

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 II**

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 Excm. 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

# ÍNDICE

## TOMO II

### TERCERA PARTE

WOYZECK DE G. BÜCHNER Y WOZZECK DE ALBAN BERG.

GESTOS Y MÚSICA EN WOZZECK DE ALBAN BERG

Introducción .....	11
CAPÍTULO I	
EL CAPITÁN, I/1 .....	23
Caracterización dramática .....	23
Presentación del Capitán en la ópera: acotaciones y música en I/1 .....	25
Los primeros compases de la ópera: presentación del leitmotiv del Capitán .....	28
El Capitán desde las acotaciones y sus correspondencias musicales en I/1 .....	33
CAPÍTULO II	
EL DOCTOR, I/4 .....	67
Caracterización dramática y variantes de la escena .....	67
Acotaciones y música en I/4 .....	72
Indicaciones escénicas en los esbozos de Büchner y en I/Fr-L .....	72

El Doctor: acotaciones y música en la ópera (I/4) .....	<b>73</b>
CAPÍTULO III	
EL DOCTOR Y EL CAPITÁN, II/2 .....	<b>125</b>
Texto y acotaciones en los esbozos de Büchner, en I/Fr-L y en Alban Berg.....	<b>125</b>
La escena II/2 en la ópera: contenido dramático, estructura, acotaciones y música .....	<b>127</b>
FANTASÍA, cc. 171-271 .....	<b>129</b>
FUGA, parte final. Capitán y Doctor, II/2.345-368.....	<b>163</b>
Resumen global. Conclusiones .....	<b>187</b>
Bibliografía .....	<b>199</b>
Documentos .....	<b>211</b>

TERCERA PARTE

**GESTOS Y MÚSICA EN WOZZECK DE ALBAN BERG**



## INTRODUCCIÓN

### SIGNOS PARALINGÜÍSTICOS EN EL LENGUAJE Y EN LA MÚSICA

#### TEXTO DRAMÁTICO Y TEXTO OPERÍSTICO: DIÁLOGO Y ACOTACIONES

Es sabido que todo texto dramático impreso, cuya finalidad es la representación y cuya lectura entraña una imaginaria puesta en escena, está configurado por dos bloques textuales generalmente diferenciados tanto por su valor literario como por su función: los diálogos y las acotaciones. Mientras que los primeros son reproducidos por los actores en la representación, como partes verbales correspondientes a los turnos en que van tomando la palabra los diferentes personajes, las acotaciones tienen el valor de sugerencias o avisos para el director y los propios actores como responsables de la transformación de estas palabras en signos acústicos (entonación, ruidos, música) o visuales (gestos, movimientos, situación dramática)<sup>1</sup>. En la ópera la cuestión se vuelve mucho más compleja puesto que hay un texto musical que afecta y se ve afectado tanto por los diálogos como por las acotaciones. Más aún, el texto musical tiene sus propias indicaciones más o menos convencionales referidas a los parámetros musicales (*tempo, dinámica, ejecución instrumental, etc.*), que, por otra parte, vienen condicionadas y han de ser coherentes con lo que demande el diálogo.

Las acotaciones del texto dramático u operístico abarcan una amplísima gama de posibilidades tanto en relación con la interpretación de los diálogos como con la realización escénica; a ellas hay que añadir las indicaciones dirigidas a la interpretación musical cantada y orquestal, en el caso de la ópera. Pues bien, teniendo en cuenta que los canales de percepción más importantes

---

<sup>1</sup> M. Carmen Bobes habla de *texto literario* y *texto espectacular*, el primero «constituido fundamentalmente por los diálogos» y el segundo «formado por todos los indicios que en el texto diseñan una virtual representación, y que está fundamentalmente en las acotaciones /.../ El *texto espectacular* va dirigido en principio al director y a los actores que harán el cambio pertinente de los signos verbales del texto en los signos no-verbales de la escena». La autora matiza que no se trata de una división tajante puesto que hay acotaciones cuyo lenguaje no es meramente referencial, del mismo modo que hay frecuentes observaciones en los diálogos traducibles en forma visual, sugerentes para algún detalle de la interpretación o puesta en escena. M<sup>a</sup> del Carmen Bobes, *Semiología de la obra dramática*, Taurus Humanidades, Madrid, 1987/1991, p. 25.

de la ópera y del teatro son el oído y la vista, pueden distinguirse entre *acotaciones acústicas* y *acotaciones visuales*, como las dos grandes clases en que pueden subdividirse todas estas informaciones y avisos. En la ópera, las advertencias y sugerencias verbales en relación con la entonación o interpretación de la melodía verbal y las indicaciones del texto musical para los instrumentos ocupan el lugar de privilegio entre las acotaciones acústicas. Su función primordial es la de comunicar a través del oído las fluctuaciones anímicas, los cambios psíquicos de los personajes. En cuanto a las denominadas acotaciones visuales, diferenciaremos las referidas a la situación dramática de cada escena o momento escénico, donde fundamentalmente se indican aspectos relacionados con el espacio y el tiempo, y las que afectan a los gestos, actitudes y movimientos psíquicos o físicos de los personajes.

