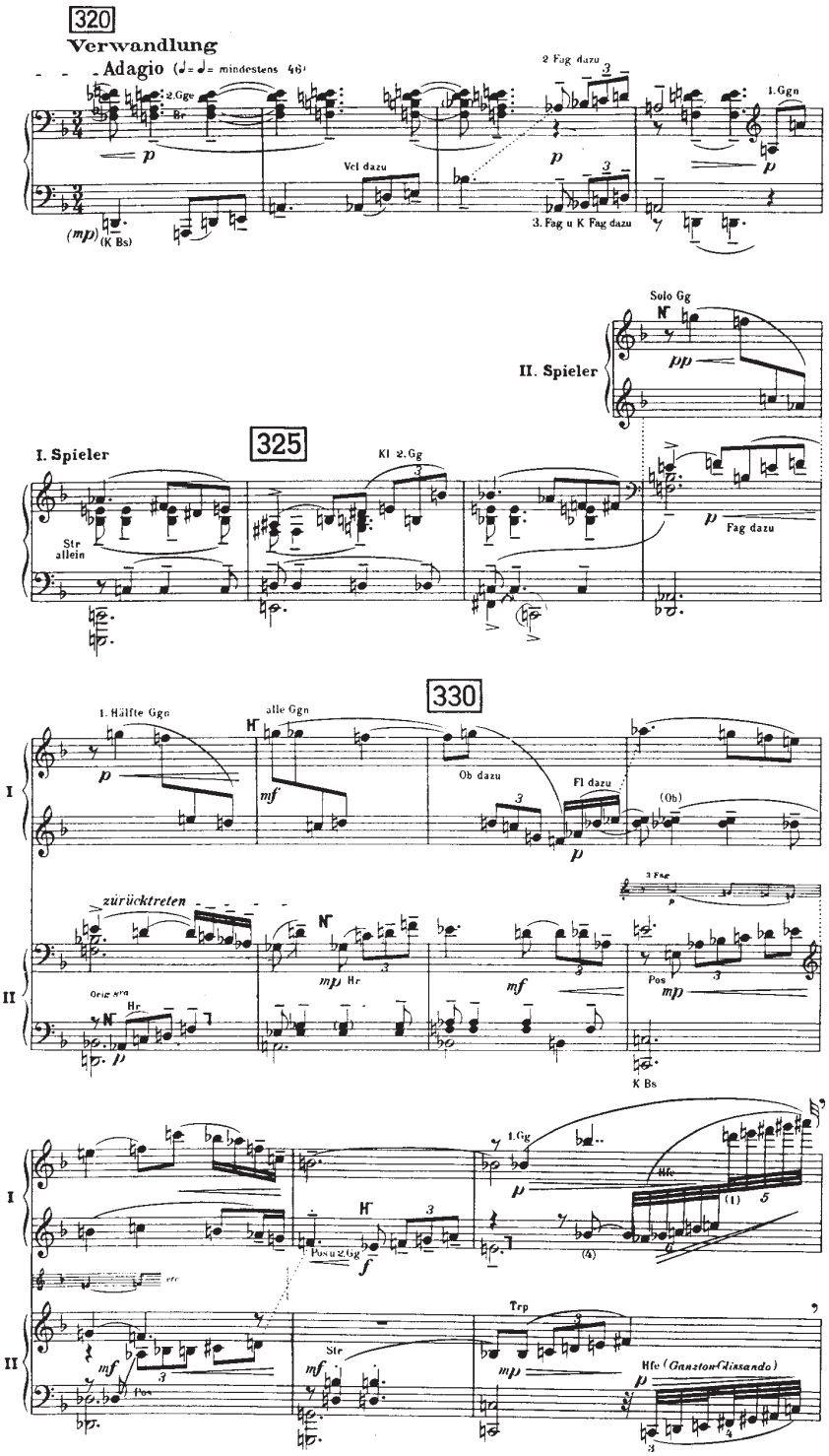
[112] Alban Berg: *Vortrag*, *op. cit.*, p. 177.

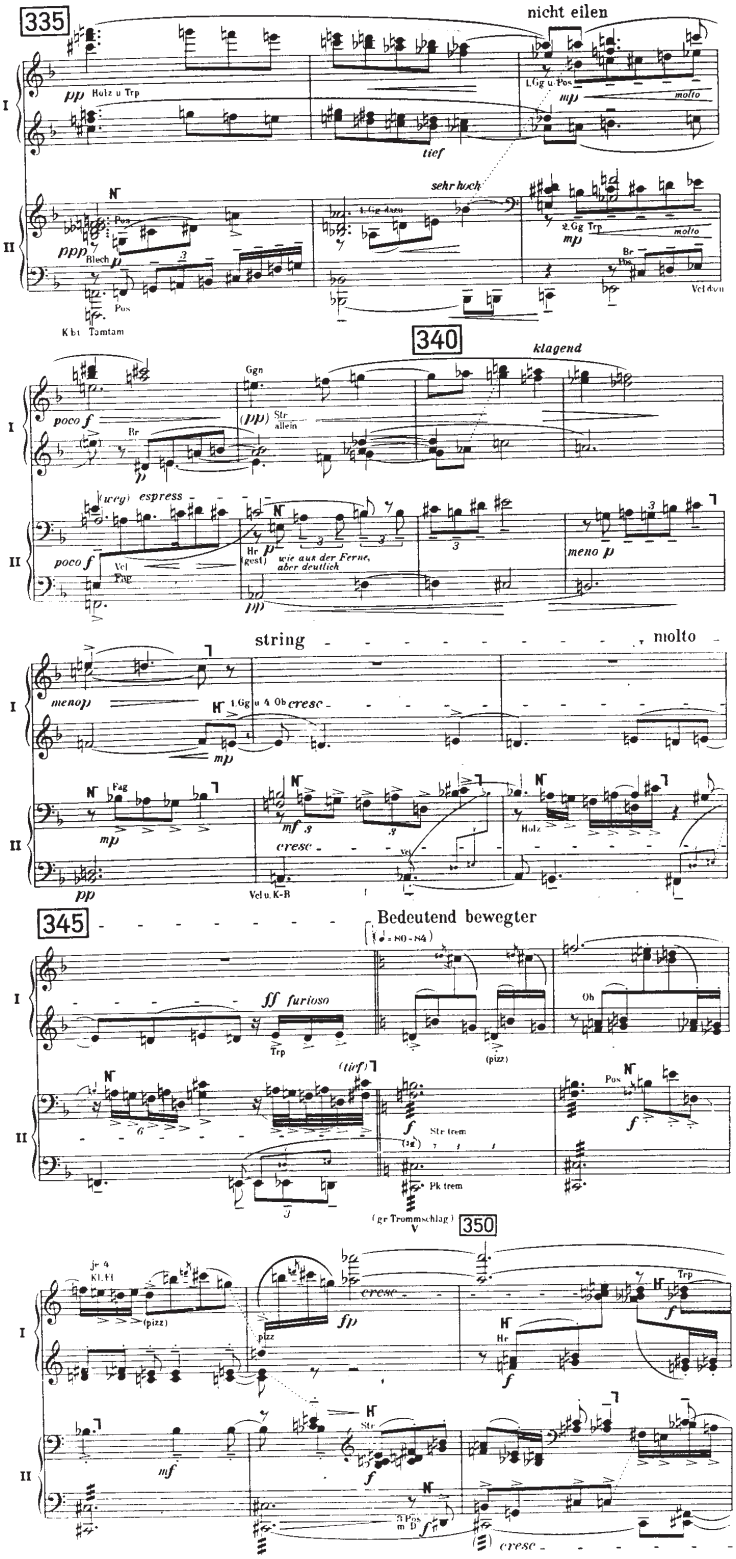
[113] Ver primera parte, III: *Los interludios sinfónicos en el interior de los actos*, en particular la asociación, apuntada por Bo Ullman, entre la función integradora del cuento de la abuela en *Woyzeck* de Büchner y el presente interludio en el marco de la ópera.

[114] Hay que destacar, en primer lugar, el estudio de Allan Forte desde su método de análisis: *The Mask of Tonality. Alban Berg's Symphonic Epilogue to «Wozzeck»*, incluido en David Gable and Robert P. Morgan, ed., *Alban Berg. Historical and analytical perspectives*, pp. 151-200. Extenso estudio, pero discutible sobre todo en las interpretaciones semánticas incluidas en una serie de tablas «taxonómico-musicales».
Desde una interpretación dramático-musical, Pierre Jean Jouve/M. Fano, *Interlude en Ré mineur*, en *op. cit.*, pp. 268-276. Peter Petersen: *Der programmusikalisch Epilog...*, en *op. cit.*, pp. 273-277.

[115] La última escena de la ópera, separada del interludio por un *glissando* de arpa y celesta sobre un arpegio de séptima disminuida (y por la subida del telón en la versión representada), es la segunda parte de este *tercer fragmento de «Wozzeck»*.
A propuesta de Hermann Scherchen, Alban Berg seleccionó tres fragmentos de la ópera para presentarlos en forma de concierto en la Allgemeiner Dentscher Musikverein. Los trozos seleccionados fueron: I, 2-3, cc. 302-417; III, 1, cc. 1-72 y III, 4-5, cc. 284-392.

Interludio III/4-5. Invención sobre la tonalidad de Re menor.




