
EL PROGRAMA SECRETO DE LA SUITE LÍRICA *

George Perle

Poco después del repentino fallecimiento el 27 de noviembre de 1968 de Hans Ferdinand Redlich, vicepresidente y fundador de la Sociedad Alban Berg, visité a su viuda en Manchester para transmitirle mi condolencia y ofrecerle mi ayuda para ordenar y clasificar la parte de su biblioteca y los documentos que tenía en torno a Berg. La señora Redlich en modo alguno quería que toda esta documentación quedara inédita y sin usar, y donó todo el material a la fundación, siguiendo los deseos de su esposo, que esperaba que la Sociedad Alban Berg "llegara a convertirse en una colección que constituyera la fuente principal para el estudio de la vida y obra del compositor".¹

Entre el material donado por la señora Redlich, se hallaban varias cartas relacionadas con el trabajo de su marido en el libro *Alban Berg: Versuch einer Würdigung* ("Alban Berg: un intento de evaluación", 1957). El conocimiento de estas cartas resultó ser decisivo a la hora de valorar la contribución de Redlich a los estudios sobre Alban Berg, como escribí en su obituario:

La dificultad de emprender esta tarea [el estudio de la obra de Berg] poco después del nazismo, de la guerra y de la reacción que trató de tapan la obra del compositor vienes tras su muerte, sólo puede apreciarse por alguien que haya tenido la oportunidad de estudiar las interesantísimas notas y correspondencia del doctor Redlich.

En un apéndice de su libro, Redlich incluye una lista cronológica de las composiciones, adaptaciones y escritos de Berg. Cada elemento de esta lista va acompañado de la supuesta fecha de composición, el supuesto paradero del manuscrito, una relación de las ediciones con mención de la fecha de publica-

* "The Secret Program of the Lyric Suite", originalmente publicado en *The International Alban Berg Society Newsletter*, Núm. 5 (junio de 1977). Recogido posteriormente en la colección de ensayos de George Perle "The Right Notes": *Selected Essays by George Perle*. Pendragon Press, 1995.

¹ Carta de Erika Redlich a George Perle, 3 de febrero de 1969.

QUODLIBET

ción e información sobre el supuesto estreno. Empleamos el adjetivo “supuesto” con toda la intención, pues para el propio Redlich este catálogo distaba mucho de ser definitivo. Se trató de un intento preliminar, con pocas posibilidades de añadir material a estudios bibliográficos preexistentes -ya que éstos eran aún más escasos de lo que el propio Redlich sospechó en un principio-. Pero había que comenzar de alguna manera, y ya habían transcurrido veinte años desde la muerte del compositor. Aún hoy, a otros veinte años de la publicación de su libro, el catálogo descriptivo que realizó Redlich de la obra de Alban Berg no ha sido renovado: los errores que él mismo advirtió muy poco después de la publicación del libro siguen perpetuándose en las sucesivas reediciones.

Como es lógico, las referencias principales en un catálogo de esta naturaleza han de ser referencias a los propios manuscritos. Y, en este caso, para desaliento y frustración del investigador, encontramos la palabra *verschollen* (“desaparecido”) una y otra vez. El catálogo completo, que incluye obras de la época de estudiante y obras de juventud, abarca tan sólo veinte títulos. En seis de estos títulos, el autógrafo ha “desaparecido”. De estos seis, tres pertenecen a la obra más reconocida del compositor: la Sonata para piano op. 1, las Cuatro canciones op. 2, y el Cuarteto op. 3. El número de manuscritos que faltan es excesivo, considerando que Berg no hubiera llegado más allá del op. 12, de haber seguido utilizando números de opus después de *Wozzeck* (op. 7).

Parece razonable suponer que un retraso de unos años en la publicación de su libro hubiera permitido a Redlich elaborar un catálogo con menos manuscritos “desaparecidos”, pero de su correspondencia se desprende que tal retraso hubiera, en cambio, tenido el efecto de acusar la falta de otro manuscrito más: se trata, nada más y nada menos, que de la *Suite Lírica*. En el catálogo de Redlich se dice que el autógrafo está en manos de los herederos de Alexander von Zemlinsky. No hay indicación alguna de cómo llegó a su posesión, pero parece lógico suponer que Berg legó o donó el manuscrito a Zemlinsky, ya que era el dedicatario de la obra, y dado el hecho de que uno de los temas más memorables de la obra es una cita de la *Sinfonía Lírica*, del propio Zemlinsky. La afirmación de Redlich se basaba en información originalmente proporcionada por Helene Berg, y que le fue transmitida a él por la Universal Edition el 24 de noviembre de 1953.

En otoño de 1960 Helmuth Hoyer, componente del Cuarteto Strauss, escribió a Redlich desde Alemania en relación con algunos puntos de desacuerdo con el análisis de Redlich de la *Suite Lírica*. La correspondencia que se sucedió dió lugar a la discusión de ciertos errores evidentes en la edición impresa y la conveniencia de obtener una fotocopia del autógrafo con objeto de cotejar los pasajes en cuestión. En una carta de 28 de agosto de 1961, Hoyer le comunicaba a Redlich que sus esfuerzos por averiguar la dirección de los herederos de

Zemlinsky habían resultado infructuosos. Al mes siguiente, Redlich participó en el octavo congreso de la *International Musicological Society*, que tuvo lugar en Nueva York. Durante su estancia en América, pudo saber que los herederos de Zemlinsky nunca estuvieron en posesión del manuscrito. A su regreso informó de este particular a la Universal Edition, sugiriendo que se inquiriera a la señora Berg sobre la posibilidad de que ella misma tuviera el original. La correspondencia posterior entre Redlich y Hoever, y entre Redlich y la Universal Edition, da fe de la búsqueda de Redlich sobre la pista de sus conversaciones telefónicas con la señora Zemlinsky y con una hermana de Franz Werfel (la correspondencia se refiere a ella como a "Frau Hanna Werfel-Robettin"). Hay contradicciones y malentendidos, y se han perdido algunas de las cartas a las que alude la correspondencia.

Sobre la base de información a la que he podido acceder recientemente, puedo esclarecer las discrepancias entre las cartas de Redlich a Hoever y sus cartas a la Universal Edition. El manuscrito de la *Suite Lírica* nunca estuvo en poder de Zemlinsky o sus herederos. El propio Berg se lo dio a Frau Hanna Fuchs-Robettin (su apellido de soltera era Werfel). Tras la muerte de Berg, Alma Mahler Werfel instó a su cuñada a que cediera el manuscrito a Helene Berg, requiriendo de su amigo el sacerdote católico Johannes Höllensteiner que actuara como intermediario en la transacción.

La carta de la Universal Edition a Redlich fechada el 31 de enero de 1962, refiere el recibo de una carta de la Sra. Zemlinsky en la que declaraba que ni ella ni su marido poseyeron jamás el autógrafo de la *Suite Lírica*. Alarmados ante la noticia de que el manuscrito no tenía un paradero conocido, tanto el editor como la Sra. Berg solicitaron la ayuda de Redlich en la búsqueda. La última carta sobre este asunto, fechada el 13 de noviembre de 1962, constata que el manuscrito seguía sin aparecer.

La primera vez que escribí al Dr. Redlich fue en 1959 en relación a mi trabajo sobre *Lulu*, y mantuvimos correspondencia regular a partir del viaje que realicé a Viena en agosto de 1963 para examinar material del tercer acto. Nos conocimos personalmente en el Festival de Edimburgo en el verano de 1966, y nos vimos con frecuencia durante los diez meses siguientes, cuando yo vivía en Londres. Tuvimos ocasión de discutir muchos problemas de la investigación sobre la obra de Berg, además de nuestra preocupación principal, la entonces habitual supresión del tercer acto de *Lulu*. Sin embargo, no recuerdo ninguna alusión por parte de Redlich a la *Suite Lírica*, alusión que sin duda se habría producido si el manuscrito no hubiera aparecido hasta entonces. Así pues, cuando falleció Redlich y reexaminé la correspondencia antes mencionada, di por hecho que había concluido con éxito la búsqueda del manuscrito, y que éste estaba a buen recaudo en Viena; esta suposición se confirmó con la publicación del estudio *Schoenberg, Berg, Webern: the String Quartets: a Documen-*

tary Study, de Ursula von Rauchhaupt, editado en 1971 en coincidencia con las grabaciones del Cuarteto LaSalle.

El 9 de agosto de 1976, Douglass M. Green me refirió su hallazgo de la inscripción de Berg –apenas legible– en el boceto del movimiento final de la *Suite Lírica*: se trata del texto completo de *De profundis clamavi*, de Baudelaire, en traducción de Stefan George. Para cualquier conocedor de la obra maestra de Berg, el descubrimiento de Green es fundamental por sus consecuencias en el significado global del cuarteto. Los comentarios siguientes sobre las relaciones seriales y la relación entre los distintos movimientos pertenecen a un ensayo sin publicar² que escribí hace unos seis años:

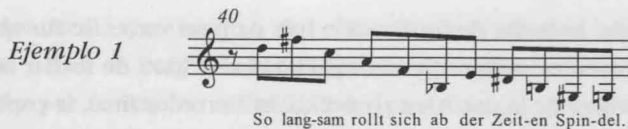
Aunque sólo un movimiento, el cuarto, es literalmente programático, estas referencias musicales entre distintas partes de la obra no son –como sucede en *Wozzeck*– meros recursos que aseguren la unidad musical del todo. Son *Leitmotive* y *Leitsektionen*, como las referencias cruzadas de *Wozzeck* y posteriormente de *Lulu*. Los seis movimientos son seis actos de lo que Adorno denominó una “ópera latente”, un drama psicológico completamente subjetivo.