TEXTO	Texto dramático	Diálogos	
		Acotaciones	Visuales
			Acústicas
OPERÍSTICO	Texto musical	Melodía verbal	Acotaciones verbales y signos gráficos convencionales y no convencionales
		Partitura de orquesta	Acotaciones verbales y signos gráficos convencionales y no convencionales

Las acotaciones referidas a la entonación tienen la peculiar característica de situarse entre el texto verbal y la música puesto que ella es el punto de intersección entre el habla y el canto. Entre los extremos de ambas formas de expresión, cuyo punto medio podría considerarse el *Sprechgesang* (*canto hablado*), Alban Berg ha utilizado en *Wozzeck* abundantísimas fórmulas expresivas que oscilan entre el murmullo y el grito, la melodía *cantabile* y la voz desgarrada<sup>2</sup>. Por otro lado, dentro de las advertencias que afectan parcial o exclusivamente a la entonación, habría que distinguir entre las indicaciones convencionales (*parlando*, *falsete*, etc.) y las no convencionales (*con energía*, *dudando*, *misteriosamente*, etc.). Aunque los dos tipos de indicaciones se combinan frecuentemente, me interesa destacar el papel de las segundas, que pueden servir indistintamente para la representación hablada y la operística, y que se refieren directamente a los oscilaciones psíquicas de los personajes.

---

<sup>2</sup> Hasta sesenta y cinco matices entre el canto y el habla distingue Peter Petersen: *Alban Berg «Wozzeck»*, op. cit., p. 251-255.

## ENTONACIÓN, GESTOS Y MOVIMIENTOS

Diferenciados en cuanto a la vía, acústica o visual, de percepción, la entonación, los gestos y los movimientos, indicados en un gran número de las acotaciones de *Wozzeck*, coinciden en ser todos ellos signos paralingüísticos. Entiendo este último término en su sentido amplio, tal como lo usa, por ejemplo, John Lyons en su *Semántica*: en él se incluyen tanto fenómenos vocales (variaciones de entonación, intensidad, duración, etc.)<sup>3</sup> como fenómenos no vocales (movimientos de los ojos, inclinaciones de la cabeza, expresiones faciales, ademanes, posturas corporales, etc.). Todos estos signos importan en la medida en que funcionan solidariamente en la comunicación: «Conviene comprender que las señales paralingüísticas vocales y no vocales forman una parte decisiva en todo comportamiento lingüístico normal. Como dice Abercrombie: 'Hablamos con los órganos de fonación, pero conversamos con todo el cuerpo... Los fenómenos paralingüísticos aparecen al lado de la lengua hablada, interactúan con ella y juntos producen un sistema total de comunicación'»<sup>4</sup>. Como iremos comprobando en los ejemplos, estas palabras, tomadas de un tratado de semántica lingüística, se hacen realidad artística en las obras dramáticas, de manera muy especial en la obra de Büchner<sup>5</sup> y más aún en la versión dramático-musical de Alban Berg, donde los personajes, en particular el protagonista, se expresan una y otra vez por medio de balbuceos, cambios en el tono de voz, ademanes y movimientos que modulan las palabras llenándolas de sentido<sup>6</sup>.

Si es siempre dificultoso enfrentarse con los aspectos semánticos del lenguaje que por su lábil naturaleza se resisten al análisis, más problemas se presentan a la hora de describir los contenidos concretos de los códigos paralingüísticos en los que nos movemos siempre entre las limitaciones de las fórmulas convencionales, generalmente estereotipadas y en función del lenguaje verbal, y los innumerables y escurridizos matices que pueden expresarse a través de la entonación (con sus parámetros característicos: alturas musicales, cambios dinámicos, ritmo y *tempo*...) y de los gestos<sup>7</sup> y

---

<sup>3</sup> Para ser más exactos, John Lyons distingue entre «rasgos o componentes *verbales, prosódicos y paralingüísticos*». La entonación y el acento son los rasgos prosódicos fundamentales que «forman parte esencial de lo que suele denominarse señales verbales». Sin embargo, poco después se refiere a las «variaciones de entonación», al «tono de voz», a la «intensidad», etc. como rasgos «paralingüísticos». Un ejemplo más de las indecisiones y dificultades para separar en abstracto lo que aparece de manera solidaria en el uso concreto de la lengua: palabra, entonación (con los rasgos de altura, intensidad, ritmo y *tempo* que la configuran), gestos y movimientos. John Lyons, *Semántica (Semantics, 1977)*, ed. Teide, Barcelona, 1980, p. 60.

<sup>4</sup> *Ibid.*, pp. 63-64. M<sup>a</sup>. Carmen Bobes se refiere en su libro a los trece códigos que según Kowzan configuran el inventario dramático. «Los cinco primeros (palabra, tono, mímica, gesto y movimiento) se corresponden con los códigos lingüístico, paralingüístico, mimético y proxémico» (*op. cit.*, p. 105).

<sup>5</sup> Primera parte, II, *Lenguaje verbal y gestual*.

<sup>6</sup> Primera parte, I, *Las anotaciones de Alban Berg en Insel/1913*, y III, *El lenguaje verbal y gestual de «Woyzeck» y el dramático-musical de «Wozzeck»*.

<sup>7</sup> Compárense las definiciones de «entonación» y «gesto» dadas por el Diccionario de la Lengua Española (R.A.E., 1984):

**entonación**: 2. Inflexión de la voz según el *sentido* de lo que se dice, la *emoción* que se expresa y el *estilo o acento* en que se habla.

**gesto**: 1. Movimiento del rostro o de las manos con que se expresan los diversos *afectos del ánimo*. He subrayado los términos en que coinciden ambas definiciones, al poner de relieve la marca subjetiva y emotiva de ambos recursos paralingüísticos.

movimientos corporales. Sin embargo, si se prescinde de las fórmulas convencionales, neutralizadas en cuanto a su valor expresivo<sup>8</sup>, todos estos códigos paralingüísticos, que actúan solidariamente con el lenguaje verbal en la comunicación, coinciden precisamente en su capacidad expresiva, entendida ésta como la manera de proyectarse el sujeto que habla (cambio de tono, ademán significativo) sobre el contenido de su propio discurso<sup>9</sup> que, de este modo, modulado o modalizado por las intenciones del hablante reflejadas en tono, gestos y movimientos, actúa sobre el receptor<sup>10</sup>. Con distintas formulaciones esto ha sido reconocido por los estudiosos, desde los antiguos tratadistas de oratoria hasta los lingüistas y semiólogos actuales<sup>11</sup>.