335
nicht eilen
pp Holz u Trp
tief
mp
molto
sehr hoch
ppp Blech
Kbt Tomtam
340
klagend
poco f
(pp)
(weg) espress
poco f
wie aus der Ferne, aber deutlich
meno p
string
molto
menop
cresc
mp
mf
pp
Vcl u. K-B
345
Bedeutend bewegter
ff furioso
Trp
(pizz)
Str trem
Pk trem
(gr Trommelschlag)
350
cresc
fp
f
mf

rall - - - - Wieder etwas breiter (Andante)

355

Wieder drängend

Wieder breiter

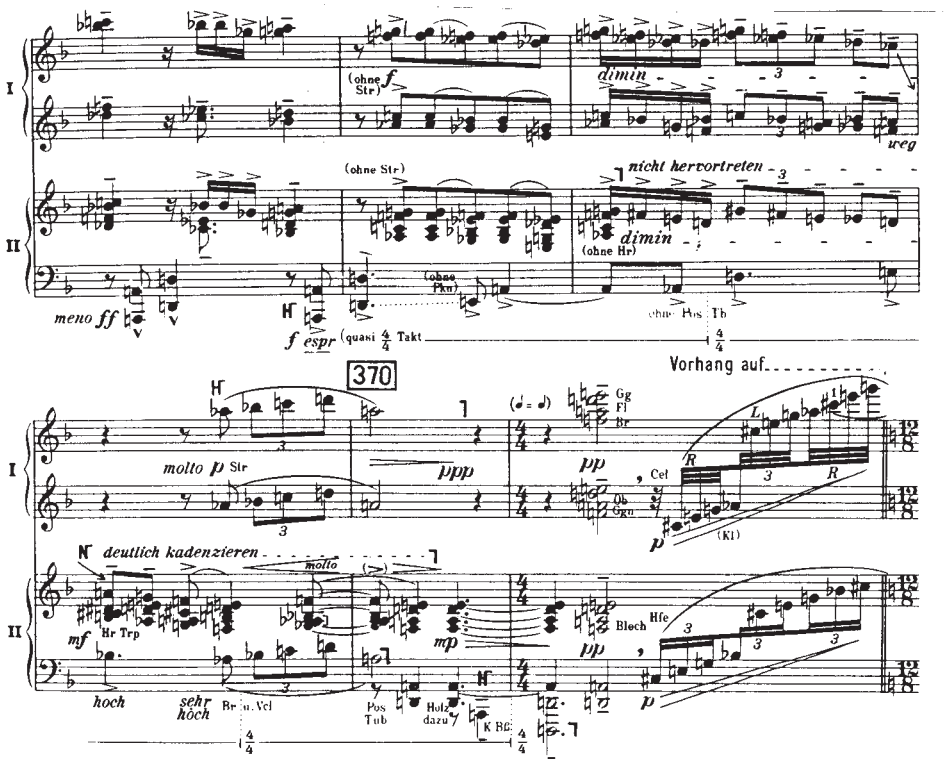
360

alles übertönend

molto rit - - - Tempo I

365

Breit



Tomaremos como punto de partida la reflexión hecha por Alban Berg en su *Conferencia*:

> *La escena final, que ya hemos escuchado, está precedida por una pieza orquestal algo más extensa. Desde un punto de vista dramático debe ser considerada como el epílogo que sigue al suicidio de Wozzeck, como una profesión de fe del autor que se sale del cuadro de la acción teatral propiamente dicho, como una verdadera llamada al público, que representa a la humanidad. Desde el punto de vista musical, este último interludio de orquesta se presenta como un desarrollo temático de todos los motivos musicales importantes relacionados con Wozzeck*[116].

[116] «Der Schlußzene, die wir, wie gesagt, schon gehört haben, geht ein etwas längeres Orchesterstück voraus. Es ist vom dramatischen Standpunkt aus als der dem Selbstmord Wozzecks folgende «Epilog» aufzufassen, als ein aus dem handlungsmäßigen Geschehen des Theaters heraustretendes Bekenntnis des Autors, ja als ein Appell an das gleichsam die Menschheit repräsentierende Publikum. Vom musikalischen Standpunkt aus stellt dieses letzte Orchesterzwischenspieldie thematische Durchführung aller wichtigen, in Beziehungen zu Wozzeck getretenen musikalischen Gestalten dar».
Alban Berg: *Vortrag*, en *op. cit.*, p. 177.

Asumo la interpretación del compositor sobre este decisivo fragmento de su obra al pie de la letra, no sólo en un sentido figurado, y tomo sus palabras como exégesis verbal de lo realizado en el lenguaje musical del interludio donde buscaré las huellas de su descripción dramática del epílogo sinfónico como *profesión de fe del autor*. Ahora bien, si toda la ópera es una traducción al lenguaje musical del lenguaje poético de Büchner, como afirma también Alban Berg, y en consecuencia dicho lenguaje musical constituye inevitablemente una *interpretación* de la obra dramática desde la perspectiva del compositor, ¿qué diferencia hay entre el epílogo final y otros intermedios sinfónicos o, incluso, toda la música que, mientras se desarrolla la acción dramática, sirve de expresión y comentario sobre los personajes, sus palabras y sus acciones?

El punto de vista del compositor, como narrador musical, late a lo largo de toda la ópera y se hace patente de manera especial en los intermedios sinfónicos. Pero en el interludio-epílogo su voz pretende no sólo 'opinar' sobre lo que se ha representado en el escenario sino convertirse en aldabonazo dirigido al público, a la humanidad. Podría decirse que el narrador musical oculto rompe el juego dramático al interferir en el desarrollo de la acción y convertirse él mismo en personaje de la representación dramática imaginaria, constituida por el interludio sinfónico, en relación con el destino del protagonista de la ópera. Se trata de un fenómeno de desdoblamiento por el que, paradójicamente, mientras que el epílogo, «profesión de fe del autor», se sale «del marco de la acción teatral», Alban Berg, el compositor, entra a formar parte de la obra: el autor no desaparece, sino que asume el doble papel de narrador y personaje. ¿Cómo se hace posible esto en música?

El último interludio sinfónico coincide con los demás en estar elaborado temáticamente a partir de una selección y reordenación de *leitmotive* y otros temas, células, ritmos y sonidos recurrentes y significativos. En los comentarios realizados hasta ahora he querido subrayar, sobre todo, el valor de la reordenación horizontal y vertical de motivos como portadora de nuevos significados dramáticos. En estas nuevas combinaciones de temas, así como en las modificaciones expresivas de los mismos se encuentran las marcas del punto de vista del compositor-narrador.

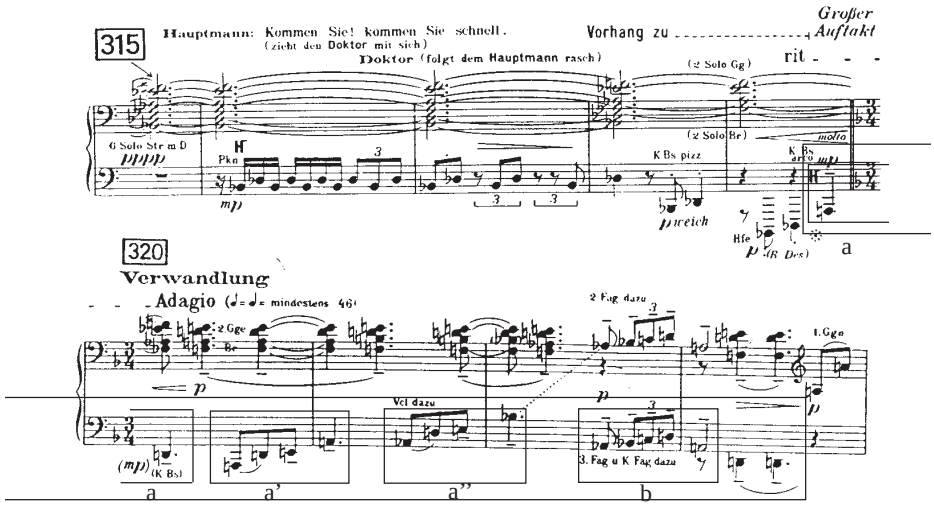
Pero en la última y más extensa pieza sinfónica de *Wozzeck* hay una importante novedad en relación con los demás intermedios: se introduce un nuevo tema musical que abre y cierra el interludio, que carece de precedentes a lo largo de la ópera y al que propongo denominar *Tema del autor*. En ninguno de los once interludios anteriores había ocurrido algo semejante, en todos ellos se han empleado únicamente temas o motivos musicales que ya habían sido expuestos o que anunciaban lo que venía a continuación. La «profesión de fe del autor» se realizaría, pues, a través del tema que lo representa musicalmente y sus relaciones con todos los motivos que se van sucediendo. «Debe ser considerado como el alma de la pieza, cuyo sentido es: contenido lamento, quejumbrosa meditación», comentan P. Jean Jouve / M. Fano[117].

---

[117] P. Jean Jouve/Michel Fano, *op. cit.*, p. 270.

EJEMPLO 38

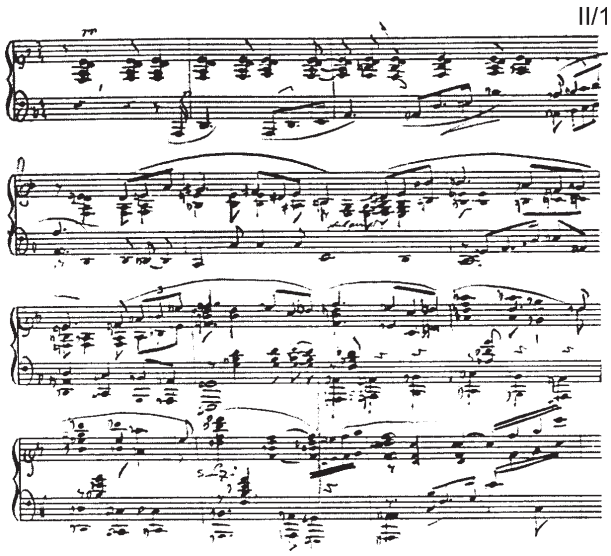
III/4-5.319-323



Alban Berg tomó este tema casi literalmente del principio de la sonata nº 4 en Re menor, que forma parte del grupo de las cinco empezadas, pero no concluidas, durante sus estudios con A. Schönberg[118].

EJEMPLO 39

Principio de la sonata para piano nº 4



[118] El ejemplo 39 es copia de la reproducción de la sonata IV hecha por Douglas Jarman en: *Alban Berg. «Wozzeck»*, Cambridge, 1989, p. 91.

Los comienzos de la sonata y del interludio únicamente se diferencian en las células rítmicas finales de las tres variantes motívicas (a, a´, a´´), cuyo denominador común es la célula interválica La/Re, que conforman la primera parte del tema: el marcado ritmo yámbico de semicorchea más negra con puntillo de la sonata es sustituido en el interludio por la mayor serenidad y gravedad de las corcheas.

Además, como valoración global del interludio desde la biografía del compositor, hay que destacar la asociación intensa que Alban Berg hace del interludio con su mujer: «El interludio del final te lo debo sólo y totalmente a ti. Tú lo has compuesto y yo únicamente lo he transcrito. Así es de verdad»[119]. Desde esta perspectiva, Peter Petersen, de quien he tomado la cita, ha interpretado el epílogo sinfónico de *Wozzeck* como una traslación hacia la humanidad del amor a su mujer[120], de modo que el autor expone su punto de vista, cargado de afectividad, a través de una «alegoría musical» cuya idea nuclear sería la «igualación de los sufrimientos a través de la transfiguración de Wozzeck»[121].