Así pues, tenemos un texto para el último acto de esta “ópera latente”. Todo un nuevo nivel de significado surge en torno a la cita del *Tristán*, cuando ésta, con todas sus asociaciones propias, es vista como una puesta en música del verso de Baudelaire en la traducción de George: “*Nicht einmal Bach und Baum noch Feld noch Herde*” (“ni arroyo ni árbol, ni campo ni rebaño”). Las dos enunciaciones del tema de Zemlinsky en el Adagio siempre tuvieron una cierta alusión verbal, pues este tema, en el ciclo de canciones original de Zemlinsky, ilustra el siguiente texto: “*Du bist mein Eigen, mein Eigen*” (“Tú eres mía, mía”). Pero, si al igual que el cuarto, el sexto movimiento tiene un programa explícito, ¿cómo cabe interpretar los demás movimientos y la obra en su conjunto? Hay temas y hasta pasajes enteros del Adagio que aparecen presentados ya, sin diferencias sustanciales, en los dos movimientos precedentes, el Andante amoroso y el Allegro misterioso. Análogamente, el Adagio presenta conexiones de la misma naturaleza en el movimiento que le sigue. Cito a continuación otro pasaje de mi artículo:

En los cc. 356-370 del movimiento siguiente hallamos uno de los casos más llamativos del carácter de *leitmotiv* que tienen las referencias cruzadas entre pasajes. Se trata de un recuerdo alucinatorio de la melodía dodecafónica que precede a la segunda enunciación de la cita de Zemlinsky en el Adagio (cc. 45 y ss.).

En el movimiento final, el último verso del texto (ejemplo 1), viene precedido por un interludio en el que se citan los cc. 5-6 y 38-39 del primer movimiento.

²Posteriormente incluido en el primer capítulo de *The Operas of Alban Berg* vol. 2: *Lulu* (1985).



De alguna manera, todos los movimientos están presentes, mediante el uso extensivo de las citas musicales, en los dos movimientos que contienen referencias verbales explícitas.

¿Existen referencias verbales de este tipo en el resto de los movimientos? Berg no sólo mantuvo en secreto el texto del último movimiento, sino el propio hecho de que hubiera un texto relacionado con la música. El siguiente texto es un pasaje de la carta del profesor Green del 9 de agosto:

Las siguientes personas me han confesado que no sabían nada sobre la conexión del último movimiento con poema alguno, y menos aún un poema de Baudelaire: Helene Berg, Willi Reich, Fritz Heinrich Klein, Rudolf Kolisch, Felix Galimir, Adrienne Galimir Krasner (los tres últimos, como Vd. sabe, ensayaron la *Suite lírica* en presencia del compositor). Aunque Berg escribió nueve páginas para Kolisch sobre la *Suite lírica*, no hace ninguna alusión al poema, aunque se refiere al movimiento final con el término "*liedförmig*" [forma lied], aunque luego tacha esta expresión y la sustituye por "*durchwegs Cantabile*" [siempre cantabile].

Es lógico pensar que el compositor fuera igualmente hermético sobre el programa explícito y los elementos textuales de los demás movimientos. Pero los conocedores de la partitura siempre han tenido la sensación de que Berg mantenía en secreto algo importante sobre esta obra. Como quien hubiera cometido un crimen perfecto, Berg estaba orgulloso de su logro, y quería hacérmelo saber. El descubrimiento del texto del finale es la primera pista de la que disponemos para desvelar la verdadera naturaleza del "crimen", el programa secreto de la *Suite Lírica*. No podemos conocer con exactitud este programa, pero es seguro que está relacionado con el texto. Las pistas numerológicas que nos eran conocidas desde hacía tiempo apuntaban ya a la posible existencia de un programa secreto. Vuelvo a citar mi artículo:

En la *Suite Lírica*, cada uno de los numerosos cambios de tempo está gobernado por dos posibles grupos de relaciones proporcionales, siendo cada indicación metronómica múltiplo de 23 ó de 50 respectivamente. Lo verdaderamente significativo desde el punto de vista musical es la relación entre los tempos -no el simbolismo oculto o privado de la elección de dos bases numéricas en lugar de otras cualesquiera, y que le llevó a elegir múltiplos de estos números para el número de compases que hay en cada movimiento-.³

En el contexto del presente estudio es precisamente ese simbolismo numérico lo que nos interesa. Es bien conocida la obsesión de Berg por el número 23, número que tenía una

³ En el tercer movimiento, el tempo del principio y el final del Trío Estático puede medirse sólo a la blanca, no a la negra. Sin embargo, el compositor prefirió representar el metronómo en valor de negra=150, con el fin de resaltar la equivalencia del medio compás que figura entre paréntesis (c. 75).

importancia personal en su vida. La fecha de finalización que da para varias de sus obras es el 23 del mes, aunque los compositores tienen cierta flexibilidad a la hora de fechar sus obras, ya se refieran a la fecha de término de la partitura abreviada, el borrador final, la copia en limpio de la partitura completa, o las diversas versiones revisadas de la obra completa. La *Suite Lírica* es su única obra en la que el número 23 juega un papel importante en la partitura.⁴ Cabría pensar que las demás relaciones numéricas recurrentes de la obra también debieron tener una importancia simbólica para él. Difícilmente podrá atribuirse al azar o a una necesidad musical inherente el hecho de que el número de compases en cada una de las secciones del Presto delirando sea múltiplo de 10 (50, 70, 90, 110, 120, 20) o que el número total de compases del movimiento (460) sea múltiplo de 23 y de 10. Conocemos la importancia del número 23 en Berg. Pero, ¿cuál es el significado del número 10? El poema de Baudelaire, lejos de aclarar esta cuestión, intensifica el misterio de la *Suite Lírica*. De hecho, demuestra que existe un misterio. Si durante todos estos años no hemos sabido nada del texto del último movimiento -ni siquiera sabíamos que existía-, ¿qué nos quedará por saber con respecto al resto de los movimientos y la obra en su conjunto?

Poco después de recibir las noticias del profesor Green, mi buen amigo y colega Jacques-Louis Monod me presentó a la viuda de Alexander Zemlinsky. Gracias a la Sra. Zemlinsky pude finalmente esclarecer la confusa y contradictoria historia del manuscrito narrada por Redlich en su correspondencia. También supe de la posible existencia de un manuscrito de la *Suite Lírica* en el que Berg hizo anotaciones programáticas.

En este momento, yo ya había identificado a Hanna Fuchs-Robettin como la "Mopinka" que aparece mencionada en las *Cartas a su esposa* de Berg. La edición original alemana de estas cartas, publicadas cuatro años antes de que la correspondencia de Redlich llegara a mis manos, no contenía notas editoriales, notas al pie, comentario ni índice. El lector tenía que deducir por sí mismo que "Almschi" es Alma Mahler, o que "Gucki" es Anna, la hija de Berg, que no debe confundirse con su cuñada Anna, a quien llamaban "Antschi". No se me había ocurrido buscar referencias a la "Hanna Fuchs-Robettin" de la que hablaban las cartas de Redlich. Además, cuando Redlich declaraba en sus cartas, con algunas incongruencias, que el autógrafo de la *Suite Lírica* llegó a estar en poder de Hanna Fuchs-Robettin, no había alusión alguna a una relación especial entre ella y el compositor (yo tenía tan poca noción de las implicaciones de esa relación que pasé por alto una referencia de Redlich, en una carta a Hoever, a un detalle que la Sra. Fuchs-Robettin había mencionado en una conversación telefónica

⁴Douglas Jarman ha señalado la importancia del número 23 en la segunda parte del Concierto para violín, en "*Alban Berg, Wilhelm Fliess, and the Secret Programme of the Violin Concerto*", originalmente publicado en *The International Alban Berg Society Newsletter 12* (otoño/ invierno 1982), y reeditado en *The Berg Companion*, de Douglas Jarman (ed. Macmillan, 1989).

con él: que “tenía una partitura de bolsillo con anotaciones –supuestamente muy reveladoras– del puño y letra de Berg”. Redlich esperaba que ella le enviara una fotocopia, pero al ver que no llegaba por correo, no insistió. Dado que su interés principal era encontrar el manuscrito, la partitura de bolsillo anotada le pareció de interés secundario, y no volvió a hacer ninguna referencia a ella). La segunda vez que miré la correspondencia, yo había leído ya la versión traducida por Bernard Grun (1971) de las *Cartas a su esposa* de Berg, en una edición que ya contenía notas e índices; recordaba de memoria las siguientes líneas:

Verdaderamente va contra natura que yo tenga que tranquilizarte sobre Mopinka y yo. Sencillamente te diré que la fidelidad es una de mis cualidades principales –estoy seguro de que en alguna reencarnación anterior he sido perro, y quizás lo seré también en mi próxima reencarnación; pero, para empezar por el principio, ¡que muera yo de una enfermedad infecciosa si alguna vez pecho de no ser fiel! Fiel a ti, y también a mí mismo, a la música, a Schoenberg (¡y él lo pone bien difícil!)-.

Berg escribió esta carta mientras viajaba a Berlín para asistir a los ensayos de la primera puesta en escena de *Wozzeck*. Pensaba interrumpir su viaje para pernoctar en Praga, en casa de los Fuchs. Seis meses antes había pasado ya unos días en su casa invitado por ellos, en mayo de 1925, cuando Berg se desplazó a Praga para asistir al tercer festival ISCM, en el que Zemlinsky dirigió las *Tres piezas de Wozzeck*. La presentación de Berg ante la familia Fuchs hubo sin duda de producirse gracias a la intervención de Alma Mahler, quien era hermana política de la señora Fuchs-Robettin y la mejor amiga de Helene Berg. Una nota a pie de página en la edición inglesa de las cartas describe a Herbert Fuchs-Robettin como un “industrial pragués y melómano, casado con la hermana de Franz Werfel (Mopinka)”. Berg estaba bastante abrumado ante “el lujo habitual de su vida”. Estaba encantado con los niños:

A las ocho llaman a la puerta e irrumpen los dos niños que no se contentan hasta ver por fin al “famoso” compositor. Un niño de siete años [y] una niña de tres y medio. Muy tierno, me parecieron de lo más estimulante.