En la segunda parte (V I) de este estudio se han puesto de relieve los aspectos semánticos de uno de los motivos centrales de la obra de Büchner, *Wir arme Leut!*, sus variantes lingüísticas y su traducción musical en dos de los *leitmotive* más representativos de los protagonistas de la ópera. Desde su contenido esencial, *desgracia-pobreza*, nos hemos asomado a otros motivos textuales y musicales claves (la sangre, el cuchillo, etc.) que, junto a otros no analizados, constituyen los nudos que aseguran la consistencia y coherencia interna, el *ensamblaje* (*Verklammerung*) de la obra de Büchner y del entretreído música-texto de la ópera *Wozzeck* de Alban Berg. Sin embargo, la semantización de la música no depende exclusivamente de los significados verbales o conceptuales. Tan importantes como ellos son los múltiples *sentidos*, cuya forma de expresión se encuentra en *la entonación, los gestos y los movimientos*, a los que hacen referencia muchas de las acotaciones, que pueden ser deducibles de los diálogos y que quedan traducidos al lenguaje musical de *Wozzeck*, en forma de líneas melódicas, motivos puntuales o recurrentes, acordes

---

<sup>8</sup> Las fórmulas automáticas, reconocibles en cualquiera de los códigos paralingüísticos, tienen un valor práctico comunicativo. La expresión llega cuando se violentan de algún modo los clichés. Lo mismo ocurre en el lenguaje verbal, hablado y literario, lleno de palabras y frases recurrentes que, de gran contenido emotivo en su origen, quedan neutralizadas con el uso.

<sup>9</sup> En términos lingüísticos podría decirse: la proyección del *sujeto de la enunciación* sobre el *sujeto del enunciado*. Según A. J. Greimas, «la pobreza de lo que se acuerda en llamar lenguaje gestual *stricto sensu* parece dimanar de esta imposibilidad de un sincretismo entre el sujeto de la enunciación y el sujeto del enunciado. El código de la comunicación gestual no permite construir enunciados. El código de la praxis gesticular, por su parte, manifiesta el sujeto únicamente como sujeto de un quehacer. No tiene nada de raro que los códigos visuales artificiales, para erigirse en lenguajes, tengan que convertirse en construcciones heteróclitas, en las que los elementos constitutivos de los enunciados son obtenidos mediante procedimientos de descripción imitativa».

A. J. Greimas, *En torno al sentido* (1970), ed. Fragua, Madrid, 1973, p. 70.

<sup>10</sup> Desde esta perspectiva, habría que recordar que el sujeto receptor no está pasivo mientras escucha: el silencio verbal, necesario para que discurra el diálogo, no impide la expresión facial y manual, o movimientos significativos cargados de sentido. El lenguaje verbal requiere la intervención por turnos para evitar la incomunicación, pero algunos códigos paralingüísticos permanecen activos, alimentando continuamente la cantidad y calidad de la intercomunicación.

En la ópera *Wozzeck* encontramos numerosos ejemplos de ello: cuando el Capitán se refiere al aspecto preocupado (I/1) o amenazador (II/2) de *Wozzeck*, o las reacciones bruscas de *Wozzeck* ante la arrogancia de Marie en II/3.

<sup>11</sup> a. Quintiliano dice sobre el *ademán* que «con cuerda con la voz y con ella obedece, a la vez, al alma» /.../ «pues no solamente las manos, sino también los movimientos de cabeza declaran nuestra voluntad y reemplazan en los mudos al lenguaje» /.../ «por el semblante y modo de andar se conoce el estado de ánimo».

característicos, dinámica, instrumentación, *tempo*, etc. Por esta razón conviene recordar el doble valor del término 'sentido', que se encuentran en el uso común<sup>12</sup>. En sus reflexiones sobre el lenguaje, Agustín García Calvo reivindica el *sentido*, frente al *significado* que sólo se refiere al contenido conceptual de una palabra o frase. En sencilla y rotunda definición dice que «sentido de una frase es lo que la frase hace»: llamar, amenazar, preguntar, enunciar, etc. Las diversas *modalidades* de frase fueron originalmente, y siguen siendo en gran medida, *modulaciones*, es decir, variaciones en la línea melódica a través de las que se indica el sentido, la dirección, de lo que se dice. Los recursos lingüísticos se han desarrollado más tarde, «de manera más atenuada y generalmente menos ofensiva y más urbana, se modaliza la frase diciendo en vez de «¡La sal!», «Le ruego que me pase la sal», forma cortés que, sin acabar con la música de la frase, atenúa su inmediatez por medio de fórmulas verbales más o menos convencionales». Pero, continúa diciendo García Calvo, «podemos concluir que en el origen el sentido de una frase consistía en su música, con añadido de algunos gestos, y que sólo al salir del mito la música se reemplaza por otros procedimientos indirectos, abstractivos, significativos, propiamente gramaticales o como queráis decir, de indicar el sentido de una frase»<sup>13</sup>.