De la interpretación de Peter Petersen asumiré, en primer lugar, las referencias biográficas. Sin duda las palabras de Alban Berg a su mujer nos permiten entender mejor la gran carga emotiva en el *tema del autor,* quien, además, toma parte activa en este interludio alegórico-musical. Más discutibles me parecen, sin embargo, sus opiniones, sobre el conjunto de los temas citados en el interludio y que representan al propio Wozzeck a través de algunos de sus rasgos más característicos y a los personajes que han girado en torno a él. Para Petersen estas figuras que desfilan en una escena imaginaria «se suceden como en un sueño sin tener en cuenta la sucesión temporal: lo primero se coloca al final, lo que aparece más tarde, al principio»[122]. A mi entender, sin embargo, esto no representa ningún tipo de desorden; por el contrario, Alban Berg ha realizado una intencionada y significativa reordenación de temas. En este interludio y en relación con los personajes citados, el compositor ha actuado de manera similar a como lo ha hecho en el primero, ya analizado, dejando aparte las diferencias de extensión y de referencias: los veintiocho compases del primero seleccionan y reordenan temas sacados de la escena primera, los cincuenta compases del último están ocupados por temas sacados de diversas escenas de la ópera más el nuevo tema del autor, con un orden narrativo nuevo donde los personajes, representados por sus temas, aparecen en función de los contenidos semánticos y emotivos más relevantes recibidos a lo largo de la ópera. Como se verá en las páginas siguientes, la variación del orden temporal de los temas responde a un orden, síntesis final, elegido por el compositor.

---

[119] «Das Zwischenspiel am Schluß verdanke ich *ganz allein Dir*, das hast ja *Du komponiert* und ich nur niedergeschrieben. *So ist es*» (27.5.1922). Citado por Peter Petersen, *op. cit.*, p. 273.

[120] «Die Liebe zu seiner Frau wird in dem Adagio zu dem umfassenden Gefühl einer Liebe zur Menscheit gesteigert». Peter Petersen, *op. cit.*, p. 273.

[121] «Die Konkrete Gestaltung des «Epilogs» lässt nun erkennen, dass das «Bekenntnis des Autors» in die Form einer musikalischen Allegorie gefasst worden ist, deren Aussage recht präzise auf den Begriff zu bringen ist: die Egalisierung des Leidens durch die Verklärung Wozzecks». Peter Petersen, *op. cit.*, p. 273.

[122] «Die zitierten Themen «sind» in gewisser Weise auftretende Figuren auf einer imaginären Bühne. Die Auftritte erfolgen wie in einem Traum unter Mißachtung der Zeitabfolge. Früheres wird hintan gestellt, späteres wird vorgezogen». Peter Petersen, *op. cit.*, p. 276.

El interludio presenta la estructura tripartita tan querida para Alban Berg, con la forma A - B - A´:

A	B: b1+b2	A´
cc. 320-345	cc. 346-364 b1: 346-351, b2: 352-364	cc. 365-371
Adagio (♩=mindenstens 46)	Bedeutend bewegter (♩=80-84)	Tempo I
3/4	3/4	3/4 + quasi 4/4

Esta estructura no es un simple molde vacío de significado dramático, como no lo son las formas musicales cerradas o abiertas, clásicas o novedosas, escogidas por Alban Berg para cada uno de los actos y escenas de *Wozzeck*. Del mismo modo que otras formas escogidas para la *suite*, fuga, *passacaglia,* sonata, rondó, rapsodia o invenciones, tienen un valor estructural-dramático en función de los personajes, diálogos y acciones que tienen lugar en las diversas escenas para las que sirven de principio ordenador[123], la estructura tripartita del más importante interludio de la ópera responde al contenido dramático de los conjuntos de *leitmotive* seleccionados para cada una de sus partes. Además, las relaciones horizontales y verticales que se dan entre estos temas dentro de cada sección, la articulación entre las tres partes y las marcas expresivas que se van sucediendo nos revelan una verdadera lógica dramático-musical.

Veamos, en primer lugar, la sucesión de los motivos correspondientes a cada una de las partes, con su instrumentación, dinámica, marcas expresivas más relevantes y referencias textuales (personajes, actitudes, palabras o situaciones dramáticas más destacadas a lo largo de la ópera).

[123] A lo largo de su *Conferencia* (1929) Alban Berg va dando razones dramáticas para la selección de una u otra estructura formal. En los capítulos correspondientes ya se han citado las explicaciones del compositor para la *suite* (I/1) o para la fuga (II/2).

1. Interludio en Re menor. Sección A

Motivos	Instrument. y dinámica	Compases en el interludio	Compases en las escenas	Referencias a personajes, texto, situaciones dramáticas
1. Tema del autor.*Presentación:* 1.1 Motivos (a) y (a´) (Acorde de novena sobre *Re)* 1.2 Motivo (a´´) 1.3 Motivo (b) 2. *Desarrollo* 3. *Final*. Motivo (b) 4. Células dispersas	1. *Presentación*: 1.1 Contrabajo /mp/ 1.2 Contrb.+ vlch. /p/ 1.3 Contrb.+ vlch.+ fg y contrfg. /p/ 2. *Desarrollo*: cuerda, madera y metal /mp/,/mf/ 3. *Final*: (b),trombones+vl. /f/ 4.Células dispersas:tromb., vl., vlch.	1. 319-323 2. 323-332 3. 333-334 4. 335,336, 343-345		
2. Acordes Naturaleza	1. Puente: escala de tonos (tromp.,arpa,-tromb.) Célula (a´´): tromb.+ vl. /ppp/ 2. Acordes Naturaleza: madera y metal, mp < f	1. 334-335 2. 337-338	I/2	Alucinaciones de Wozzeck en el campo
3. Canción de Andrés	Trompas, /p/ *(«wie aus der Ferne» / «como desde lejos»*	339-341	I/2,320-323	Cita de la canción por las trompas en la transición I/2-3
4. Alienación	Vla.(H); violines+oboes(H): mp < ff (*risoluto.... furioso)*	342-345	a) I/3.454 b) I/3.456-461 c) I/4.533-536	a) W.: «Tengo que marcharme *(sale precipitadamente)* b) M: «*(dolorida)* ¡Qué hombre! ¡Como ensimismado! ¡Ni ha mirado a su hijo!» c) W.: «...cuando el mundo se vuelve tan oscuro que hay que andar a tientas por él y parece que se deshace como una telaraña»
5. Ansiedad («Gehetzt»)	Fg./+ cl.bajo/ +cl., /mf/, /f/ (N)	342-345	I/3,454	Coincide con el motivo «alienación» en I/3. Wozzeck se marcha apresurado («gehetzt») dejando a Marie con el niño.

2. Interludio en Re menor. Sección B

B1: 346-351

Motivos	Instrument. y dinámica	Compases en el interludio	Compases en las escenas	Referencias a personajes, texto, situaciones dramáticas
1. Doctor	Tromp./ff/ (*furioso*) (H) Fl.+clar./ff/ (*furioso*) (H)	345-348 348-350	I/4.562-564; II/2	Aunque hay otros motivos asociados al Doctor, éste es el que mejor lo representa como personaje del drama. Ver escena II/2.
2. Capitán	Oboes,/fff/ (H) Vl.+ vla. /f/ (H) Trompas,/ff/ (H) Tromp. /ff/ (H)	347-349 349-350 350 350-351	I/1,4-6; II/2	Como en el caso del Doctor, se trata de su tema más característico. También en II/2.
3. Tambor Mayor «Tema del triunfo»	Trombón /f/ (N)	347-348	II/5, 761	«Ich bin ein Mann!» / «¡Soy todo un hombre!» Motivo que representa la brutalidad del Tambor Mayor, aparece en la escena en que pelea, derrota y humilla a Wozzeck.
4. Tema de doce sonidos, I/4	Trombones /f/ (N)	349-351	I/4	Tema recurrente de la escena en que Wozzeck visita al Doctor.
5. Do# (+ tritono Fa/Si)	1. Do#: vch.+ contrb. + timbales /f/ 2. Tritono: vla. /f/	1. 346-351 2. 346-347		Sonido e intervalo simbólicos omnipresentes en la ópera. Do# = «sumisión / agresividad» Tritono = «destino/ fatalidad...»

B2: 352-364

Motivos	Instrument. y dinámica	Compases en el interludio	Compases en las escenas	Referencias a personajes, texto, situaciones dramáticas
1.Leitsección (1): 1.1 Motivo de la seducción 1.2 Motivo del Tambor Mayor	1. Madera+metal+cuerda /ff/, *espr.* 2. (a) Trompas+cl.bajo+fagot+caja /f/ (H) (b) Trompetas /f/ *(deutlich!/icon nitidez!)* + vl. *(col legno)*	1. 352-356 2. (a) 357 (b) 357-358	1.I/5.656-661 2.I/5.666	1. Cita casi literal del principio del *Andante affettuoso*, transición-preludio orquestal de la escena de la seducción (I/5) 2. El motivo del Tambor Mayor, anunciado en la marcha militar (I/3), se expone por primera vez con claridad después de la transición anterior, principio de I/5.
2.Leitsección (2): 2.1 Motivo (a) *«Gotas de sudor...»* 2.2 Motivo (b): *«Sólo hay trabajo...»* 2.3 Motivo (c): *«Wir arme Leut!»* 2.4 Motivo (d): Ritmo de la sumisión/agresividad	1. Vla.+vlch. /f/ (N) 2. Trombones *(alles übertönend)* /ff/ (H) 3.Trombones + arpa /fff/ fl. + ob.+cl /ff/ (H) 4. Tuba + bombo /ff/	1. 358 2. 358-361 3. 361-364 4. 361-364	1. II/1.111 2. II/1.112-113 3. II/1.114-115 4. II/1.114-115	Cita de la «escena familiar»,(II/1): 1. W.: «*(zögernd)* «Die hellen Tropfen stehn ihm auf der Stirn...» / «*(vacilante)* Tiene la frente empapada de sudor...» 2. W.: «Nichts als Arbeit unter der Sonne, sogar Schweiss im Schlaf» / «No hay más que trabajo bajo el sol, sudando incluso dormidos...» 3. ¡Ay de nosotros los pobres! 4. Ritmo procedente de I/1 y ligado al leitmotiv «Wir arme Leut!»