Escribiendo desde su habitación durante su segunda estancia con la familia Fuchs, el 11 de noviembre de 1925 vuelve a hablar de la “simpatía y cordialidad” de la familia, la magnífica comida, “¡y un excelente vino! Herbert y yo nos bebimos una botella entera”. Explica por qué “estaba disfrutando tanto aquí. No porque se esté aquí tan estupendamente (pienso ya en Berlín), ¡sino para que no te preocupen más los encantos de Mopinka!”.

La señora Zemlinsky me aseguró que nunca había visto la partitura anotada de la *Suite Lírica*, sino que le había informado de su existencia la mujer para quien Berg la había preparado, la señora Fuchs-Robettin. Aquélla sabía con seguridad que a la muerte de ésta, en 1964, hubo de pasar a manos de su hija, Dorothea. Cuando, después de tres semanas interminables,

conseguí localizarla, Dorothea Robetin (según su propia ortografía) me informó de que en efecto ella poseía una partitura reducida de la *Suite Lírica* que contenía numerosas anotaciones del compositor. Ella sabía que se trataba de un documento importante y valioso, pero nunca se lo había mostrado a nadie, ya que nunca nadie le había pedido verlo. Recibió de muy buen grado mi petición y se sintió complacida al enseñarme la partitura y aclararme algunas referencias que se encuentran entre las anotaciones del compositor y que de otro modo habrían sido incomprensibles.

La partitura reducida y anotada de la *Suite Lírica* contiene, incluyendo la portada, la portadilla, el prefacio y la dedicatoria, 90 páginas. De ellas, sólo ocho carecen de anotaciones escritas a mano por Berg, y estas ocho páginas están comprendidas dentro del contexto del programa por medio de referencias explícitas (los subrayados del compositor en las notas impresas del prefacio de Erwin Stein), mediante conexiones musicales evidentes con páginas anotadas, o incluso a través de signos en páginas adyacentes. Esta copia de la primera edición, impresa en 1927, ha sido bien cuidada y todavía permanece en buen estado y nueva. Las anotaciones han sido insertadas prestando una extraordinaria atención a los detalles gráficos. La letra es a veces en extremo pequeña, pero siempre clara y legible, en marcado contraste con la escritura habitual de Berg. Se emplearon tres tipos diferentes de tinta, cada una de las cuales tenía una función diferente en el análisis programático: en su mayor parte roja, en ocasiones azul y, en el segundo movimiento sólo, también verde. Las anotaciones son caligráficas en su elegancia y pulcritud. Además, la comprensión del programa a menudo depende de aspectos puramente gráficos de las inserciones escritas a mano (en la siguiente descripción de la partitura, se sobreentiende que estas inserciones son en rojo salvo indicación contraria).

Bajo su fotografía y sobre su nombre impreso escribe Berg "Alban". Encabeza la portada una dedicatoria: "Für meine Hanna". Las frases quinta y sexta del prólogo de Stein ("*Die Entwicklung... Verzweiflung*") están indicadas con una llave al margen. Más abajo, en la misma página y en la frase "*Die anderen bewegten Sätze aber, der dritte und fünfte, haben Scherzocharakter und Scherziform*", las palabras "*Scherzocharakter und*" están tachadas a lápiz, resultando ilegibles. Otras partes del prefacio que se ven recalcadas mediante subrayado o llaves al margen remiten a los contrastes crecientes en el carácter y los tempos de los movimientos consecutivos y a la interrelación de diferentes movimientos por medio de referencias cruzadas, temáticas o de otro tipo. La frase final del prefacio de Stein señala que en el último movimiento el "aparentemente restrictivo sistema dodecafónico de composición ha permitido al compositor la libertad de citar los compases iniciales de *Tristán*". Berg subraya "*Die Freiheit gelassen hat*" y dibuja una flecha desde esta frase hasta el siguiente añadido, escrito en el espacio en blanco que sigue al prefacio:

Sie hat mir, meine Hanna, auch noch andere Freibeiten gelassen! Z. Bsp. die, in dieser Musik immer wieder unsere Buchstaben, H, F und A, B bineinzugebeimnissen; jeder Satz und Satzteil in Beziehung zu unseren Zahlen 10 und 23 zu bringen.

Ich habe dies und vieles andere Beziehungsvolle für Dich (für die allein --- trotz umstehender offizieller Widmung --- ja jede Note dieses Werks geschrieben ist) in diese Partitur bineingescriben.

Möge sie so ein kleines Denkmal sein einer grossen Liebe.⁵

En la página opuesta a la primera página de la partitura escribe el compositor:

Dieser erste Satz, dessen fast belanglose Stimmung die folgende Tragödie nicht abnen lässt, streift immerwährend die Tonarten H und F dur. Auch das Haupttbema (die dem ganzen Quartett zugrundeliegende 12-Tonreihe) wird von deinen Buchstaben F-H umschlossen.⁶

La exposición inicial de la serie en el primer violín, cc. 2-4, y su recapitulación en la viola y el violonchelo, cc. 42-44, están señaladas como “*Haupttbema*” (“tema principal”) y las notas extremas de la serie aparecen indicadas y conectadas por una línea discontinua:

F ————— H

En todo el movimiento Berg indica lo que interpreta como indicios de los “*Tonarten H und F*”. Todo ello está señalado en tinta roja, salvo en los primeros y últimos acordes del movimiento. Debajo del bajo del primer acorde y sobre la nota de soprano del último acorde el compositor indica sus respectivas alturas, “F” y “H”, en azul, con una flecha diagonal ascendente hasta la siguiente “F” a la derecha, y después a la “H” inmediatamente precedente. Con esto nos insta a imaginarnos que la partitura está dispuesta en un único sistema delimitado por “F” y “H” (ejemplo 2).

⁵ “¡También, Hanna mía, me ha dejado otras libertades! Por ejemplo, la de insertar secretamente una y otra vez nuestras iniciales, H, F. y A. B., en la música, y la de relacionar cada movimiento y cada sección dentro de éstos con nuestros números, 10 y 23. He escrito todo esto, y otras cosas llenas de significado, para ti (para ti, y sólo para ti están escritas todas y cada una de las notas de esta obra –pese a la dedicatoria oficial de la página siguiente–. Sea éste un pequeño monumento a un gran amor”.

⁶ “Este primer movimiento, cuyo espíritu casi intrascendente no presagia la tragedia que se avecina, continuamente toca las tonalidades de si [H] y fa [F] mayor. El tema principal (la serie dodecafónica que cimenta todo el cuarteto) también está acotado por tus iniciales, F-H”.

Ejemplo 2

El número del último compás del movimiento, el 69, está marcado con un círculo a su alrededor, y encima de él Berg ha escrito “3x23 Takte”.

El movimiento anotado de una manera más elaborada es el segundo. Está precedido por la siguiente “dedicatoria”:

Dir und Deinen Kindern ist dieses “Rondo” gewidmet: eine musikalische Form, in der die Themen, (namentlich Deines)... den lieblichen Kreis schliessend immer wiederkehren.⁷

Cada página viene enmarcada por la presencia de una larga flecha roja, azul o verde, cuya punta y final indican la dirección y continuación. Las líneas rojas, interrumpidas por la inserción de un “Du” trazado con mucho esmero en el mismo color, rodean las exposiciones del tema principal. En los cc. 16 y ss. el azul reemplaza al rojo, para el tema del hijo de siete años de Hanna, “Munzo”. El carácter del nuevo tema está indicado por una inserción detrás de la indicación del tempo: “*nicht ohne Absicht: mit einem leisen czechischen Einschlag*” (con no poca intención, con un ligero toque checo) -la señorita Robetin explicó que su hermano iba a una escuela primaria checa en aquella época, y por lo tanto hablaba checo con más fluidez que alemán-. En los cc. 35 y ss. la línea continua se rompe. El puente hasta el retorno del tema principal es mostrado simultáneamente de la misma manera, empezando con la anacrusa del c. 36 en el segundo violín y haciéndose una línea continua en el c. 41: “*zu Dir zurückkehrend ----- und --- wieder --- ganz Du*” (“volviendo a ti ----- y --- de nuevo --- completamente tú”). En los cc. 56 y ss. la línea roja que señala el tema principal es sustituida por una línea verde para el tema de “Dodo”, el sobrenombre infantil de la propia Dorothea, desarrollado en la repetición del *do* en la viola. En los cc. 73-79 la misma nota vuelve con una

⁷“Os he dedicado este “Rondo” a ti y a tus hijos: una forma musical en la que los temas (concretamente, tu tema) de tu encantador círculo regresan continuamente”.

octava baja añadida. Las inserciones manuscritas del compositor se completan con las instrucciones impresas en la partitura: “*Do do -drohend, aber es ist nicht ernst zu nehmen - - - - -* - - *In Gegenteil: dolciß.- - - - -*” (“Do do -amenazante, pero no hay que tomarlo en serio - - - - -”. Por el contrario: *dolciß. - - - - -*”).