Con un planteamiento semejante al aquí esbozado, el musicólogo Eero Tarasti intenta aplicar al lenguaje musical el concepto de *modalidad* a partir de la definición dada por el diccionario Larousse como «actividad psíquica que proyecta al emisor dentro de lo que habla. Una idea no queda realizada plenamente con una simple presentación, sino que exige participación activa del sujeto pensante, actividad cuya expresión es el alma de la frase»<sup>14</sup>. Después de recordar esta definición, tan próxima a lo ya comentado en relación con los recursos paralingüísticos, se refiere

---

b. J. J. Engel, estudioso del teatro a finales del S. XVIII, comenta: «El hombre tiene dos intenciones al hablar; quiere comunicar sus ideas sobre los objetos que le ocupan y quiere además participar el modo y manera en que esos objetos le afectan. Esto último, aunque no fuera de por sí una intención, es, con todo, urgente necesidad íntima de su naturaleza, cuya satisfacción no puede el hombre rehusar en un estado apasionado. El lenguaje verbal dispone de las interjecciones para tal fin; y la pantomima tiene sus ademanes expresivos».

Ambas citas están tomadas de Karl Bühler: *Teoría de la expresión*, Alianza Ed., Madrid, 1980 / a. Apéndice. *Sobre el uso retórico de mímica y gestos según Quintiliano*, pp. 265-266. b. p. 58.

<sup>12</sup> El Diccionario de la R. A. E. recoge tanto la sinonimia como la diferencia. Se define «significado»: «Significación o sentido de las palabras y frases» (3. como sustantivo m.). En la cuarta acepción se da la definición lingüística como «Concepto que, como tal, o asociado con determinadas connotaciones, se une al significante para constituir un signo lingüístico».

En el término «sentido» se recoge también la sinonimia: «Significado, o cada una de las distintas acepciones de las palabras»(9), pero en 7. se dice: «Razón de ser, finalidad. *Su conducta carecía de sentido*». Esta es la acepción que me interesa poner de relieve.

<sup>13</sup> Agustín García Calvo: *Del lenguaje*, ed. Lucina, 1979, p. 179.

<sup>14</sup> Lo mismo viene a decir la definición del diccionario de semiótica de Greimas (maestro de E. Tarasti): «...puede concebirse la modalización como la producción de un enunciado llamado modal que sobredetermina a un enunciado descriptivo». Greimas / Courtés: *Semiótica (I)*, op. cit., p. 262. Aunque E. Tarasti limita el campo de aplicación de la definición dada por el Larousse al acento/entonación, podría extenderse a los otros recursos paralingüísticos (gestos y movimientos), que por sí mismos o en relación con la lengua hablada, también tienen un valor modalizante, en cuanto expresiones directas de las intenciones y emociones de quien quiere comunicarse.

Tarasti a las reflexiones del compositor Vincent d'Indy, acerca del acento/entonación como punto de partida de la melodía hablada. La frase más sencilla («Il a quitté la ville») es susceptible de transformación «bajo la influencia de distintas emociones; esta frase, originalmente neutra e informe, en la que no se distinguía ningún ritmo, se anima y recibe sus peculiares acentos... Las sílabas parecen, por así decirlo, musicalizarse»<sup>15</sup>.

En resumen, en la lengua hablada, como código base, y en los textos dramáticos y en la ópera, como formas artísticas, pueden distinguirse dos facetas semánticas complementarias: la que podría denominarse 'semántica conceptual', formada fundamentalmente por los *significados* denotativos y connotativos de las palabras y la producción semántica que resulta de la asociación de signos pertenecientes a diferentes códigos –palabra más música, gesto más música, música más movimiento, etc.–, y por otro, una 'semántica emotiva', constituida por las emociones e intenciones, el *sentido*, de quien se comunica, expresadas a través de los códigos paralingüísticos (entonación, gestos y movimientos), ligados a las palabras o independientes de ellas.

## TRADUCCIÓN MUSICAL DE LOS SIGNOS PARALINGÜÍSTICOS

Richard Wagner dedicó una parte destacada de su *Ópera y drama* a exponer sus ideas sobre el papel del compositor en relación con el texto dramático. Recuérdese, en primer lugar, que hizo de la idea de *intención poética* el centro, principio y fin del drama musical, donde han de encontrarse el «poeta de las palabras» (*Worddichter*) y el músico, «poeta de los sonidos» (*Tondichter*). Desde este planteamiento considera Wagner que el compositor es responsable de transformar el contenido intelectual condensado del texto poético en el contenido emocional de la melodía por la que se redime el pensamiento poético mediante una intensificación sólo posible con el auxilio del lenguaje de los sonidos. Pero Wagner no se olvida del gesto:

*La comunicación de un objeto, que la lengua hablada no puede transmitir al sentimiento hasta conmoverlo de la manera más convincente posible, es decir, una expresión que ha de llegar hasta la pasión, tiene necesidad de ser reforzada por el apoyo del gesto. Vemos pues que, cuando el oído tiene que ser excitado para lograr un interés sensorial mayor, el que se comunica echa mano espontáneamente de la vista: el oído y el ojo se aseguran recíprocamente una comunicación de más alta calidad, para transmitirla de modo persuasivo al sentimiento*<sup>16</sup>.

---

<sup>15</sup> Eero Tarasti: *On the modalities of opera*, en *Semiótica* 1/3, 1987, p. 161

<sup>16</sup> Richard Wagner, *Opera et drama (II)*, vers. franc., Edition de la Grave, Paris, 1910 / Editions d'aujourd'hui, 1982, pp. 196-197.