3. Interludio en Re menor. Sección A´

Motivos	Instrument. y dinámica	Compases en el interludio	Compases en las escenas	Referencias a personajes, texto, situaciones dramáticas
1. Tema de «Wozzeck-Hombre»	(a): Vl.+ vla + trp. + trompas + ob+fl. /ff/ (H) (b): Trp. + trompas + ob + cl. /ff/ (N)	(a):365-366 (b):367-368	II/2.273-274, 313-317, 330-331 etc.	Anunciado en II/1, es en la fuga de II/2 el tercer sujeto que representa musicalmente a Wozzeck. Su primera marca semántica directa es: «Herr Hauptmann, ich bin ein armer Teufel!»/ «¡Mi Capitán, yo soy un pobre diablo!»
2. Tema del Autor:				
2.1 Motivo a: célula interv. *la/re*.	2.1 Instrumentos graves de cuerda, metal y madera + 4 timbales ffff>ff (H)	2.1 364 - 366		
2.2 Motivo a´	2.2 Vch. + contrb. + tuba + tromb. /ff/ (H)	2.2 366 - 367		
2.3 Motivo a´´	2.3 Vch. + contrb. /ff/ (H)	2.3 368-369		
2.4 Motivo b	2.4 Vl. + vla. *molto piano> ppp*	2.4 369-370		
2.5 Motivo a: célula interv. *La/Re* (Acorde de novena sobre *Re)*	2.5 Contrb. + contrafagot /mf/ (H)	2.5 370-371		

Una observación de conjunto sobre las tablas descriptivas de las tres secciones nos pone de manifiesto en primer lugar que el *tema del autor* cubre las dos partes extremas del interludio. En la sección A se presenta el tema propiamente dicho para dar lugar después a un desarrollo que tiene como final el expresivo *consecuente* (motivo (b)). Hasta aquí (c. 334) todo es claro al no haber interferencias de otros motivos. Sin embargo, desde el compás 334 una serie de entradas de escalas de tonos[124] abren las puertas a citas de situaciones y

[124] Sobre el lenguaje musical del interludio comenta G. Perle: «The most extensive exploitation of whole-tone formations occurs in the final symphonic interlude of the last act: the two whole-tone collections are explicitly unfolded in scale passages; segments of one or the other whole-tone collection are

personajes estrechamente ligados al protagonista al mismo tiempo que siguen mostrándose fragmentos del tema inicial: hasta el final de la primera parte (c. 345) el autor estará musicalmente presente mediante células dispersas tomadas de su tema que, desde un segundo plano, sirven de contrapunto a los cuatro leitmotive de la segunda, tercera y cuarta escenas escogidos por Alban Berg para esta primera parte (cc. 335,336, 343-345) o se articulan horizontalmente con alguno de los *leitmotive*. En cuanto a la última sección, puede considerarse una reexposición parcial puesto que regresa el *tema del autor*, esta vez en contrapunto con el que fue tercer sujeto de la fuga en II/2 representando musicalmente a Wozzeck frente al Capitán y al Doctor. Así pues, el autor, como personaje dramático-musical encarnado en su tema, coexiste en estas dos secciones con el protagonista del drama, mientras que se oculta en la parte central donde se recuerdan otros personajes y situaciones. Obsérvese además que los motivos de la primera y tercera parte están particularmente ligados a la personalidad de Wozzeck: a su alterada psicología los de la primera, a su condición de protagonista,*Wozzeck-Hombre*, el de la tercera. Los temas de la sección central, sin embargo, se relacionan con Wozzeck a través de otros personajes y situaciones que lo han ido agrediendo a lo largo de su trayectoria vital. *Wir arme Leute!* es el grito de queja tras el acoso sufrido por Wozzeck, punto culminante del epílogo, final de la segunda parte y puente para la tercera. En resumen, el orden de sucesión de la ópera queda sustituido en el interludio por una lógica dramática que ha reagrupado los temas desde la mirada retrospectiva y participativa del compositor al recorrido trágico del protagonista.

He aquí cómo se concreta musicalmente esta interpretación dramático-musical de la arquitectura del interludio en cada una de las tres secciones:

1. Junto al *tema del autor,* que recorre toda la sección A, se presentan en la primera parte cuatro motivos tomados de la segunda, tercera y cuarta escenas del acto primero: acordes de la naturaleza, canción de Andrés, alienación y ansiedad. Los dos primeros aluden directamente a las experiencias alucinatorias de la segunda escena; los otros dos, que forman parte de ese mismo campo semántico, son citas de la tercera y cuarta escenas del primer acto.

Merece la pena detenerse en la génesis, emergencia y proyección musical y semántica del motivo denominado *alienación*, cuya sencilla figura es la segunda mayor descendente Mi-Re. Su origen se encuentra en la última célula melódica de la línea descendente que Wozzeck entona por primera vez en I/2.241-242 (ej. 40.a). Vuelve a ser empleada en la escena siguiente cuando Wozzeck le recuerda a Marie sus visiones mediante una cita del Apocalipsis, I/3.445-446, (ej. 40.b). Finalmente, se convierte en célula motívica independiente con la tercera cita de la escala descendente (ahora una escala de tonos completa) en I/3.453-454, interpretada por la sección de cuerda, comentario musical, en esta ocasión, para la despedida de Wozzeck quien, como ausente, se niega a mirar a su hijo, I/3.452-453, (40.c).

---

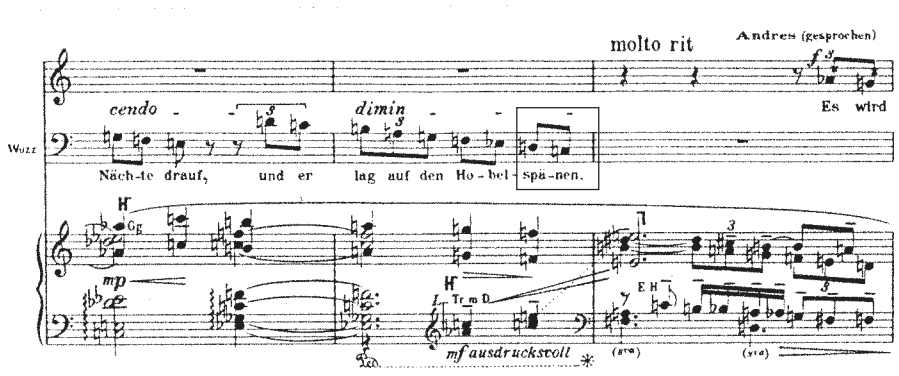
verticalized at a number of rhythmically stressed points, and the *total* content of the principal wholetone collection is verticalized on the downbeat of m.335; /.../».
Junto a las escalas de tonos, también tienen papel relevante la escala cromática y las escalas diátonicas. En resumen, el interludio constituye también una síntesis de recursos del material musical.
George Perle: *«Wozzeck», op. cit*, pp. 158-163.

EJEMPLO 40

a. I/2.241-242

WOZZECK: (Drei Tage und drei Nächte drauf), und er lag auf den Hobelspänen

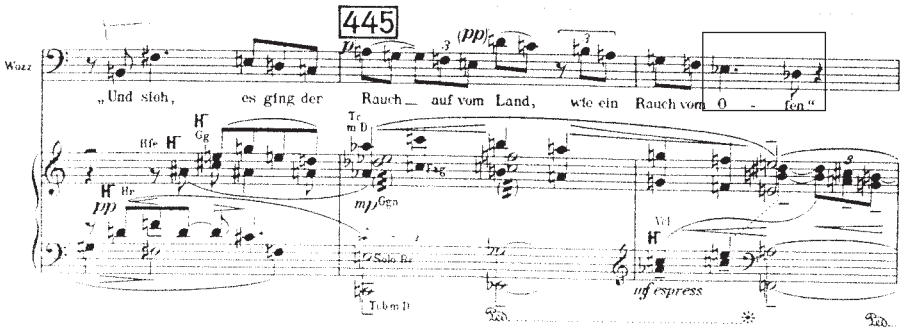
WOZZ.: (Después de tres días y tres noches) está metido en el ataúd.



b. I/3.445-446

WOZZ.: *(geheimnisvoll)* Steht nicht geschrieben: 'Und sieh, es ging der Rauch auf vom Land, wie ein Rauch von Ofen'

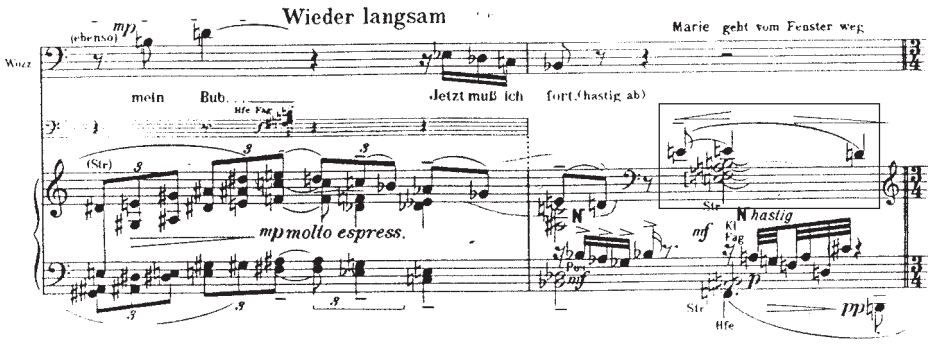
WOZZ.: *(misteriosamente)* ¿No está escrito: 'Y vio que una humareda salía de la tierra, como el humo de una hoguera'?



c. I/3.453-454

WOZZ.: *(geistesabwesend)* Mein Bub... *(ohne ihn anzusehen)* mein Bub... Jetzt muß ich fort *(hastig ab)*

WOZZ.: *(ausente)* Mi hijo... *(sin mirarlo)*, mi hijo... Ahora tengo que irme *(sale precipitadamente)*



Entre los compases 454 y 461 de la tercera escena del primer acto se repite de manera independiente y con particular énfasis expresivo la célula Mi-Re como pequeño motivo independiente sirviendo de comentario musical a las palabras de Marie[125]:

EJEMPLO 41

I/3.454-461

(schmerzlich) Der Mann! So vergeistert! Er hat sein Kind nicht angesehn! Er schnappt noch über mit den Gedanken!

(dolorida) ¡Qué hombre! ¡Tan ensimismado! ¡Ni siquiera ha mirado a su hijo! ¡Terminará trastornado con sus ideas!

---

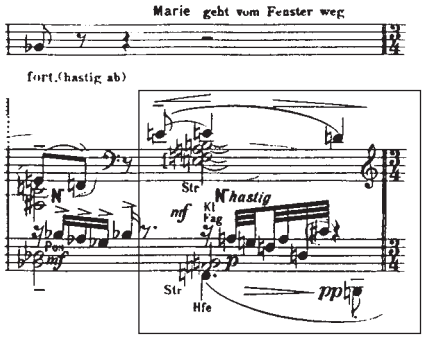
[125] Peter Petersen incluye este motivo en la nómina de los pertenecientes a Marie: «Die Marie/Entfremdungs-Sekunde», *(op. cit.*, p. 155). Aunque he tomado de él la palabra *alienación (Entfremdung)* para denominar el motivo, lo hago pensando más en Wozzeck que en Marie. En principio se trata sólo del punto de vista que se adopte: Wozzeck, abstraído en sus obsesiones, le resulta extraño a Marie, como el protagonista, en tales circunstancias, se siente ajeno a su hijo y a su mujer. Sin embargo creo que, aunque las palabras «Der Mann!» (cuyo referente es el protagonista) pronunciadas por Marie recaen sobre los sonidos Mi-Re, son más las ocasiones en que este intervalo se asocia directamente con Wozzeck, como se comprueba en los ejemplos que cito. Además, en el contexto dramático-musical del interludio, parece extraño que Alban Berg haya interpolado este motivo pensando en Marie.