Los cc. 81-142 son simultáneamente recapitulación y desarrollo. El *teneramente* del primer violín en el c. 81 está subrayado en rojo. La línea roja que abraza el tema principal desde el primer violín en el c. 81 hasta el violonchelo en el c. 94 está marcado “*wieder Du*” (de nuevo, tú) en su inicio. Una línea azul en los cc. 94-104 señala el retorno de “Munzo”. En los cc. 101-105 tenemos la siguiente anotación: “*Munzo - - - - - Dazu gesellt sich gleichsam spielend Dodo*” (“Munzo - - - - - a quien se une en el juego Dodo”). El azul de Munzo es reemplazado por el verde de Dodo sólo en el nombre de ésta. Las figuras con la nota *do* repetida en la viola en los cc. 106 y 108 están indicadas “do do”. En el violonchelo en los cc. 110 y ss. encontramos “*wieder Munzo*”, en los dos violines en los cc. 113 y ss. “*wieder Dodo*”, y en la entrada de la viola en el c. 114 que termina en la parte fuerte del c. 118: “*dazu Dein Thema - - -*” (“a partir de aquí, tu tema”). En los cc. 118-130 se señala el desarrollo de los dos temas subordinados mediante inserciones repetidas de “Munzo” y “Dodo”, en sus respectivos colores, azul y verde. Dos líneas paralelas verticales en azul y en verde en el margen derecho de la página 23 terminan en puntas de flechas. Entre ellas, y leyendo verticalmente hacia arriba el compositor ha escrito: “*Aus dem Spiel wird Ernst - - - - -*” (“El juego se vuelve serio - - -”). Cuando la figura con *do* repetido de la viola vuelve al clímax de la sección de desarrollo, en los cc. 129-132, el añadido de Berg sobre esta nota ya no es solamente una identificación del nombre silábico de la nota. Donde antes teníamos “do do”, ahora tenemos “Do-do!”. Y en el c. 131, con la entrada del primer violín, “*Da tritts Du dazwischen*” (“Ahora entras tú en medio”). Los cc. 131-143, los últimos compases del desarrollo-recapitulación, están abarcados por líneas al margen en rojo, azul y verde. Los temas de Munzo y Dodo se retiran en el c. 143. La coda, en los compases 143-150, corresponde a Hanna. “*Du*” sobre la parte del primer violín en el c. 143 identifica el tema de Hanna, y una línea roja se curva en torno a la parte de arriba de la última página del movimiento y, haciéndose aún más gruesa, baja hacia el margen derecho, para terminar con un trazo horizontal al mismo nivel que la primera línea del pentagrama del violonchelo. Al lado de este material hay una última referencia, en verde por supuesto, a la niña más pequeña, con su nombre marcando las dos notas *do pizzicato* sobre la cuerda al aire: “*wie aus der Ferne: ‘Do-do’*” (“como desde la distancia: ‘Do-do’”). En el último compás del primer movimiento, Berg había llamado la atención sobre la presencia de su número, 23, como divisor de 69. Hay 150 compases en el segundo movimiento, y el compositor recalca el hecho de que éste es un múltiplo, “*15 x 10 Takte*”, del número de Hanna.

El prefacio del tercer movimiento lo constituye únicamente una fecha, “20-5-25” doblemente subrayada en rojo. El “misterioso” en la marca del tiempo se incorpora en una inscripción: “*Allegro misterioso, denn noch war alles geheimnis- -uns selbst geheimnis- - - -*” (“*Allegro misterioso, pues todo era aún un misterio- - un misterio para nosotros*”). Las cuatro notas *si, fa, la* y *si b* (H, F, A y B), que coinciden con las iniciales de Hanna Fuchs y Alban Berg, constituyen una célula que forma parte de la serie del tercer movimiento. Cada una de las formas seriales básicas que se emplean en el movimiento despliegan una nueva permutación de la misma célula. El compositor había llamado la atención sobre una anticipación de esta célula en dos momentos del movimiento anterior (ejemplo 3).

Ejemplo 3

The image shows two musical excerpts. The first, labeled 'Ejemplo 3', consists of two measures (56 and 57) in 2/8 time. The upper staff has notes F (quarter), A (quarter), and a whole rest. The lower staff has notes H (quarter), B (quarter), and a whole rest. The second excerpt, also in 2/8 time, shows measure 105 with notes F (quarter), A (quarter), H (quarter), and B (quarter) in both staves.

Cada exposición de la célula en el tercer movimiento viene marcada por los nombres de sus cuatro notas o por un “etc.” en el caso de exposiciones recurrentes de la misma permutación de la célula. El pasaje *poco meno p* en el segundo violín y la viola contiene la anotación “*wie ein geflüster*” (“como un susurro”) en los cc. 34 y ss. así como “*wieder wie geflüstert*” (“nuevamente como susurrado”) en los cc. 37 y ss. La exposición del *misterioso*, que abarca “*3 x 23 Takte*”, viene seguido por el Trío estático “*plötzlich ausbrechend*” (“estallando súbitamente”) en el tiempo débil que precede al c. 70. Aquí, en el c. 84, la célula base hace su aparición con independencia de la serie (ejemplo 4).

Ejemplo 4

The image shows two musical excerpts. The first, labeled 'Ejemplo 4', consists of two measures (70 and 71) in 2/2 time. The upper staff has notes F (quarter), H (quarter), A (quarter), and B (quarter). The lower staff has notes H (quarter), A (quarter), F (quarter), and B (quarter). The second excerpt, also in 2/2 time, shows measure 84 with notes A (quarter), F (quarter), H (quarter), and B (quarter) in both staves.

La implicación programática del hecho de que las sordinas no se quiten en el Trío, pese a que la dinámica requerida es un *ff*, viene sugerida por una anotación: “*Trio estatico (sempre f possibile: aber verhalten, gleichsam noch mit Dämpfer)*” (“pero reprimido, todavía con sordinas”). Se llama la atención sobre la anotación que hallamos en los cc. 77 y 78:

“Vgl. *Dein Thema in Takt 13-14 des II. Satzes! Aber ‘welche’ Form hat es indessen angenommen*”) (“Cfr. tu tema en el compás 13-14 del segundo movimiento. ¡Pero ‘qué’ forma ha adoptado entretanto!”). La voz del primer violín en el c. 89 despliega la misma serie de notas, si exceptuamos la ausencia del *sol* final, como en la Canción de Cuna de Marie en *Wozzeck*, Acto 1, Escena III, en sus últimas palabras, “*Lauter küble Wein muss es sein*”. Estas palabras, que hacen alusión al vino (*Wein*) están insertas entre paréntesis sobre el pentagrama. Probablemente se trate de una referencia, sin duda velada, así como la única de la obra, a Herbert Fuchs-Robettin. Dorothea Robetin me refirió que su padre tenía una de las bodegas más famosas de Praga, y ya hemos visto hasta qué punto impresionó a Berg el vino que le servía su anfitrión. Con el final del Trío llegamos al c. 92 del movimiento, “4 x 23”. La recapitulación del *misterioso* recibe la indicación “*plötzlich wieder wie ein geflüster - - -*”. El significado programático del hecho de que el *misterioso* regrese retrogradado parece implícito en la anotación que leemos al inicio de la recapitulación, “*Vergessen Sie es - - -!*” (“¡Olvídalo - - -!”). El movimiento completo abarca 138 compases, “6 x 23 Takte”.

El cuarto movimiento lleva la anotación: “*Tags darauf*” (“Al día siguiente”). Salvo por el subrayado de la palabra “*appassionato*” en el encabezamiento del movimiento, no hay más inserciones hasta el compás 24. No obstante, Berg ya había hecho una referencia implícita a esta sección del Adagio al subrayar, en el prefacio de Stein (con adaptación de las palabras textuales en ediciones posteriores) la frase “*das Trio des 3. ist gleichzeitig Exposition des 4*” (“el Trío del tercero es al mismo tiempo exposición del cuarto”). De hecho, casi la totalidad del Trío estático del movimiento precedente es incorporada en los cc. 12-13, 22-23 y 34-39 del Adagio. Aparte de estas citas directas, el Adagio toma su primer tema del Trío estático, cc. 74-75.

En los cc. 24 y ss. la viola y el primer violín, que representan respectivamente “*ich und Du*”, están en imitación casi canónica. La cita que se inicia en la cuarta corchea del c. 30 en el primer violín es identificada así: “*Immer Du (vgl. Dein Thema aus d. 2. Satz)*”. La cita de la *Sinfonía Lírica* de Zemlinsky viene reforzada con su texto original, y el hablante es identificado en este caso: “*Ich: ‘Du bist mein eigen, mein eigen!’*”. La célula básica del c. 44 está identificada por los nombres de las notas, H, F, A y B. Tanto la letra como la música de la frase de Zemlinsky vuelven a citarse en los cc. 46 y ss. en el segundo violín: “*Nun sagst es auch Du: ‘Du bist mein eigen, mein eigen’ - - -*”. Las inscripciones de los cc. 51-52 incorporan las marcas dinámicas impresas: “*u. noch einmal cresc. sempre cresc. - - - - bis - - - -*,” y conducen hacia las exposiciones reiteradas de la célula básica, con las notas siempre identificadas con sus letras en el clímax del pasaje. La última anotación verbal comienza en los cc. 57 y 58: “*pesante e riten. und verebbend - - - - ins*” (“desvaneciéndose - - - en”), y es completada

encima de la parte del violín en los cc. 59 y ss.: “--- ganz Vergeistigte, Seelenvolle, überirdische -----” (“enteramente etéreo, espiritual, transcendental ---”). H, F, A y B están marcados en el c. 59, y B, A, H y F en los dos violines en las tres últimas negras del c. 62 hasta la parte tónica del c. 63. El número de compases del movimiento vuelve a ser un múltiplo del número personal de Berg: “3 x 23 Takte”.