Para Wagner, del mismo modo que la melodía cantada es capaz de mostrar al sentimiento lo que resulta inefable para las palabras, la música de orquesta es la encargada de «redimir» al gesto transformando el signo visual en sonoro para, de este modo, comunicar su sentido esencial al oído. Lo proporcionado del planteamiento no puede ocultar una simplificación que no se corresponde con la realidad de la música de una ópera como *Wozzeck*, donde la música de orquesta está tan determinada por la melodía cantada como ésta puede estarlo por la orquestal. Además, a medida que avanza en su exposición, ésta se vuelve intrincada y oscura, como bien ha indicado y aclarado Carl Dalhaus:

*La argumentación con la que Wagner intenta demostrar en Ópera y drama la necesidad de una complementación de verso verbal, verso cantado, gesto y melodía de orquesta, es sin embargo, forzada e incluso embrollada, de modo que un resumen de sus ideas debería presentarse como un comentario que ayude a conseguir la coherencia del texto. Wagner construye por un lado la relación gesto-melodía de orquesta como paralelo a la relación verso verbal-melodía del verso, pero, por otro, concibe el gesto como análogo a la expresión musical. En otras palabras: el gesto se muestra por una parte como 'motivación' y base de referencia estética de la melodía orquestal que quedaría sin contenido como melodía absoluta apoyada únicamente en su propio juego, y por otro, sin embargo, lo concibe como semejante a la melodía del verso, como 'actualización' del verso verbal para el sentimiento<sup>17</sup>.*

La doble condición «motivante» y «motivada» señalada por Dalhaus puede traducirse a conceptos ya utilizados a lo largo de este trabajo: el lenguaje de los gestos tiene la doble capacidad de verterse semánticamente (condición «motivante») sobre la música (orquestal o no) aportándole sentido y formando signos gestuales-musicales (*leitmotive* o no), y la de recibir la carga semántica de las palabras («condición motivada») a las que, al mismo tiempo, puede decirse que modula visualmente. En el primer caso, el gesto funciona en relación con la música de forma parecida a la palabra. En el segundo, su papel sería equivalente al de las entonaciones y acentos expresivos-musicales en relación con el texto literario.

---

<sup>17</sup> «Die Argumentation, mit der Wagner in *Oper und Drama* die Notwendigkeit einer Ergänzung von Wortvers, Versmelodie, Gebärde und Orchestermelodie zu demonstrieren versucht, ist jedoch verschlungen oder sogar verworren, so dass eine Skizzierung des Gedankengerüsts nützlicher sein dürfte als ein Kommentar, der sich an Einzelheiten des Textes heftet. Wagner konstruiert einerseits das Verhältnis Gebärde-Orchestermelodie als Parallele zu der Relation Wortvers-Versmelodie, begreift aber andererseits die Gebärde als Analogon zum musikalischen Gefühlsausdruck. Mit anderen Worten: die Gebärde erscheint einerseits als «Motivierung» und ästhetischer Rechtsgrund der Orchestermelodie, die als «absolute», in sich selbst beruhende Melodie nichtssagend wäre, andererseits jedoch, wie die Versmelodie, als «Vergegenwärtigung» des Wortverses für das Gefühl. Sie ist also sowohl «motivierend» –der «unbestimmte», weil gegenstandslose Ausdruck der Orchestermelodie erhält durch sie «Bestimmtheit» –als auch «motiviert»– bedingt durch den Gedanken, den der Wortvers einschliesst und den die Gebärde dem Gefühl vermittelt».

Carl Dalhaus: *Wagners Konzeption...*, op. cit., pp. 128-129.

Pero nunca ha de olvidarse que la realidad dramático-musical de *Wozzeck*, al mismo tiempo visual y acústica, como la de cualquier otra ópera, es sincrética: en una determinada situación dramática, la palabra se presenta no sólo marcada expresivamente por la entonación melódica, (murmurada, hablada, recitada, cantada o gritada) sino en solidaridad con el gesto o el movimiento expresivo, que, a su vez, pueden estar traducidos musicalmente como melodías, ritmos, figuras icónicas o motívicas, etc. Esto no excluye la posibilidad, frecuente también en *Wozzeck*, de la presencia de la actitud, el ademán o el movimiento con sus correspondientes motivos musicales, significativos y expresivos independientes del texto verbal.

## EL COMPOSITOR DE ÓPERA SEGÚN ALBAN BERG

«¿Cómo me represento la relación entre música, palabra y escena? ¡  $a^2 + b^2 = c^2$  ! Y por cierto, en esta relación triangular la música no debe cumplir siempre el papel de hipotenusa. ¡Pero, ahí se encuentra el estado ideal de tal sección de oro, tanto para la composición como para la representación!»<sup>18</sup>. La respuesta de Alban Berg (12.IX.1928) a una de las preguntas<sup>19</sup> de la encuesta realizada por el periódico soviético *Música y Revolución* constituye una metafórica, humorística y verdadera declaración de principios sobre la condición sincrética de la ópera, a la que acabo de referirme, y la consiguiente necesidad de equilibrio entre los tres componentes esenciales del género dramático-musical. Este principio fundamental se encuentra concretado, y en cierto modo desarrollado, en sus *Indicaciones prácticas para el estudio de «Wozzeck»* (*Praktische Anweisungen zur Einstudierung des «Wozzeck»*) donde, antes del estreno en Viena y después de haber visto representada con éxito su ópera en otras ciudades alemanas y austriacas, hace observaciones y precisiones interesantes sobre la música y sobre la puesta en escena, con el fin inmediato de poder ser útiles para la dificultosa tarea de su preparación y montaje. Cuando se dirige al responsable de este último, lo primero que hace es recordarle una condición previa: «un conocimiento exacto, no sólo del drama de Büchner, sino también de la música, al menos de su tono general, su lenguaje y su estilo dramático. Esta incondicional concordancia entre drama y partitura no impedirá al escenógrafo (*Bühnenbildner*) contar con un amplio espacio para su propio arte en relación con el sonido, el lenguaje y el estilo»<sup>20</sup>. Reconocida la unidad esencial de drama y música, expone su punto de vista sobre la resolución de situaciones concretas de la ópera: transiciones orquestales, bajadas y subidas del telón, la luz en las distintas escenas, etc. En la última parte de su artículo, escribe para el director de escena (*Regisseur*), cuyo