455
Ganz langsam
Marie: allein mit dem Kind, betrachtet es schmerzlich
cantabile
Marie
Der Mann! So ver - gei - stert! Er hat sein
460
accel.
rit.
Kind nicht an - ge - sehn! Er schnappt noch ü - ber mit den Ge - dan - ken!
a tempo (langsam)
Was bist so still, Bub. Fürchst Dich? Es wird so dun - kel, man meint,
(ausdrucksvoll)
Solo Vcl (am Steg)
(ohne Ausdruck)

Pero hay más aún: en el citado compás 454 esta célula motívica se ha ligado musicalmente al motivo de la *ansiedad* mediante la escala descendente de tonos:

EJEMPLO 42

I/3.454



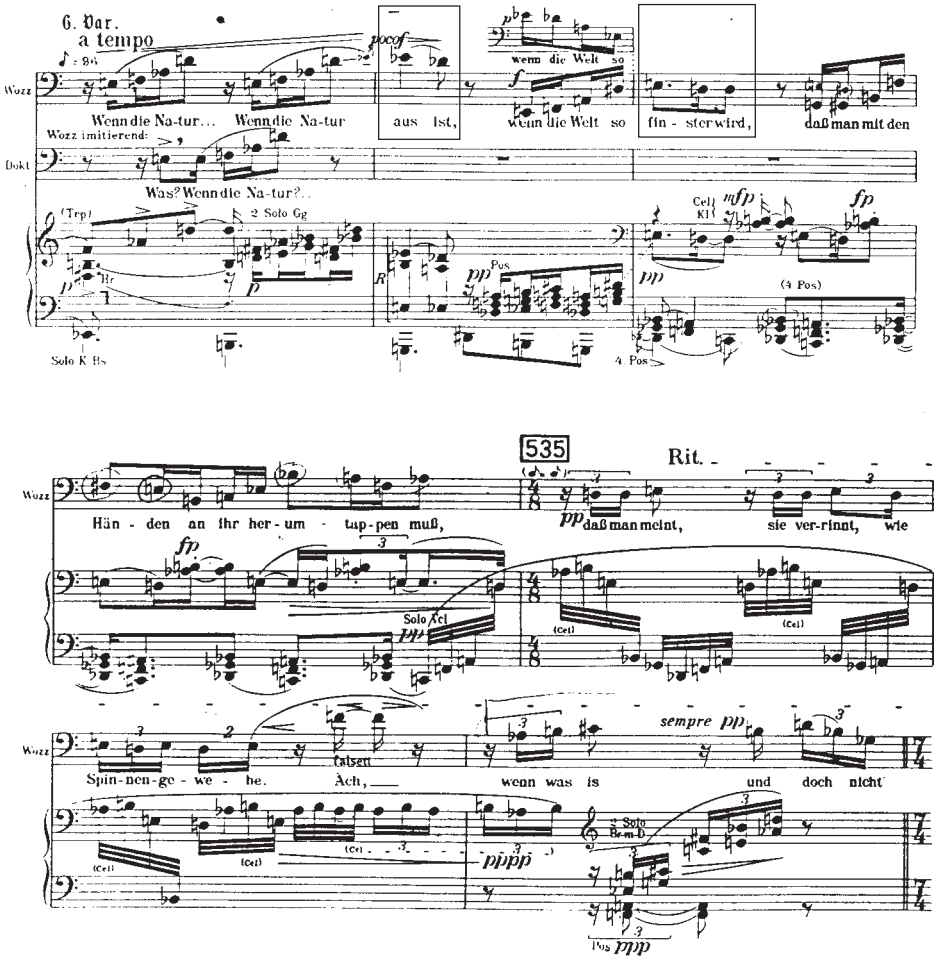
Finalmente, reaparece el motivo en la escena cuarta cuando Wozzeck intenta contarle al Doctor, como antes a Marie, sus traumáticas experiencias:

EJEMPLO 43

I/4.532-536

WOZZECK: Wenn die Natur... Wenn die Natur aus ist, wenn die Welt so finster wird, dass man mit den Händen an ihr herumtappen muss, dass man meint, sie verrint, wie Spinnengewebe

WOZZECK: Cuando la naturaleza... cuando la naturaleza se acaba, cuando el mundo se vuelve tan oscuro que uno tiene que andar a tientas por él y que parece deshacerse como una telaraña.

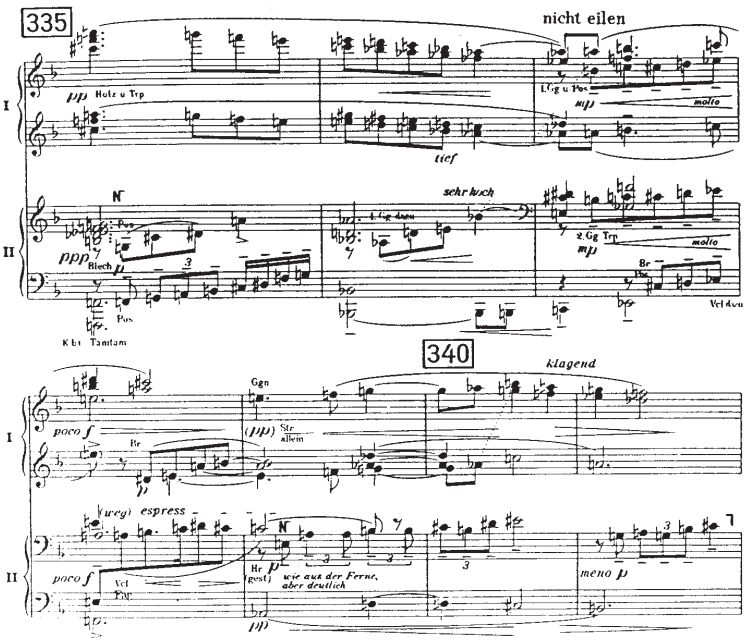


También en esta ocasión los dos motivos, *alienación* y *ansiedad,* aparecen estrechamente ligados como se pone de manifiesto, sobre todo, en la línea del trombón donde ambos se articulan ininterrumpidamente.

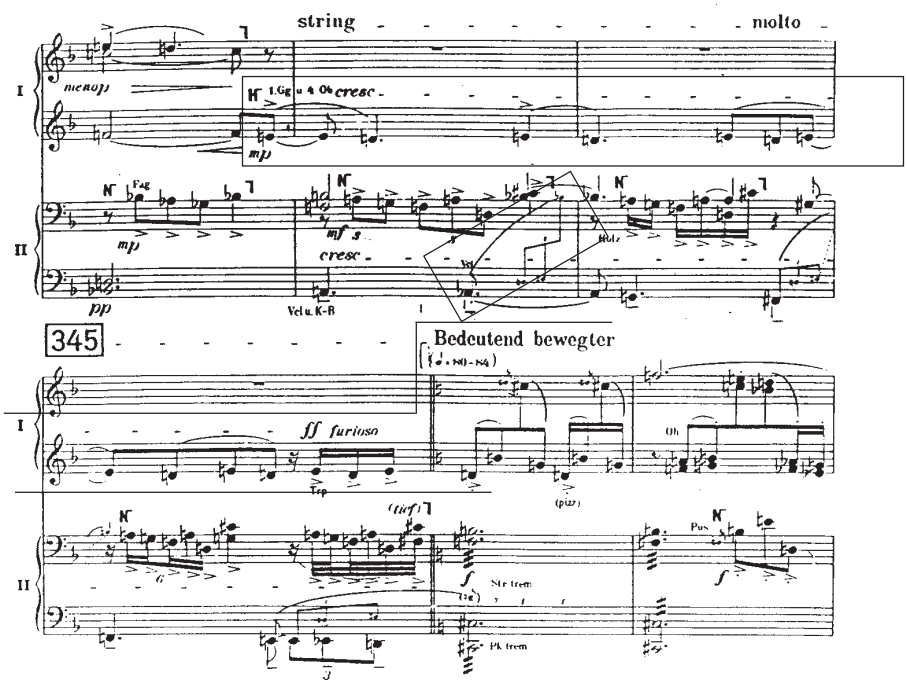
Como puede comprobarse en el texto transcrito de la partitura, la cita del interludio (342-346) también reúne en contrapunto ambos *leitmotive* en un intenso *crescendo* y *accelerando* que desemboca en la segunda parte. El *motivo de la alienación* disminuye sus valores y aumenta su intensidad dinámica *(risoluto y cresc. molto)* hasta la metamorfosis funcional en el último pulso del compás 345 donde, *furioso* y *ff*, los sonidos Mi-Re dejan de representar a Wozzeck para ser cabeza del motivo del Doctor con el que se inicia la sección B[126]. Pero este recuerdo simultáneo de la alienación y la ansiedad de Wozzeck es más que una cita de las primeras escenas de la ópera. Junto a ellos se encuentra el *tema del autor* o más exactamente uno de sus componentes, la célula *a´´*. Más aún, en la voz de los violines, cc. 336-345, esta célula se articula primero con un dibujo que evoca la línea melódica descendente de I/2 y I/3 antes señalada, y, a través de ella, con el *motivo de la alienación* de Wozzeck. Este submotivo *(a´´)* del *tema del autor,* enunciado por los violonchelos en el c. 343, terminará reduciéndose a los dos sonidos Mi/Re, que, por otro lado, forman también parte de la célula indicada:

EJEMPLO 44

III/4-5.335-345



[126] Se trata de un nuevo ejemplo de ensamblaje y metamorfosis. La polisemia de la segunda mayor descendente Mi-Re depende de los distintos valores que adquiere en función de los diversos contextos musicales y dramáticos en los que se encuentra: a) final de la línea melódica descendente con su



La descripción dramático-musical de la primera parte del interludio nos sirve de fundamento para un primer paso en la interpretación de estos compases. La selección de los motivos no deja dudas sobre su valor semántico y dramático como pequeña constelación representativa de Wozzeck atónito y ensimismado, enajenado y extraño ante sí mismo, ante Marie y ante el mundo que le rodea. Alban Berg ha acercado su tema o partes de él a la personalidad enferma y desgraciada de Wozzeck, integrándolo vertical u horizontalmente con los del protagonista[127].

2. Con la sección B desaparece la armadura de Re menor y se produce un cambio en el *tempo (bedeutend bewegter)*. En la partitura se distinguen dos subsecciones separadas por doble barra (tablas B1 y B2). Desde la perspectiva del contenido dramático de los temas seleccionados se reconoce de inmediato la coherencia existente en ambas partes y su relación con las secciones extremas. En B1 se agrupan los motivos del Doctor, del Capitán y del Tambor Mayor. En B2 se recuerdan primero las relaciones entre Marie y el Tambor Mayor para llegar desde aquí al momento culminante del interludio con la cita de un pasaje de la escena familiar (II/1).

---

espesor semántico y emotivo, b) unido al motivo de la *ansiedad* en la despedida de Wozzeck (I/3), c) en relación con las palabras de Marie: «Der Mann!...», d) en relación con los intentos de explicación de Wozzeck al Doctor, e) en relación con el *tema del autor* en el interludio.