En el quinto movimiento se inserta un texto continuado que incorpora los encabezamientos impresos en la partitura. He añadido entre paréntesis los números de compás para mostrar las correspondencias entre el texto verbal y la partitura:

‘Dieses Presto delirando’ kann nur verstehen wer eine Abnung hat von den Schrecken und Qualen, die nun folgten. - Von den Schrecken der Tage (15) mit ibren jagenden Pulsen (19) (51) von dem qualvollen Tenebroso der Nächte, mit ibrem kaum schlaf zu nennenden Dabin Dämmern ----- (70) (121) Und wieder Tag mit seinem wahnsinnig (124) gebetztem Herzs Schlag (127) (201) Als möchte sich das Herz berubigen ----- (210) (211) ‘di nuovo tenebroso’ mit ibren, die qualvoll Unrube kaumi verbaltenen schweren Athem zügen (230) --- (231) (262) als ob sich für Augenblicke der süsse Trost eines wirklichen (274) --- alles vergessenden Schlummers über Einem senkte (285) ----- (306) Aber schon meldet sich (311) das Herz (312) [sign ‘crescendo’] (320) und wieder (321) Tag und (324) ----- (330) so -- fort ----- (369) ohne (370) Stillstand (371) ----- (409) dieses (410) Delirium (411) -- ---- (445) ohne (446) Ende (447) ----- (460).⁸

El texto, tal y como acabamos de reproducirlo, está realmente incompleto, por cuanto su distribución física en la página es *en sí misma* parte del texto. Las 23 primeras palabras brotan del título impreso del movimiento, en tinta roja y con una letra pequeña y limpia, se extienden en un suave movimiento ascendente por encima del número de página. Tras rodearlo, descienden por el borde exterior de la página hasta el margen inferior derecho, donde el último trazo de “Tage” se prolonga hacia la izquierda en una línea paralela al borde inferior de la página, en torno al pentagrama del violonchelo. Aquí las palabras “mit ibren jagenden Pulsen” toman una diagonal ascendente hacia la derecha, reflejando las sucesivas entradas del motivo del “Herzschlag” en cada uno de los cuatro instrumentos. Todos estos componentes gráficos añaden otra dimensión que sólo podría ser representada con todo detalle en una edición facsímil de la partitura anotada. He señalado el signo de *crescendo* (un regulador en el original) que conecta del c. 312 al c. 320, pero no los corchetes que marcan el motivo

⁸ Sólo puede entender este *Presto delirando* quien tenga alguna idea de los horrores y dolores que siguen. -De los horrores de los días con su pulsación persecutoria --- del doloroso Tenebroso de las noches, con su deriva crepuscular hacia lo que difícilmente podemos llamar dormir ----- Y nuevamente el día con su delirante latido apresurado Como si el corazón quisiera calmarse ----- *di nuovo tenebroso* con su pesada respiración apenas capaz de ocultar la inquietud dolorosa --- Como si por unos instantes el dulce consuelo de un verdadero sueño que hace olvidar todo se cerniera sobre uno ---- Pero ya se hace sentir el corazón *crescendo* y otra vez es de día y ----- así -- sucesivamente ----- sin cesar ----- este delirio ----- sin final”.

“Herzschlag” en los cc. 133, 142, 145, 147, 183, 189, 201, etc., ni el nuevo dibujo que dramatiza la cuña diagonal a modo de crescendo en los cc. 329-336, ni la flecha cuidadosamente dibujada con regla que continúa la anotación que se inicia sobre el c. 356, “Vgl. IV. Satz Takt 45/46”, y la lleva a través del c. 370, ni otros muchos elementos. Anteriormente llamé la atención sobre el hecho de que cada sección del movimiento añade otro múltiplo de 10 al número de compases que han pasado. Esto también se demuestra en las inserciones: 5 x 10, 12 x 10, 21 x 10, 32 x 10, y por último 2 x 23 x 10.

El último movimiento viene precedido del título del texto “*De profundis clamavi*”, así como los nombres de su autor y traductor. Las notas extremas de la exposición inicial de la serie en el violonchelo y su inversión en la entrada del segundo violín están marcados, “F” y “H”. Se llama la atención sobre la nota a pie de página en la que se indica al violonchelista que rebaje la afinación de la cuerda de *do* a *si natural*, mediante la caja que está dibujada cuidadosamente alrededor de la H, la inicial de Hanna. En los cc. 26-27, desde el *la* y el *fa* en las corcheas cuarta y quinta del violonchelo hasta el B y el H de la viola y el segundo violín al principio del c. 27, el motivo de *Tristán* está rodeado por un círculo azul e identificado debajo del material en el mismo color: “*Anfang - - - u. - - - Ende des Tristanmotifs*”.

En el ejemplo 5 se muestra la disposición del texto.

Ejemplo 5

12
Zu Dir, Du ein-zig Teu-re, dringt mein Schrei, aus tief-ster Schlucht da-rin mein


15
Herz ge-fal-len. Dort ist die Ge-gend tot, Die Luft wie Blei und

19
in dem Fin-tern Fluch und Schre-cken wal-len. Sechs Mon-de steht die Son-ne oh-ne Warm.

23
In sech-sen la-gert Dun - kel auf der Er-de. So - gar nicht das Po-lar-land ist so arm.

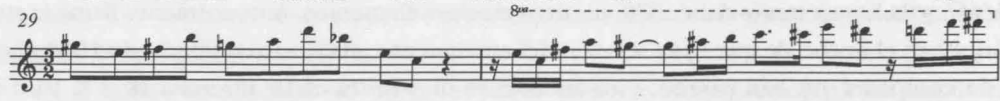
QUODLIBET

26




Nicht ein - mal Bach und Baum noch Feld noch Her - de. Er -

29



reich doch kei - ne Schreck - ge - burt des Hir - nes. das kal - te Grau - sen. die - ses Eis - ge - stir - nes und die - ser

31



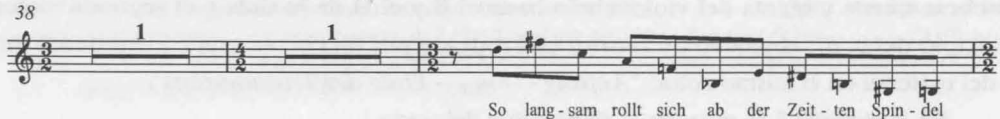
Nacht! ein Cha - os ric - sen gross. Ich nei - de des ge - meinsten Tie - res

34



Los, das tau - chen kann in stum - pfen Schla - fes Schwin - del...

38



So lang - sam rollt sich ab der Zeit - ten Spin - del

Para ti, tú única amada, mi llanto
surge del más profundo abismo en el que mi corazón ha caído.
Allí el paisaje está muerto, el aire como plomo,
y en lo oscuro, brotan maldición y terror.

Seis lunas sin calidez luce el sol.
Durante [las otras] seis la oscuridad reina sobre la tierra.
Ni la tierra polar es tan yerma
ni arroyo y árbol, ni campo ni rebaño.

Pero ningún terror nacido del cerebro se aproxima
al frío horror de esta helada estrella.
Y de esta noche, ¡un caos gigantesco!

Envidio la suerte del más común animal
que puede sumirse en el letargo de un sueño sin conocimiento...
¡Tan lento se desovilla el huso del tiempo!

Es imposible confundir la intención de Berg en la disposición del texto. La cabeza, la plica y el corchete de cada nota de la parte "vocal" están cuidadosamente dibujados de nuevo en tinta roja. Excepto en el c. 31, cada nota de la parte vocal duplica una parte de la cuerda u otra. No hay indicaciones de transposiciones a la octava que acomoden un rango vocal realista, excepto en la duplicación del *mi^b* y el *mi^h* del violonchelo en el c. 31. Como ha señalado el profesor Green, tales transposiciones a la octava están indicadas de hecho en el boceto del movimiento final.⁹ Mi opinión personal es la de que el compositor no se habría opuesto a una versión vocal de dicho movimiento, pero únicamente bajo unas condiciones que él en modo alguno habría permitido o (quizá) incluso imaginado: como parte de una revelación del programa secreto de toda la obra.

Quedan por señalar otras dos anotaciones en el último movimiento: el número final de compás rodeado por un círculo y la inserción sobre él "2 x 23 Takte" y las palabras, en azul, que siguen a las notas finales, *morendo*, del movimiento: "ersterbend in Liebe, Sehnsucht, und Trauer ---" ("apagándose en amor, añoranza y tristeza ---"). Pero la ausencia de una anotación esperada puede hablar de modo no menos elocuente y coherente que su presencia. Vuelvo a citar de mi ensayo sobre la *Suite Lírica*: "En los últimos siete compases hay diez exposiciones seriales solapadas, sin repetición de ninguna forma serial, pero ninguna de esta incorpora la célula base en su configuración primaria" --- el nivel de alturas que ha de darnos las iniciales de Hanna Fuchs y Alban Berg. "La disolución última de la identidad en la muerte es representada así por medio de una metáfora musical en estos últimos compases del Largo desolato". Las diez exposiciones seriales solapadas, desde luego, nos dan el número de Hanna; ya hemos señalado cómo el compositor llama la atención sobre la presencia implícita de su propio número, el 23, en la última página de la partitura. Una última exposición de la célula base en su primer nivel de altura tiene lugar en el primer violín en el regreso al Tempo II en los cc. 34-35. Sólo aquí deja Berg de identificar los nombres de las notas de la célula, B, A, F y H. La omisión como tal añade un nuevo nivel de significado al texto de línea "vocal" que acompaña la música. La pérdida de consciencia "in stumpfen Schlafes Schwindel" prefigura ya "la disolución última de la identidad en la muerte".