---

<sup>18</sup> Alban Berg: *Operntheater* (1928). La cita es traducción de la versión francesa: *Théâtre d'opéra*, traducción de Henri Pousseur, en Dominique Jameux: *Alban Berg, Écrits*, Christian Bourgois Éd., Paris, 1985, p. 112.

<sup>19</sup> Ésta es la segunda de las dos preguntas formuladas. La primera era: «1. ¿Qué exijo a los teatros líricos contemporáneos? Respuesta: - ¡Que ejecuten la óperas clásicas como si fueran modernas y viceversa! *Ibid.*, p. 111.

<sup>20</sup> «Voraussetzung: Nicht nur genaue Kenntnis des Büchnerschen Dramas, sondern auch der Musik, zumindest was ihren Ton und ihre Sprache, ihren dramatischen Stil betrifft. Trotz dieser unbedingten Übereinstimmung wird dem Bühnenbildner auch Spielraum für seine in Ton, Sprache und Stil eigene Inszenierungskunst gelassen».

Alban Berg: *Praktische Anweisungen zur Einstudierung des «Wozzeck»*, en Willi Reich, *op. cit.*, p.169.

trabajo «exige un conocimiento no menos exacto de la música»<sup>21</sup>, y pone ejemplos concretos donde puede comprobarse el referido afán por el equilibrio, la complementación y la no interferencia negativa, entre palabra, música y recursos escenográficos. Con su característica minuciosidad comenta, por ejemplo: «Después de la aparición del loco (II, compás 643), deberá establecerse progresivamente la calma, y, a partir del compás 651, se evitará distraer al espectador de la acción central con ruidos superfluos o por un movimiento insistente de otros actores. Otro caso parecido: el diálogo entre el Capitán y el Doctor en el camino del campo, cerca del estanque (III,4) debe ser realizado casi en sordina por uno y otro, que se mantendrán en un segundo plano. La música y la imagen escénica son aquí lo más importante»<sup>22</sup>.

Aparte del valor práctico que las observaciones contenidas en este artículo pudieron tener en el pasado y puedan tener en la actualidad, no cabe duda de que son un claro signo del planteamiento esencial de Alban Berg para quien todos los lenguajes que intervienen en la ópera han de buscar solidariamente la eficacia dramática y, para ello, cada uno ha de ser concebido dramáticamente. Recordemos una vez más la intención declarada por el compositor de traducir al lenguaje musical el lenguaje poético del drama de Büchner, su intento de transustanciación de modo «que pudiera sacarse de la música todo lo necesario para poder llevar este drama a la escena, exigiendo para ello del compositor todas las tareas esenciales de un director de escena ideal»<sup>23</sup>. En su afán por servir con el lenguaje musical a la eficacia de la idea poética contenida en el drama de G. Büchner, Alban Berg ha intentado, parafraseando el conocido verso de Juan Ramón Jiménez, «que la música sea la cosa misma», que en ella se contengan los elementos esenciales para la representación, auténtica realidad de toda obra teatral.

¿Qué significa esto desde nuestra perspectiva analítica? Creo que la mejor respuesta se halla en las propias palabras del compositor quien, en la declaración citada, nos conduce, en clarificador *crescendo*, desde la afirmación general sobre su intención de traducir el lenguaje poético de la obra de Büchner al lenguaje musical, hasta la revelación clave de que al componer *Wozzeck* ha actuado «como un director de escena ideal». Esto quiere decir que la traducción musical que

---

<sup>21</sup> «Auch für die Tätigkeit des Regisseurs ist eine besonders genaue Kenntnis der Musik Vorbedingung». *Ibid.*, p.171.

<sup>22</sup> «So hat z.B. beim Erscheinen des Narren (II. Akt, Takt 643) allmählich Ruhe einzutreten und bei Takt 651 jedwede Ablenkung durch geräuschvolles und auch sonst aufdringliches Spiel seitens der übrigen Wirtshausbesucher zu unterbleiben. Ein ähnlicher Fall: beim Dialog zwischen Hauptmann und Doktor am Waldweg am Teich (III./4): dieser Dialog hat von beiden –die sich während der ganzen Zeit auch mehr abseits zu halten haben– quasi gedämpft geführt zu werden. Denn hier ist die Musik und das Szenenbild die Hauptsache!». *Id.*, pp. 171-172.

En la partitura se indica *p* y *pp* antes de las intervenciones habladas del Capitán y del Doctor. Ej. Dok.: «(*pp*) Das stöhnt... als stürbe ein Mensch.» / «(*pp*) Gime como si se muriera alguien».