[127] Es curioso que en el interludio Alban Berg ha iniciado la síntesis de la trayectoria vital de Wozzeck por los recuerdos de la escena segunda de la ópera y de la versión de Franzos-Landau. Como se sabe, con esta escena comienza la obra en las ediciones posteriores y actuales. Alban Berg, al invertir el orden en relación con la sucesión de escenas de la ópera, ha coincidido con las versiones más respetuosas con los esbozos de G. Büchner.

En B1 (cc. 346-351) no es novedad la confrontación entre los motivos del Doctor y del Capitán reunidos ya en la fantasía y fuga (II/2) Pero sí lo es la presencia del Tambor Mayor representado por el motivo dominante en la última escena del acto segundo, cuando se pelea con Wozzeck. Así pues, en esta segunda parte figuran por primera vez reunidos musicalmente los tres personajes sin nombre que configuran el sistema social opresor de Wozzeck. La cita del tema de doce sonidos de la entrevista entre el Doctor y Wozzeck no hace más que subrayar lo dicho. El contenido expresivo de los temas viene determinado por una dinámica intensa *(ff)*, por un carácter agresivo *(furioso)* y por un color tímbrico adecuado (metales y madera).

Todos estos motivos se exponen sobre el simbólico Do # mantenido como nota pedal *(trem.)* durante toda esta subsección, reforzado en los dos primeros compases por el no menos significativo tritono Fa-Si, ejecutado por violonchelo, contrabajo y timbales. En el comentario del primer interludio de la ópera me refería al cambio de sentido que adquiere este sonido a lo largo de la escena inicial. Recordemos sus hitos semánticos fundamentales: ligado, en principio, al motivo rítmico de la sumisión de Wozzeck al Capitán, se transforma en expresión de la agresividad contenida del protagonista al final de la escena y en el interludio. Con este nuevo valor semántico reaparece en la escena tercera del acto segundo en boca de Marie y del propio Wozzeck. En la siguiente escena, II/4, es el sonido fundamental de uno de los acordes del violento ritmo yámbico que la orquesta repite insistentemente después de que Wozzeck escuche por primera vez la palabra *Blut*. Este ritmo yámbico es recordado de nuevo en la última escena del segundo acto[128].

Así pues, desde los contenidos semánticos, derivados de los momentos dramáticos señalados y de su realización musical en el interludio (dinámica, expresividad y timbres), no parece elucubración excesiva interpretar este Do # pedal, y las figuras musicales que sobre él van desfilando, como símbolos musicales del protagonista en tensión mantenida frente al acoso de sus agresores. El drama imaginario contenido en la música del epílogo ha pasado, pues, desde la solidaridad entre el *tema del autor* y unos motivos referidos a la personalidad interior del protagonista, en la primera parte, a un espacio dramático-musical donde se expresan las circunstancias sociales de opresión que lo han tenido cercado a lo largo de su vida.

La subsección B2 (cc.352-364) *(wieder etwas breiter, andante)* está configurada por las citas de dos *leitsecciones*: la primera es recuerdo de los seis compases iniciales del interludio-preludio *(andante affettuoso)* que introduce la escena final del primer acto (I/5.656-661), a los que, antes de concluir la exposición del *tema de la seducción*, se añade el motivo del Tambor Mayor (c. 357-359, *wieder drängend*) que simboliza la fatua arrogancia de su oficio como director de la banda militar. Estos dos temas, como los protagonistas a los que representan, aparecen reunidos en la escena de la taberna en donde se llenan de un contenido erótico directo a través de las palabras de Wozzeck cuando los encuentra en el baile (II/4.529-545): «Weib! Weib!... Das Weib ist heiß! ist heiß! heiß! *(fährt heftig auf)* Wie er an ihr herumgreift! An ihrem Leib! Und sie lacht dazu!...» / «¡Mujer! ¡Mujer...! ¡La mujer está caliente! ¡está caliente! ¡caliente! *(en un arrebato de cólera)* ¡Cómo la manosea por todo el cuerpo! ¡Y ella se ríe...!»[129]. Además, la variante del tema del Tambor Mayor en su segunda

---

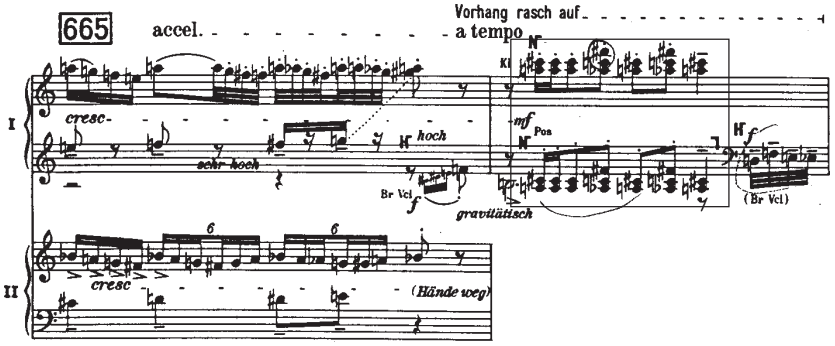
[128] Comentario sobre el interludio III/2-3. Segunda parte, capítulo III.

[129] En la versión de Franzos/Landau se omiten las palabras más fuertes de Wozzeck: «Weib! Weib! Immer zu. *(Fährt heftig auf)* Wie er an ihr herumgreift! An ihrem Leib! Und sie lacht dazu!». Alban Berg restituye

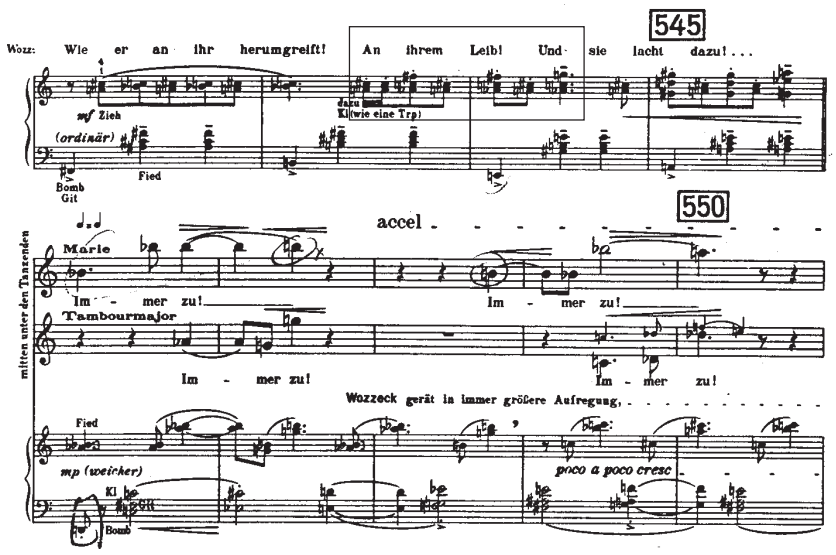
entrada en el epílogo a cargo de las trompetas, con las indicaciones: *f, deutlich!* / *icon claridad!*, (cc. 357-359) está muy próxima a la de la escena de la taberna, lo que hace suponer que Alban Berg tuvo presente este momento dramático.

EJEMPLO 45

a. Tambor Mayor, I/5.665-666



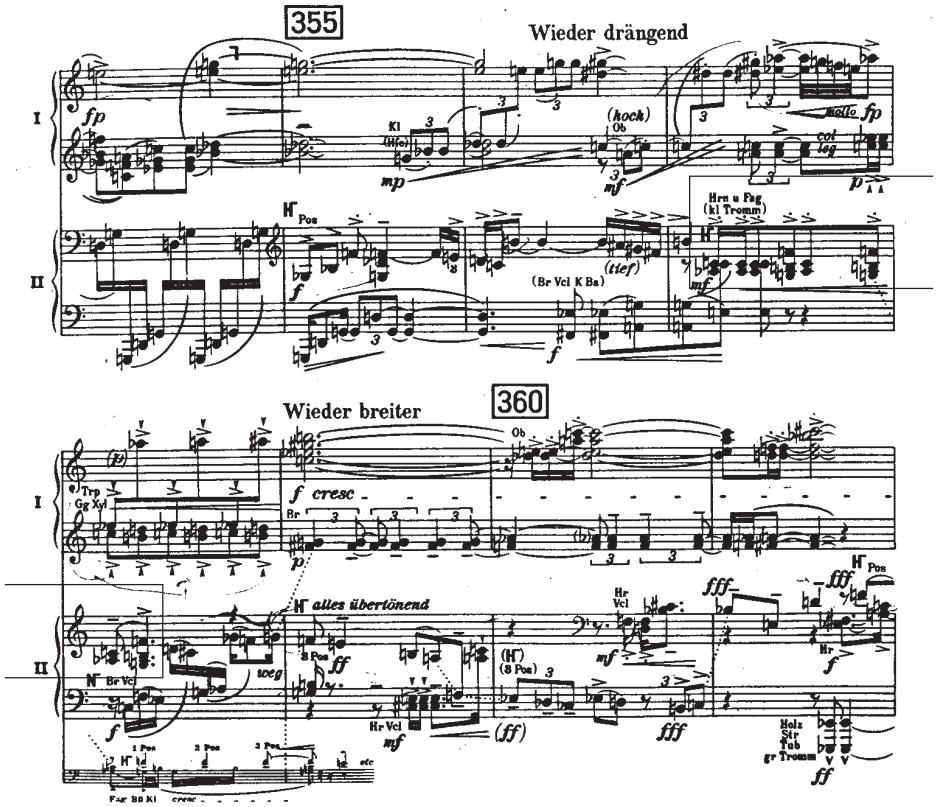
b. Tambor Mayor, II/4.543-546



---

el texto original de Büchner a través de la edición de Wikovsky (1920), el primero que pudo confrontar la versión de Franzos con los originales de G. Büchner. Peter Petersen cita este caso como nuevo ejemplo de la falta de prejuicios de Alban Berg, frente a la falta de rigor por parte de Franzos *(Büchner aus zweiter Hand, op. cit.* pp. 83-84, *Wozzeck. Eine semantische Analyse, op. cit.*,pp. 41-42). Puede verse también, Perle, *Wozzeck, op. cit.*, pp. 72-73.

c. Tambor Mayor, III/4-5.357-359



En contrapunto musical y dramático con la segunda exposición del tema del Tambor Mayor, violonchelos y contrabajos (N) inician la segunda *leitsección*, toda ella cita de los momentos más emotivos de la escena familiar de la ópera (II/1.111-115). La melodía de violonchelos y contrabajo tiene como referencia textual las palabras de Wozzeck ante su hijo dormido: «*(zögernd)* Die hellen Tropfen stehn ihm auf der Stirn...» / «*(vacilante)* Tiene la frente empapada de sudor...». En el mismo compás 358 tres trombones (H), el instrumento más representativo del protagonista, van entrando sucesivamente en un Fa *(weich/blando,tierno)* que servirá de punto de arranque para continuar recordando al unísono *(alles übertonend)*: «Nichts als Arbeit unter der Sonne, sogar Schweiß im Schlaf. Wir arme Leut!» / «No hay más que trabajo bajo el sol, sudando incluso dormidos. ¡Nosotros los pobres!».