Hay otra omisión que resulta más difícil de explicar. Berg optó por llamar la atención de Hanna "sobre nuestros números, el 10 y el 23", mostrando estos números como divisores de los números de compases incluidos en cada movimiento y en las secciones de los movimientos. ¿Por qué no hizo referencia alguna a las cifras metronómicas, que son igualmente múltiplos de 10 y de 23? Habiendo dicho tanto en sus anotaciones, ¿deseaba dejar aún algo sin decir? ¿Esperaba quizá que algún día se entendieran las crípticas pistas sobre la presencia

⁹ *International Alban Berg Society Newsletter*, núm. 5.

de un misterio que había dejado en la versión de la partitura que había llegado al público? ¿Y veía en estas pistas ocultas en los datos metronómicos algo de carácter especial, algo que compartir únicamente con sus hermanos artistas y no con Hanna?¹⁰

La partitura reducida anotada por Berg en la *Suite Lírica* es un documento único en la historia de la música. Imaginemos que Berlioz hubiese guardado el programa de su *Sinfonía Fantástica* en secreto, revelándolo tan sólo a Harriet Smithson; que, además de los inconfundibles indicios de un programa, cualquiera que éste fuese, en el carácter musical de la obra, existiesen referencias codificadas al secreto del compositor en detalles puramente numéricos o de notación de la partitura; que un pleno conocimiento de este programa conllevara, amén de elementos musicales y verbales, elementos puramente gráficos en un ejemplar de la partitura que Berlioz preparó para la señorita Smithson y sólo para ella; y que, salvo por esta copia, Harriet Smithson y su papel en la evolución de la obra y en la vida del compositor se hubiesen mantenido en la sombra de la historia.

¿Qué diremos del estudio preparatorio que Berg escribió para el primer movimiento de la *Suite Lírica*, la versión dodecafónica de *Schliesse mir die Augen beide*? En una carta a Webern fechada el 12 de octubre de 1925, Berg menciona su “primer intento de composición serial dodecafónica”, una nueva puesta en música del mismo poema de Theodor Storm que ya había abordado en 1907.¹¹ Las dos canciones aparecen publicadas conjuntamente en *Die Musik* en febrero de 1930 con una dedicatoria para Emil Hertzka, fundador de Universal Edition, como conmemoración del vigesimoquinto aniversario de la casa e ilustración de la evolución musical del cuarto de siglo transcurrido, “desde la tríada de do mayor” de la primera canción hasta el “*Mutterakkord*”, la serie simétrica de todos los intervalos de la segunda. En la misma carta en la que Berg hablaba a Webern de la canción –“también yo mandé una canción (de amor) cuya letra no tiene relación con el aniversario (de Hertzka), o mejor dicho dos canciones sobre el mismo poema, una muy antigua y una nueva”– informaba de que estaba trabajando en una “suite para cuarteto de cuerda” proyectada como “seis movimientos más bien cortos de carácter más lírico que sinfónico”.

Aunque no conozco ninguna copia anotada de la segunda canción sobre el poema de Storm, también parece que fue secretamente dedicada a Hanna, pese a una dedicatoria oficial a otra persona. El número de compases es el doble del número de Hanna. La forma principal de la serie del primer movimiento del cuarteto y la de la canción es la misma: una serie confi-

¹⁰ Cualquiera de estas actitudes, o ambas, concuerdan con las metáforas secretas de *Wozzeck* y *Lulu*; v. mis artículos “*Symbol and Representation in the Music of Wozzeck*”, *Music Review*, XXXII (1971), 281, y “*Die Reibe als Symbol in Bergs Lulu*”, *Österreichische Musikzeitschrift*, XXII (1967), 589. [Estos artículos y los mencionados en las notas 14 y 15 han sido incorporados a *The Operas of Alban Berg*].

¹¹ Redlich asigna erróneamente la canción al año 1900. El año que indica Reich, 1907, es correcto.

nada entre las notas F y H, esto es, *fa* y *si*. La parte vocal de la canción utiliza exclusivamente esta forma serial. En el c.11 se introduce en el piano una serie invertida delimitada por *la^b* y *re*, pero ello se ve cíclicamente permutado de modo que se inicie en F y termine en H. La conclusión de la primera mitad de la canción está señalada mediante un acorde de doce notas que derivan de la serie fundamental, mientras que el final de la segunda mitad se caracteriza por un acorde dodecafónico derivado de la serie invertida. Las notas exteriores de cada acorde son F y H.

La segunda canción sobre el poema de Storm, en tanto que “primera tentativa de composición estrictamente dodecafónico-serial”, señaló un nuevo inicio para Berg en cuanto a la elaboración de su lenguaje musical. En la primavera de 1907 había ofrecido estos mismos versos a Helene, y 58 años más tarde ella los eligió para iniciar las *Cartas a su esposa*:

*Schliesse mir die Augen beide
Mit den lieben Händen zu;
Gebt doch alles, was ich leide,
Unter Deiner Hand zur Ruh.
Und wie leise sich der Schmerz
Well' um Welle schlafen leget,
Wie der letzte Schlag sich reget,
Füllest Du mein ganzes Herz*

Resulta característico que el compositor que había de asignarse un papel a sí mismo en su propia ópera, *Lulu*, con sus simetrías, duplicaciones y recapitulaciones musicodramáticas, optase por señalar un nuevo comienzo en su vida emocional escribiendo una nueva canción de amor sobre el mismo texto, en un nivel completamente nuevo en cuanto a madurez y complejidad técnica.

* * *

Hasta ahora sólo hemos contado con biografías “autorizadas” de Berg o con aquellas basadas exclusivamente en fuentes autorizadas. El editor de la más reciente de éstas se complacía incluso en anunciar que su libro aparecía con “la aprobación de la Sra. Berg”. Pero el biógrafo no autorizado no debería dejar de reconocer los límites incluso de un documento tan revelador como la copia anotada de la partitura de la *Suite Lírica*. No en vano, en *Lulu* Berg transformó en compositor al Alwa de Wedekind, originalmente escritor -el compositor de

Wozzeck y de la *Suite Lírica*, como nos dice una referencia musical al primero y una verbal a la segunda-. De manera simultánea dentro del drama como participante y fuera de éste como su autor, Alwa, como dice él mismo en la obra, es “mártir de su profesión”. La necesidad y capacidad de Berg para un papel de estas características debería haber quedado claro para un lector suficientemente sensible de las *Cartas a su esposa*. Apartado de la mujer con la que estaba decidido a casarse, apartamiento debido a la implacable oposición del padre (presumiblemente adoptivo) de ella,¹² Berg, a la sazón un joven de 24 años, se describe burlescamente como un “escritor” cuyas cartas diarias a su amada son

capítulos de una extensa novela llamada *HELENE Y ALBAN: historia de un Gran Amor*. Podríamos recopilar 70 u 80 cartas, ordenarlas y hacer de ellas un bonito libro -¿un regalo para tu anciano padre? ¡Quizá hasta se convertiría!-

Al final de su vida, las cartas que escribía diariamente a Helene cuando estaban separados seguían asemejándose a capítulos de esta hipotética novela. Son cartas de un adolescente perpetuo, de alguien incapaz de liberarse, opuesto a liberarse de la sensibilidad dolorosamente aguzada, la intensa inseguridad, la ansiedad y el perfeccionismo de la juventud.

A la luz de la partitura anotada de la *Suite Lírica* algunas de las *Cartas a su Esposa* adquieren una relevancia biográfica de la cual carecían anteriormente. Las cartas escritas en Praga durante su primera visita a la familia Fuchs están fechadas en los días 15 a 19 de mayo de 1925. La fecha que aparece en el encabezamiento del Allegro misterioso es el 20 de mayo de 1925. Dieciocho meses antes Helene estaba en un sanatorio, donde en lugar del tratamiento médico esperado se vio sujeta a los servicios de un psicoanalista que, según carta de Helene a su marido, le informaba de que su matrimonio no era feliz. Berg estaba furioso:

No vayas a más “sesiones”. Dile al doctor que te lo he prohibido, y que si se hubiera planteado algún tratamiento psicoanalítico habríamos acudido al doctor Freud o al doctor Adler, a quienes conocemos muy bien desde hace muchos años [...]. Para hacer desgraciado un matrimonio hacen falta dos personas. Para mí es un matrimonio feliz.

Influido tal vez por las opiniones negativas de Karl Kraus, tenía más que decir sobre el tema del psicoanálisis en su siguiente carta: “estas ideas de deseos insatisfechos y obscenidades sobre ‘glándulas’ y pseudociencia similar, inventadas por la ‘próstata’: el cerebro de un psicoanalista”.

¹² Se ha supuesto que Helene Berg era hija natural del emperador Francisco José.

41 años después de la muerte de su marido, Helene Berg seguía interpretando el papel que antaño le asignara Alban en la "larga novela" de su *Gran Amor*. Este papel adquirió prioridad sobre todas las demás consideraciones. "Durante 28 años viví en el Paraíso de su Amor", escribió en una nota a modo de prefacio de las *Cartas*. "Su muerte fue una catástrofe que sólo fui capaz de sobrevivir porque nuestras almas estaban desde hacía mucho tiempo enlazadas en una unión más allá del espacio y el tiempo, una unión para toda la eternidad".

Unos días antes de mi partida para visitar a Dorothea Robetin, la *Österreichische Nationalbibliothek* contestó como sigue a mi pregunta sobre el estado de los manuscritos de Berg que Redlich había descrito como "desaparecidos": "no existe registro alguno sobre el op. 1, ni sobre el op. 2 [...] Ha sido un hecho conocido desde hace muchos años que la señora Zemlinsky devolvió la *Suite Lírica* a la señora Berg, quien seguidamente la donó a la biblioteca... El op. 3 está también en nuestra colección". Unos días después de mi regreso recibí una carta de la señora Zemlinsky confirmando las afirmaciones que había hecho en 1961-1962 al doctor Redlich y a Universal Edition: "El manuscrito de la *Suite Lírica* de Alban Berg nunca estuvo en manos de mi marido, ni en las mías".