<sup>23</sup> «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 -ja weitergehend: daß sie alles, was dieses Drama zur Umsetzung in die Wirklichkeit der Bretter bedarf, aus sich allein herausholt, damit schon vom Komponisten alle wesentlichen Aufgaben eines idealen Regisseurs fordernd». Alban Berg: *Das «Opernproblem» (1928)*, en U.Dibelius, *op. cit.*, p.154.

hace Alban Berg del texto de Büchner lo es del texto dramático tal como ha quedado definido más arriba: del texto verbal y del espectacular, de los diálogos y las acotaciones, de lo acústico y lo visual, de lo verbal, lo paralingüístico y lo escénico. El «abismamiento sin reservas en el texto»<sup>24</sup>, de la técnica compositiva de *Wozzeck*, al que se refiere Th. W. Adorno, ha de entenderse como un inmersión de la música en todas las posibilidades, verbales, paraverbales y escénicas, del texto dramático. Esta transustanciación por la que el texto poético-dramático se hace texto musical constituye, al fin, la verdadera liberación de la música transformada en, valga la expresión, «música-dramática absoluta»<sup>25</sup>. Sin embargo, y para evitar malentendidos, el propio compositor recordaba: «Y por supuesto, todo lo que acabo de decir, ha de ocurrir sin perjudicar los derechos de la música absoluta (la música pura), sin afectar a la vida autónoma de la música, a la que nada no-musical puede interferir»<sup>26</sup>.

## EL ANÁLISIS DE «ERWARTUNG» DE A. SCHÖNBERG POR ALBAN BERG

En los ejemplos comentados en el capítulo primero de la primera parte hemos podido comprobar la importantísima aportación de Alban Berg al 'texto espectacular' *I/Fr-L* (1913) que le sirvió de base para el libreto de la ópera. Tan relevante enriquecimiento de un texto dramático en función de su transformación operística sirve por sí mismo para confirmar los planteamientos de Alban Berg sobre la música dramática. Pero sus ideas, su trabajo sobre el texto, previo o simultáneo a la composición, y los resultados finales en la partitura de la ópera, pueden quedar más clarificados aún si atendemos y tomamos como punto de apoyo las anotaciones de Berg sobre la partitura del monodrama *Erwartung* de Schönberg, publicadas y comentadas por Siegfried Mauser (1982)<sup>27</sup>. En su trabajo, Mauser expone, clasifica y comenta las anotaciones de Berg, a las que considera como «el eslabón decisivo entre la teoría dramática y la interpretación

---

<sup>24</sup> «Por las fechas en que se escribió *Wozzeck* numerosos compositores como Stravinsky y Hindemith se estaban esforzando por conseguir una nueva autonomía de la música de ópera. Querían librarla de su dependencia respecto al texto literario. Además, en *Wozzeck* la música también anuncia una nueva aspiración a la autonomía dentro de la ópera. 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: *Alban Berg. El maestro de la transición ínfima*, op. cit., p. 93.

<sup>25</sup> «Tal vez sea ésta la más profunda paradoja de la partitura de *Wozzeck*: que consigue la autonomía musical no ya oponiéndose a la palabra, sino obedeciéndola fielmente con el fin de salvarla». *Ibid.*, p. 93.

Desde mi punto de vista, añadiría a *palabra* el adjetivo *dramática*: «*palabra dramática*», con lo que quedaría sugerida, al menos, la importancia de la acción y lo visual en la composición de esta ópera.

<sup>26</sup> «Und zwar all dies: unbeschadet der sonstigen absoluten (rein musikalischen) Existenzberechtigung einer solchen Musik; unbeschadet ihres durch nichts Aussermusikalisches behinderten Eigenlebens». Alban Berg, *Das «Opernproblem»*, op. cit., p. 154.

<sup>27</sup> Siegfried Mauser: *Das expressionistische Musiktheater der Wiener Schule*, Gustav Bosse Verlag Regensburg, 1982.

Al final del trabajo incluye Mauser el documento de las páginas de *Erwartung* anotadas por Alban Berg. La descripción, clasificación y comentarios sobre las notas de Berg, en las páginas 58-80.

musical» y en las que se apoya para sus propios análisis e interpretación dramático-musical de *Erwartung* y *Die Glückliche Hand*, los dos dramas más representativos del primer expresionismo musical<sup>28</sup>. Alban Berg ha procedido circunscribiendo diversas figuras musicales y poniéndolas en relación con el texto o con las indicaciones escénicas. A veces ha introducido él mismo alguna palabra o expresión (*hell-dunkel / claro-oscuro; Frage! / ¡pregunta!...*) que ayudan al reconocimiento de la asociación dramático-musical. Mauser, por su parte, ha clasificado las notas y relaciones propuestas por Berg en: a) marcas de la naturaleza (*Naturbezogene Markierungen*) subdivididas en señales estáticas (*Naturzuständlichkeit*) y dinámicas (*Naturbeweglichkeit*); b) marcas humanas (*Personenbezogene Markierungen*), subdivididas a su vez en figuras prosódicas (*Elemente der Deklamation*), emociones (*Elemente der Gemütsbewegung*) y gestos y movimientos (*Elemente der Gebärde und Körperbewegung*). Con ello, Alban Berg deja esbozado un análisis y una interpretación de la obra de Schönberg plenamente dramático-musicales, según los cuales la música asume y traduce pormenorizadamente tanto el contenido del texto verbal como el del texto espectacular. La orientación analítica de Berg es, pues, totalmente coherente con su concepto del compositor de óperas como «director escénico ideal» y con su trabajo como libretista minucioso; en consecuencia, en su obra compositiva habremos de encontrar realizadas las pautas marcadas por el teórico, el analista y el libretista.