Hemos llegado al punto álgido del interludio. La más enérgica expresividad se pone de manifiesto en estos compases en que por última vez se escucha el lamento familiar y social, clave de la ópera. Los instrumentos de las diferentes secciones se reparten la melodía, el ritmo y la armonía del más importante *leitmotiv*. A los tres trombones que habían iniciado la secuencia melódica se unen ahora un cuarto trombón (de nuevo la indicación: *alles übertonend*) *(fff)* (c. 361). En una inmediata entrada canónica exponen también la frase completa del *leitmotiv* las flautas, oboes y clarinetes. Los instrumentos graves de las diferentes secciones orquestales y el bombo se encar-

gan del ritmo de la sumisión-agresividad sobre Mi bemol (como en II/1) asociado a *Wir arme Leut!* desde la escena primera de la ópera. Violas y trompas, por su parte, empiezan a construir el edificio armónico (c. 361-362) con las terceras menores ascendentes que forman el primer acorde de séptima disminuida (Mi b - Fa# - La - Do), mantenido hasta el c. 364 (trompas: Mi b - Fa#, trompas: La - Do); vienen a continuación las trompetas con el segundo acorde de séptima disminuida: Mi - Sol - Si b - Re b (cc. 362-364), y finalmente, el tercero a cargo de los violines: Fa - La b - Si - Re. De este modo se llega al compás 364 con un acorde de doce sonidos, resultado de las tres septimas disminuidas superpuestas[130], mantenido en *trémolo/crescendo* y apoyado por la percusión (cajas, trombón y tam-tam) que, simultáneamente, ha de crecer desde *pp* hasta *fff*. Comenta Alban Berg:

> *En la parte central de esta pieza sinfónica, en su punto culminante, las entradas se aproximan en una especie de* stretto *y dan un resultado sonoro que, aunque conteniendo los doce sonidos de la gama cromática, cumple, en el marco de esta tonalidad, sólo la función de dominante que desemboca de la manera más natural y armónica en la reexposición en Re menor (cc. 364-365)*[131].

Desde la perspectiva dramático-musical, adoptada para la interpretación del interludio, las dos subsecciones (B1 y B2) de la parte central están constituidas por dos núcleos dramáticos, síntesis de las circunstancias que han rodeado al protagonista, el agresivo entorno social, repre-

---

[130] Este acorde forma parte de la cita y ha sido utilizado tanto en la escena e interludio primeros de la ópera, como en II/1, de donde se ha tomado esta *leitsección*. Pero en ningún caso ha sido expuesto con tanto relieve instrumental ni con la función armónica que aquí se le asigna.
«Así pues, sólo existen realmente tres acordes de séptima disminuida», recuerda Schönberg en su *Tratado de armonía*. Además, cada uno de estos acordes posee una gran ambigüedad tonal, puesto que «cada sonido del acorde puede ser fundamental, y consecuentemente, también puede ser tercera, quinta disminuida o séptima disminuida. Si este acorde se invierte, no se obtendrá, como en los acordes mayores o menores, una imagen de construcción enteramente distinta, sino que nos encontraremos siempre con terceras menores (segundas aumentadas). Así que, si este acorde se encuentra sin contexto o en un contexto ambiguo, no sabremos con certeza a qué tonalidad pertenece». Ambigüedad, y por tanto indiferenciacion al mismo tiempo que abierta potencialidad armónica, multiplicada por tres en la construccion armónica de doce sonidos a partir de las tres séptimas disminuidas. El sonido La, que se escucha bajo el acorde dodecafónico, despeja con claridad la dirección tonal hacia la recuperación de Re menor.
Arnold Schönberg: *Tratado de armonía*, ed. Real Musical, Madrid, 1979, p. 225.
En su análisis del interludio, comenta Allen Forte: «The 12-note chord is an aggregation of the three forms of 4-28, the diminished seventh chord of tonal music and a familiar traditional symbol, especially in nineteenth century music, of extreme dramatic tension –just as it is here in this unique twentieth-century opera» Allen Forte: *Berg's Symphonic Epilogue to «Wozzeck»*, en *op. cit.*, p. 188.

[131] «Und zwar indem im Mittelteil dieses Stückes, in seinem Höhepunkt, dort, wo sich seine durchführungsartigen Einsätze bis zu Engführungen verdichten, wie von selbst ein harmonischer Zusammenklang ergaben der, obwohl er alle zwölf Töne in sich vereinigt, im Rahmen dieser Tonalität doch nur wie eine Dominante wirkt, die ganz natürlich und harmonisch zwingend zum d-moll der Reprise zurückführt». Alban Berg: *Vortrag*, en *op. cit.*, p. 177.

sentado en B1 por el Capitán, el Doctor y el Tambor Mayor y el desquiciado medio familiar en B2. Como se ha visto en la descripción anterior, los temas recordados en esta parte se van introduciendo mediante la superposición de unos sobre otros. El motivo del Tambor Mayor se oye cuando aún no ha terminado la exposición del *andante affetuoso*, símbolo musical del erotismo de Marie. Y, sobre todo, la secuencia en que se evoca al niño, dormido y sudoroso observado por sus padres, empieza mientras resuena el motivo militar del Tambor Mayor como una metafórica intersección de dos facetas irreconciliables, la familiar y la atracción erótica, que han coexistido en la personalidad atormentada y nihilista de Marie. Todo esto, reunido y encarnado en la expresión musical, culmina en *: Wir arme Leut! / ¡Nosotros, los pobres!*, marcado por las mismas huellas semánticas y emotivas que han dirigido el destino de los protagonistas.

3. En la tercera y última parte del interludio vuelven a encontrarse el protagonista y el autor, éste representado por el tema expuesto en la primera parte del interludio y Wozzeck por el tercer sujeto de la fuga (II/2), el tema *Wozzeck-Hombre*.

Antes del desarrollo completo del *tema del autor,* los instrumentos graves de la cuerda, el metal y la madera más cuatro timbales exponen tres veces la célula interválica La-Re, con la que se recupera la tonalidad de Re menor y que constituye el núcleo motívico de dicho tema[132]. Bajo el acorde de doce sonidos comienza la triple percusión: la primera *fff* (cc. 364-365), la segunda *meno ff* (c. 366) y la tercera con una dinámica menos intensa (cc. 366-367). Sólo se mantienen *ff* un trombón, la tuba y el contrabajo que, desde esta célula inicial, empiezan a desarrollar el *tema del autor (a,a')*, continuado por contrabajo y violonchelo *(a'')* y concluido por violines, viola y violonchelo: *molto p > ppp* (cc. 369-370). Contrafagot y contrabajo *(H, mf)* cierran el discurso horizontal del interludio enunciando por última vez el intervalo La-Re (ahora como quinta descendente, cc. 370-371).

Al mismo tiempo que esto ocurre en los instrumentos graves, el tema *Wozzeck-Hombre* es enunciado, hasta su disolución, por los instrumentos de tesitura más aguda. Primero intervienen la madera (flautas, oboes y clarinetes), el metal (trompas y trompetas) y la cuerda (violines y viola) haciendo una primera exposición del tema en *ff* y *H* (cc. 365-366). En la segunda presentación la instrumentación queda reducida a oboes, clarinetes, trompas y trompetas, *sempre ff* aunque ahora como *N* (puesto que ha empezado la reexposición completa del *tema del autor*). Esta segunda exposición ya no es completa, se oye solamente la primera parte del tema desfigurado mediante la repetición del fragmento de escala de tonos (Sol - Fa - Mi b - Re b) que lo constituye y la aumentación de valores (semicorcheas - tresillos de corchea - corchea) (cc. 367-368). Las trompas y trompetas *(mf)* se encargan de la definitiva disolución del tema que termina descansando en el acorde de novena sobre Re, punto de arranque armónico del propio tema y del interludio en su conjunto (cc. 369-370).

Opino, sin embargo, que, desde una perspectiva dramático-musical, lo más relevante de los dos procesos descritos no reside tanto en la evolución independiente de cada uno de ellos sino en su complementación rítmica y melódico-contrapuntística junto, a una evolución tímbrica, dinámica y agógica paralela y solidaria:

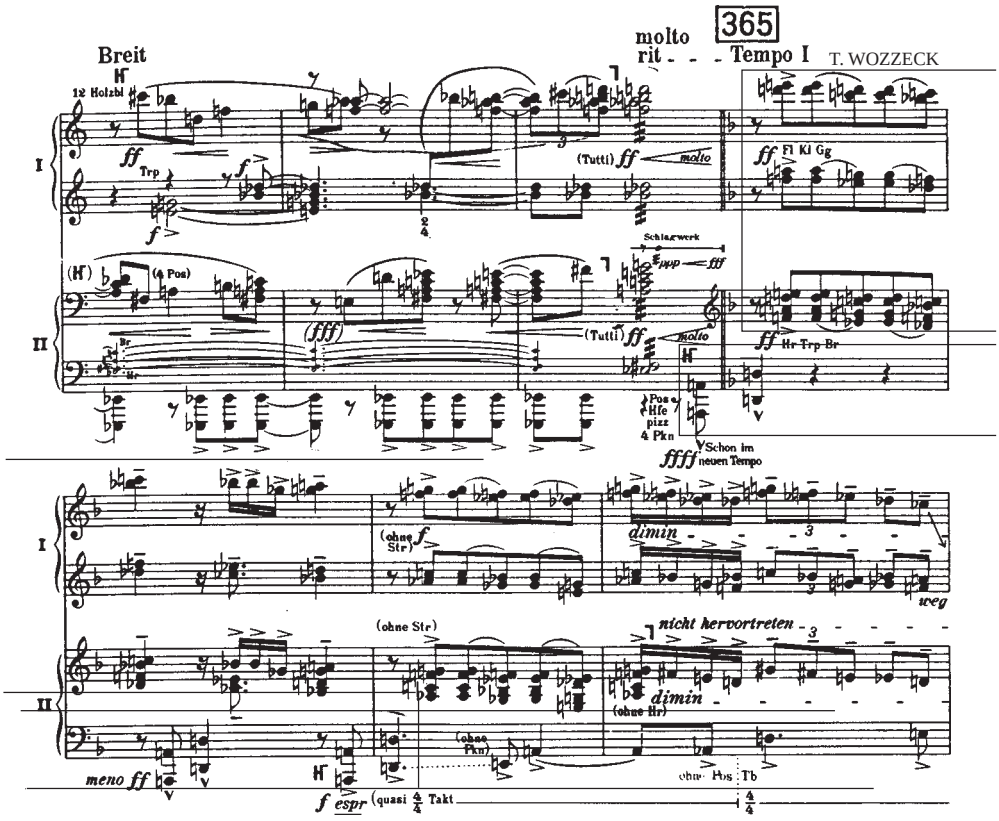
---

[132] El propio Alban Berg ha comentado el origen de la triple percusión de este intervalo: «Erinnerst Dich in der Dritten (Symphonie von Mahler) an die vier Pauken, auf jeder mit zwei Schlegeln: La-Re. Das steht genauso im `Wozzeck'. Ich habe es nicht geahnt...».
Citado por Patrick Lang: *Mahler, mein lebendes Ideal. Zum Einfluß Gustav Mahlers auf Berg und Wozzeck*, en *Berg. «Wozzeck»*, PremOp Verlag München (1992), p. 200.

a) Las percusiones de la célula interválica *(a)* del *tema del autor* se alternan con las entradas del tema de Wozzeck. Entre ambos cubren el espacio rítmico de los compases 365-367.