Dorothea Robetin tiene en su posesión 14 cartas de Alban Berg a su madre, cubriendo los años que todavía le quedaban entre la composición de la *Suite Lírica* y su muerte el 24 de diciembre de 1935. Hablan en todo momento de un amor apasionado pero no satisfecho. El hermano de Hanna, Franz Werfel, y su hermana política, Alma, hicieron las veces de emisarios de Berg ante Hanna, entregando sus cartas en mano en sus visitas ocasionales a Praga. El estreno de *Wozzeck* en Berlín unas semanas después de su segunda estancia con la familia Fuchs-Robettin había hecho de Berg un hombre famoso, y las apariencias que se habían mantenido en el círculo de los amigos, conocidos y colegas del compositor habían de guardarse ahora ante el mundo. En una carta sumamente conmovedora a Hanna fechada en octubre de 1931, el propio compositor se pronuncia sobre la imagen de su vida familiar y personal que se ha mantenido desde entonces:

[...] No pasa un día, ni siquiera medio día, ni una noche, en que no piense en ti, ni una semana en la que no esté de pronto inundado de añoranzas que sumergen todos mis pensamientos y sensaciones y deseos en un ardor que no es un ápice menor que el de mayo de 1925 -- únicamente matizado aún por una pena que desde entonces impera más y más en mí, y que, ya desde hace mucho, ha hecho de mí una persona dúplice, o mejor dicho un actor. Pues debes saber esto: todo lo que puedas oír sobre mí, e incluso leer sobre mí, si es que no es completamente falso -como por ejemplo esto, que hoy leí por casualidad en un programa de Zurich: "Una vida doméstica completamente feliz, de la que le ha rodeado su esposa, le permite crear sin perturbaciones" -- atañe únicamente a lo periférico. Pero tiene que ver sólo con una persona que constituye tan sólo un estrato completamente exterior de quien soy, una parte de mí que con el paso de los últimos años se ha separado (ay, cuán dolorosamente) de mi existencia real, formando un ser aparte, que es lo que parezco ser para mi entorno y para el mundo. En el marco de *esta* vida tiene lugar todo aquello que tiene lugar en una vida normal: contrariedad y alegría, malhumor y contento, interés e indiferencia, ocio y nego-

cio, arte y naturaleza. Pero créeme, Hanna (y por fin puedo dirigirme a ti con propiedad: *único amor eterno*), todo esto incumbe sólo a esta persona *exterior*, aquella con la que se me ha obligado a presentarme ante los demás seres humanos y que tú (gracias a Dios) nunca has conocido, y que (sólo para caracterizarme de *algún* modo) puede vivir por un rato la satisfacción de viajar en automóvil, pero nunca sería capaz de componer *Lulu*. No obstante, que yo esté haciendo esto puede ser para ti prueba de que la otra persona (y ahora puedo volver a hablar en primera persona), ¡de que *yo* aún existo! Cuando trabajo y tomo tu pluma, en ese momento *yo* estoy aquí, y estoy también contigo, como estoy conmigo cuando estoy contigo en mis pensamientos [...].

Las pretensiones públicas de una vida doméstica idílica poco tienen de inusual, pero la colaboración de Berg en la fabricación y perpetuación del mito de un matrimonio perfecto fue extraordinaria. Una biografía auténtica del hombre tendría que explicar esto. Obviamente, se mantuvo estrechamente unido a su mujer, aunque el carácter de tal unión hubiese cambiado. La "fidelidad", de hecho, era una de sus "cualidades principales". Difícilmente habría contemplado una separación física sin considerar el efecto que ésta habría tenido en Helene. ¿No deberíamos indagar en la mente y el carácter de ésta, así como en los de él, a la hora de tratar de comprender el comportamiento de Berg? Tras la muerte del compositor, Helene Berg persistió durante 41 años en el papel trágico de viuda reciente. Resulta sorprendente que nadie viese -en la Viena del propio Freud- nada sospechoso en su aferramiento obsesivo a este papel y sus privilegios especiales. ¿No puede ser que las palabras de afecto que siguieron llenando las *Cartas a su esposa* fuesen expresiones más de buena disposición que de amor? ¿No puede ser asimismo que se tratase de expresiones de miedo a las posibles consecuencias de los celos de Helene? Ya hemos visto adónde podían llevar éstos en la historia del manuscrito de la *Suite Lírica*: la invención por parte de ella de un relato ficticio de la historia del manuscrito con el fin de impedir el descubrimiento de que anteriormente su propietaria había sido Hanna Fuchs-Robettin; su explicación -después de que su versión ficticia fuese discutida por Redlich- según la cual el manuscrito había desaparecido cuando en realidad estaba en su propia posesión; su reafirmación última en la ficción original con un nuevo giro que explicase cómo el manuscrito había llegado a sus propias manos. El hermano menor de Helene, Franz Joseph, era esquizofrénico, lo cual constituyó una fuente de preocupaciones para su hermana y para Berg a lo largo de su vida de casados. ¿No puede ser que Berg creyese que tenía razones para la inquietud en relación con la salud mental de Helene?

Aquí queda pendiente una pregunta: ¿hasta qué punto, en definitiva, son fiables las *Cartas a su esposa* como documento de las palabras del propio Berg? No parece fuera de lugar recordar las curiosas circunstancias que rodearon la publicación de la edición original alemana en 1965. El editor, el doctor Franz Willnauer, trabajó con copias mecanografiadas de las cartas, preparadas bajo la dirección de la señora Berg. No se le permitía comprobar su

autenticidad contrastándolas con los autógrafos, ni tampoco determinar el alcance y significación de los pasajes y cartas que la señora Berg decidió no dar a publicar. Las diferencias entre la señora Berg y el doctor Willnauer hicieron que aquélla no sólo prohibiera la inclusión de la nota introductoria de éste sobre los procedimientos editoriales seguidos, sino también la de sus notas a las cartas y su comentario de 40 páginas. La edición alemana omite por completo el nombre del doctor Willnauer, carece de notas de edición, notas a pie, comentario o índice, y sólo fue permitida su distribución por los editores tras tacharse con tinta una serie de pasajes, por insistencia de la señora Berg. En un artículo aparecido en *Forum* (octubre de 1965), el Dr. Willnauer escribió:

No puede hacerse declaración alguna en cuanto a la fidelidad de las cartas publicadas, ni sobre el alcance y significación del material retenido por Helene Berg. A pesar de ello, puede suponerse que [la señora Berg] habría tenido el máximo interés en el carácter documental de esta edición y se hubiera preocupado por tanto por una autenticidad óptima en la preparación de las transcripciones.

Sabemos que la señora Berg había de tener prioridades distintas a la de una "autenticidad óptima" en la publicación de las epístolas de su esposo. El lector crítico reconocerá estas otras prioridades en una serie de afirmaciones que pueden leerse en el testamento y última voluntad de la señora Berg.¹³ Una lista de recuerdos incluye "la pluma estilográfica de oro de Berg, regalo de Franz Werfel, con el que escribió su ópera *Lulu* y el concierto para violín". Este falseamiento probablemente no fuese deliberado, pues no parece probable que la señora Berg supiese que Werfel había actuado únicamente como agente de su hermana a la hora de hacer llegar este regalo al compositor. No puede decirse lo mismo de la conocida explicación de la señora Berg, repetida aquí nuevamente, sobre su negativa a permitir la finalización de la partitura completa del tercer acto de *Lulu*: "*Nachdem Arnold Schoenberg, Anton Webern und Alexander Zemlinsky nach Einsicht in das Manuskript erklärten, dass es nicht fertig-machen können, war mir die Ansicht dieser 3 nächsten Freunde Albans für meinen Entschluss, das Manuskript nicht freizugeben, bestimmend*" ("Una vez que Arnold Schoenberg, Anton Webern y Alexander Zemlinsky examinaron el manuscrito y declararon que no podían completarlo, la opinión de los tres amigos más íntimos de Alban confirmó mi decisión de no autorizar la publicación del manuscrito"). Los supuestos recuerdos de la señora Berg, que vieron la luz cuando los tres compositores habían muerto, siguen siendo aún hoy la única fuente acerca de la factibilidad de completar la partitura. Otra frase de la última voluntad da motivos muy serios de preocupación. Una lista de manuscritos que se encuentran custodiados por la *Österreichische Nationalbibliothek* remite a tres dossieres que contienen, respectiva-

¹³ Se han publicado fragmentos extensos de la última voluntad en la *Österreichische Musikzeitschrift*, XXXII/4 (1977).

mente, ciertos manuscritos de los actos 1, 2 y 3. El contenido de cada uno de los dossiers es descrito. He aquí la referencia completa al Acto 3: *Mappe 3 (3. Akt) 76 Bl. + 2 grosse Partiturbblätter + 2 Bl. Notizen + 4 Partiturbblätter (Schluss der Oper) gingen in der Universal Edition verloren, sind dort unauffindbar!* ("Dossier 3 (Acto 3) 76 págs. + 2 grandes páginas de partitura completa + 2 págs. de notas + 4 páginas de partitura completa (final de la ópera) se perdieron en Universal Edition y ¡no han sido encontradas allí!"). Las posibles implicaciones de esto son sumamente alarmantes, especialmente en el contexto de las afirmaciones que inserta la señora Berg en relación con las opiniones de Schönberg, Webern y Zemlinsky: *"Der 3. Akt von 'Lulu' darf von niemandem eingesehen werden! Ebenso darf die Photokopie bei der Universal-Edition auch nicht eingesehen werden"* ("Nadie puede examinar el Acto 3 de 'Lulu'. Tampoco se permite a nadie examinar la fotocopia de Universal Edition").

Existe en todo esto una circularidad que recuerda mucho al diseño recapitulatorio del tercer acto de *Lulu*.¹⁴ La primera estancia de Berg con la familia Fuchs-Robettin se produjo en el contexto del estreno en Praga de las *Tres piezas de Wozzeck*; su segunda estancia fue ocasionada por su viaje a Berlín para los ensayos de la primera producción de *Wozzeck*. En un artículo sobre *Wozzeck* escrito diez años antes de oír acerca de Hanna Fuchs-Robettin demostré cómo las notas H (*si*) y F (*fa*) sirven como centro tonal compuesto "en el contexto tanto de las dimensiones mayores de la obra como de las menores". Es improbable que Berg no se hubiera dado cuenta de algo que para él habría parecido una coincidencia profética, la identidad de estas notas con las iniciales de Hanna.

Pese a que el estreno en Berlín de *Wozzeck* le proporcionó a Berg una fama inmediata, mientras el autor del drama moriría en la oscuridad, hay una curioso, aunque afortunadamente limitado, paralelismo en sus destinos póstumos. Cuando Georg Büchner murió en 1837 a la edad de 23 años, dejó solamente borradores y esbozos preliminares de lo que iba a convertirse en el libreto de la obra maestra de Berg. De no haber sido por Karl Emil Franzos, el novelista judío de Galitzia que descifró los manuscritos borrosos y prácticamente ilegibles 38 años después del fallecimiento de Büchner, hoy en día no conoceríamos ni el drama ni a su autor. Una porción del legado de Georg Büchner, incluyendo posiblemente la obra perdida, *Pietro Aretino*, y una última copia a limpio de *Wozzeck*, habían pasado a manos de la prometida del autor en el momento de su muerte. Sobreviviendo 43 años a su amante, Minna Jaegle permaneció devota a su memoria. Nunca se casó, y guardó celosamente en su posesión los papeles que Franzos estaba interesado en rescatar para la posteridad. Las importunidades de Franzos fueron definitivamente rechazadas en la siguiente carta:

¹⁴Véase mi artículo "*Lulu: the Formal Design*", *Journal of the American Musicological Society*, XVII (1964), 179.

En su estimada carta del 17 de febrero [1877] usted dice que yo tengo el deber moral de ayudar a la edición de las obras de Georg Büchner facilitándole aquellos papeles suyos que están en mi posesión. A esto tengo el honor de responderle que no siento ningún deber moral de hacer públicos los citados papeles. Algunos de ellos me conciernen sólo a mí personalmente. Otros son extractos incompletos y notas. La memoria de Georg Büchner es tan querida para mí que no puedo desear exponer nada suyo que no esté finalizado para que lo revisen los críticos literarios. Habiéndome sido imposible responderle con más premura a causa de una grave enfermedad, he tenido que posponerlo hasta el día de hoy. Le estaría agradecida, estimado señor, si me permitiera que esta explicación le fuera suficiente para el futuro.

Cualesquiera escritos de Georg Büchner que Minna Jaegle hubiera podido todavía poseer habían desaparecido sin dejar rastro en el momento de su muerte tres años después.

NOTAS FINALES

Addendum (1985)

Cuando este artículo fue publicado en el año posterior al fallecimiento de la señora Berg, todavía parecía haber buenas razones para mi inquietud en relación con el destino de *Lulu*, Acto III. La partitura vocal de Erwin Stein del Acto III, cuya inminente publicación fue primero anunciada en 1936, fue finalmente publicada un año después de la aparición de mi artículo, en una edición del compositor vienés Friedrich Cerha. Con la autorización del editor, Cerha había completado en secreto la orquestación mientras la viuda se encontraba todavía con vida. La Fundación Alban Berg, fundada por la señora Berg y obligada por las estipulaciones de su voluntad a reforzar la supresión continuada del tercer acto, sólo puso fin a su acción legal contra el editor en 1980, un año después del estreno de la ópera completa en París el 24 de febrero de 1979.

Epílogo (1994)

La señora Zemlinsky, a quien debemos que la partitura anotada de la *Suite lírica* no esté todavía en un cajón entre otros recuerdos familiares en una casa en el campo cerca de la ciudad de Middleboro, Pensilvania, falleció el 19 de octubre de 1992, a la edad de 92 años. Antes de su encuentro conmigo, Dorothea Robetin “nunca había enseñado [la partitura anotada] a nadie, ya que nunca nadie le había pedido verla”. Si la señora Zemlinsky no me hubiera informado de su existencia, tampoco yo le habría pedido nunca verla.

Para la señora Zemlinsky, la existencia de una copia secretamente anotada de la partitura era sólo una adición a otro secreto, el secreto de “la otra mujer” en la vida de Berg, y por lo tanto en la de la señora Berg. La señora Zemlinsky había sido amiga de Helene, a la que me

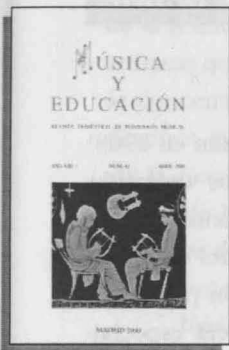
describió como “una persona más profunda” que Hanna Fuchs-Robettin. Incluso había estado a veces con Helene cuando el recientemente desaparecido marido de la viuda hiciera una de sus no infrecuentes “visitas”, dejando notar su presencia invisible tirando un libro de la estantería o golpeando el piano. La Sra. Berg había fallecido unas pocas semanas antes de que yo llamara a la Sra. Zemlinsky por primera vez, pero esto no habría supuesto ninguna diferencia en la escasa inclinación de la Sra. Zemlinsky a hablar sobre los asuntos privados de su amiga a un americano de otra generación al que nunca antes había visto. En realidad, cuando, al final de nuestra primera visita, fascinado por sus vívidas reminiscencias del extraordinario círculo de amigos y allegados que ellos habían conocido cuando Berg aún estaba vivo, y que también eran los amigos y las amistades de Berg, le pregunté si no podría traer una grabadora conmigo en nuestra siguiente cita, a lo que me respondió que no podía permitir esto “por si pudiera decir algo que no le gustara a mi marido”. El señor Zemlinsky había fallecido en 1942.

Tuve dos conversaciones más con la señora Zemlinsky, y fue en el transcurso de éstas donde me di cuenta de que Berg nunca le había dado el manuscrito de la partitura de la *Suite Lírica* a Alexander Zemlinsky, como le habían dicho a Redlich cuando estaba trabajando en su libro. Había otra mujer en su vida, y era a esta otra mujer a la que Berg le había dado el manuscrito. Y no sólo el manuscrito, sino también una copia profusamente anotada de la partitura publicada, como Hanna Fuchs-Robettin reveló a la señora Zemlinsky cuando su hermana política, Alma Mahler Werfel, se impuso sobre ella a la muerte de Berg, para hacerla renunciar al manuscrito en favor de la señora Berg.

¿Por qué la señora Zemlinsky estaba dispuesta a decirme algo que a su amiga con toda seguridad no le habría gustado? Me dio la respuesta ya cerca de la conclusión de nuestra segunda reunión y la repitió durante la tercera. La mañana del mismo día en el que recibí mi carta pidiéndole alguna luz sobre la afirmación en el libro de Redlich de que ella estaba en posesión del manuscrito de la *Suite Lírica*, el propio compositor se le apareció y estuvo en silencio al lado de su cama. Ella se sorprendió, porque él nunca le había visitado antes, y nunca habían estado cerca durante la vida del compositor. No fue sino más tarde ese mismo día, al recibir mi carta, cuando ella se dio cuenta de lo que él estaba tratando de decirle.

En su crítica de *The Operas of Alban Berg* Douglas Jarman me atribuye “una percepción casi sobrenatural de lo que parecen ser las operaciones internas de la mente de Berg”. La experiencia de la señora Zemlinsky sugiere que esta percepción puede ser incluso más misteriosa de lo que él sospecha. ■

Traducción: Ramón Silles y Maite Eguiazábal



MÚSICA Y EDUCACIÓN

Imprescindible para:

- Centros de Enseñanza Musical
- Estudiantes de Música
- Pedagogos musicales
- Opositores
- Instrumentistas

P.V.P.: suscripción un año: 49 Euros



COMPRENDE Y AMA LA MÚSICA

Obra magistral y amena

Libro de apoyo para:

- Colegios.
- Institutos.

Presenta:

- Panorama artístico-cultural.
- Cuadros esquemáticos.
- Selección de música para oír.

Facilita el aprendizaje al alumno.

P.V.P.: 17,95 Euros

EL UNIVERSO DE LA MÚSICA

completa visión del panorama artístico cultural de cada época, abundando en referencias, ejemplos y cuadros esquemáticos que facilitan el aprendizaje del alumno.

P.V.P.: 36,54 Euros



MUSICOTERAPIA:

TERAPIA DE MÚSICA Y SONIDO

- I. Nociones teóricas
 - II. Ámbito aplicado. Musicoterapia aplicada
 - III. El trabajo del musicoterapeuta
 - IV. Psicología de la música
 - V. Organología y musicoterapia
 - VI. Psicoacústica
- P.V.P.: 21 Euros**



MUSICALIS S. A.

Escosura 27, 5º Dcha.

28015 Madrid

Tel. 91 447 06 94 - Fax 91 594 25 06

<www.musicalis.es> <info@musicalis.es>