EJEMPLO 46

III/4-5.365-367

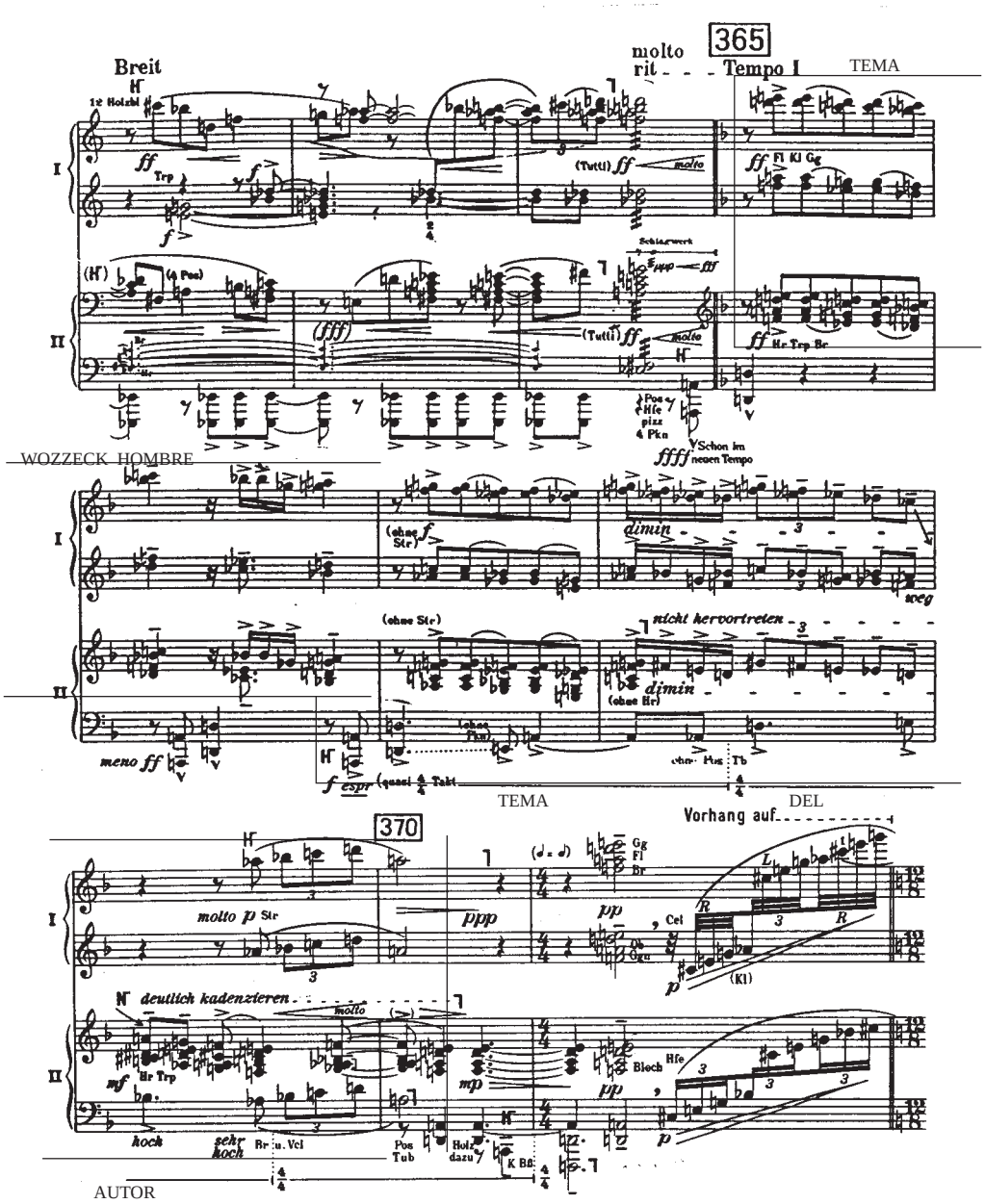


b) *El tema del autor* presenta una línea ascendente dirigida al encuentro con el de Wozzeck que, por su parte, muestra una línea descendente hasta su disolución y reposo armónico[133], último peldaño o punto de llegada envuelto por el último motivo *(b)* del *tema del autor.*

[133] Obsérvese la coherencia interválica y armónica: el *tema del autor* empieza por el intervalo de cuarta ascendente y concluye con el correspondiente de quinta descendente: La-Re. Por su parte el tema de *Wozzeck-Hombre* parte del acorde de novena sobre Re y concluye con el mismo acorde (c. 370-371). Además, este acorde de novena tiene un destacado relieve armónico-estructural como principio y fin del interludio.

EJEMPLO 47

III/4-5.365-370



c) Este acercamiento metafórico de las dos líneas melódicas coincide con un proceso paralelo de suavización dinámica y tímbrica en ambos temas. El tema *Wozzeck-Hombre* reduce en tres etapas su densidad instrumental (cc. 365-366, 367-368 y 369-370), mientras la dinámica evoluciona desde *ff* (c. 365) a *pp* (c. 371). En el *tema del autor* ocurre algo similar, desde la intervención de todas las secciones en los primeros enunciados de la célula interválica La-Re, con enérgicos *fff* (c. 365) hasta la última intervención de la cuerda exponiendo el motivo que cierra el tema entre *molto p* y *ppp* (cc. 369-370).

d) También el *tempo* se retrae: a partir del compás 367, en que se inician el segundo enunciado del tema de Wozzeck y la exposición completa del *tema del autor* se sugiere un cambio de pulsación del 3/4 al 4/4 *(quasi 4/4 Takt)* que se mantiene hasta el compás 371 en que queda plenamente reafirmado. A esto hay que añadir la aumentación de valores como medio de disolución del tema de Wozzeck, además de la indicación *deutlich kadenzieren* / *claramente cadenciando* en los compases 369-370, mientras se oye el final del tema del autor.

Los recursos temáticos y expresivos del lenguaje musical acabados de describir son susceptibles de una interpretación alegórica que, en el caso del tema de Wozzeck, toma como punto de partida las funciones dramático-musicales y las cargas semánticas más relevantes recibidas en la ópera. Es bien sabido que este tema representó musicalmente a Wozzeck como tercer sujeto de la fuga en II/2; no cabe duda, pues, de su papel dramático como personaje musical dentro de esa escena, del mismo modo que lo son los temas del Capitán y del Doctor. No vuelve a aparecer en ningún otro momento hasta ser recuperado en esta última parte del interludio con renovada energía, justamente después de haberse escuchado la queja común cuyo *nosotros* tiene como referentes inmediatos al hijo, a Marie y al propio Wozzeck. Si *Wir arme Leut!,* que como expresión verbal es empleada tanto por Wozzeck como por Marie, tiene siempre un campo de referencia comunitario, familiar o social, el tema *Wozzeck-Hombre* lo tiene individual, es el nombre propio musical del protagonista. Por ello, además de la función dramático-musical que realiza en II/1, pero sobre todo en II/2, también es oportuno recordar las palabras y los momentos dramáticos más relevantes con los que se asocia en esas escenas como prueba de la condición personal del *leitmotiv*. Aparece por primera vez en la fantasía coincidiendo con la entrada en escena de Wozzeck (II/2.93-95). Es expuesto en su versión polifónica característica en la última parte de la fantasía, cuando pasa corriendo (así entra en escena) a la vista del Capitán y del Doctor que le obligan a permanecer allí (II/2.273-274; 276-277; 281-282). Ya en la fuga, acompaña musicalmente la pregunta de Wozzeck: *Was wollen Sie damit sagen, Herr Doktor, und Sie, Herr Hauptmann?!* / *¿Qué me quiere decir, señor Doctor, y Usted, Mi Capitán?* (cc. 313-316). Sirve de melodía cuando se dirige al Capitán diciéndole: *Herr Hauptmann, ich bin ein armer Teufel! ...* / *Mi Capitán, yo soy un pobre diablo...,* y para el grito desesperado con que se impone sobre sus torturadores: *Gott im Himmel! Man könnte Lust bekommen, sich aufzuhängen! Dann wüsste man, woran man ist!* / *¡Por Dios! ¡Le dan a uno ganas de colgarse! ¡Así sabría de una vez dónde está!* El tema se presenta, pues, como signo musical que indica la presencia del protagonista, como ilustración musical de algún momento particularmente emotivo, o como línea melódica para expresiones de claro contenido autorreferencial. Su presencia en el interludio no puede ser interpretada más que como una síntesis de todos estos contenidos que dibujan el contorno existencial de Wozzeck.

Las palabras de Alban Berg en su *Conferencia* me han servido de apoyo para la propuesta de interpretación del nuevo tema introducido en el epílogo sinfónico, sin precedentes en la ópera, como *tema del autor.* Reaparece con toda la contundencia expresiva en esta última sección conjuntamente con el motivo más personal de Wozzeck: la evolución musical antes

descrita puede adquirir ahora concreción semántica y un nuevo sentido, la dinámica, la instrumentación, el ritmo, el *tempo,* la armonía y las líneas melódicas convergentes de ambos temas configuran una continuada metáfora musical, una alegoría, cuyos *dramatis personae* son Wozzeck y Alban Berg. Desde este punto de vista la última sección del epílogo sinfónico es una reexposición plena del planteamiento dramático-musical con que se iniciaba el interludio. En la primera parte, el autor se había encontrado con Wozzeck a través de temas representativos de sus perturbadas condiciones psicológicas; desaparece en el centro, mientras se sintetizan musicalmente las condiciones sociales y familiares que terminan (como en otros momentos de la ópera) con la queja: *¡Nosotros, los pobres!*; y al final, cara a cara con el protagonista, transforma el lamento en furiosa protesta y en convergencia solidaria.