Se han comentado en la primera parte las características del lenguaje de *Woyzeck*, punto (casi) final del recorrido realizado por Büchner desde el estilo hipotáctico y perifrástico del informe psiquiátrico-legal del doctor Hofrat Clarus hasta las formas vivas de un lenguaje dramático donde la expresión corporal, el gesto y la inflexión de la voz tienen que acudir permanentemente en auxilio de unas palabras incapaces de expresar por sí solas el agobio existencial de los personajes, donde el tiempo y el espacio de los distintos momentos dramáticos, interiores de la casa o del cuartel, o exteriores en una naturaleza oscura y amenazante, determinan una atmósfera que casi siempre envuelve hasta el ahogo a los personajes<sup>29</sup>. Pues bien, apoyado en los planteamientos y en los ejemplos de Berg, haré en esta tercera parte una caracterización del Capitán y del Doctor a partir, especialmente, de las indicaciones convencionales y no convencionales del texto de la orquesta y de las relacionadas con la situación dramática, la voz, los gestos y los movimientos tal como figuran en las escenas protagonizadas por estos personajes.

---

<sup>28</sup> «Ihre Kommentierung bildete das entscheidende Bindeglied zwischen der dramentheoretischen Untersuchung und der musikalischen Interpretation» *Ibid.*, p. 139.

Mauser dedica unos breves comentarios a *Wozzeck* en la última parte de su estudio (*IV. Entwicklungsgeschichtliche Aspekte*, pp. 129-133). Para este investigador la ópera de Berg representa el punto final en el camino evolutivo del drama expresionista donde se establece una relación dialéctica entre la inmediatez y el detallismo dramático-musical de *Erwartung* y la tendencia a la organización formal de *Die glücklichen Hand* («Der Endpunkt dieser stilistischen Entwicklungslinie ist mit Bergs *Wozzeck* erreicht. Hier sind in dialektischem Verhältnis die Unmittelbarkeit und Detailbezogenheit der *Erwartung* mit den weiter vorwärtsgetriebenen formalen Ansprüchen der *Glücklichen Hand* verbunden», *Ibid.*, pp. 139-140).

A pesar del relativo desacuerdo con la propuesta de Mauser sobre la condición de «forma cerrada» que postula para *Wozzeck* (se han estudiado en la primera parte rasgos esenciales del «drama abierto» (Klotz) que se mantienen en el libreto y son traducidos en música), este trabajo responde, al menos en su intencionalidad general, a un planteamiento afín al de Mauser.

<sup>29</sup> Primera parte, C.II: «*Woyzeck*», lenguaje verbal y gestual, y C.III: *El lenguaje verbal y gestual de «Woyzeck» y el dramático musical de «Wozzeck»*.



# CAPÍTULO I

## El Capitán, I/1

### CARACTERIZACIÓN DRAMÁTICA

Si atendemos en primer lugar a la introducción de este personaje en los esbozos de G. Büchner, la figura del Capitán aparece por primera vez en la escena nº 7 del segundo borrador, correspondiente a la segunda del segundo acto de la ópera, cuando se encuentra primero con el Doctor y después con Wozzeck. Sólo en el cuarto esbozo, en parte síntesis de los tres anteriores, se añade la escena del Capitán con el soldado Wozzeck en su oficio de barbero. Esta será la primera en el orden fijado por Landau y, en consecuencia, la primera en la edición I/Fr-L y en la ópera<sup>30</sup>.

Es unánime el reconocimiento de este personaje como uno de los símbolos del Poder, que, junto al Doctor y, en menor medida, el Tambor Mayor, representan dentro de la obra el sector social opresor, de manera particularmente directa en relación con el protagonista Wozzeck. Hay, sin embargo, interpretaciones que matizan de distinta forma el concreto estamento social

---

<sup>30</sup> En la edición de Georg Witkowski (1920) se toma como criterio el orden sugerido por el último esbozo de la obra (E4) situándose en primer lugar la escena en el campo (*Freies Feld*). Fritz Bergemann modernizó el texto en su edición de 1922 y en las nuevas ediciones (desde 1926) volvía a proponer como primera escena la quinta del cuarto esbozo, *Beim Hauptmann*, la misma con la que empiezan las ediciones de Franzos, Landau y la propia ópera. Las ediciones modernas más autorizadas (Lehman, Poschmann, Münchner Ausgabe) empiezan todas por la escena del campo, respetando de este modo el principio de los esbozos segundo y cuarto, donde se presentan dos variantes de la misma escena. Ver: *Überlieferung / Szenensynopse der fünf wichtigsten Lesefassungen*, en G. Büchner. *Werke und Briefe*, Münchner Ausgabe, op. cit., pp. 613-624.  
Henri Poschmann: *Probleme der «Woyzeck»-Edition*, en Büchner «Woyzeck», op. cit., pp. 109-122.

representado por el Capitán. Así, según Albert Meier, en el *Woyzeck* de Büchner está configurado todo un sistema social, dentro del cual el Capitán figura como símbolo de un decadente sector militar, un eslabón de la jerarquía militar del Antiguo Régimen.

*La figura del Capitán no está exclusivamente desfigurada con una intención satírica: Büchner no quiso dibujar un individuo grotesco ni ofrecer el retrato de una persona concreta. Con sus angustias ante el paso del tiempo, con su fuerte tendencia a la represiva moral cristiana y, sobre todo, con su profesión, el Capitán se configura más bien como representante de un estamento social: como militar representa el poder de un Estado feudal<sup>31</sup>.*

Para otros estudiosos de la obra de Büchner, este personaje ofrece más rasgos propios, aunque caricaturizados, de la burguesía. Así, por ejemplo, lo define Oesterle:

*El Capitán está configurado como caricatura; asegura su propia identidad valiéndose de valores burgueses. Ahora bien, como la caricatura se apoya en la exageración de lo particular y característico de la persona, las reacciones despersonalizadas (eigenschaftslose) de la figura del Capitán provocan al mismo tiempo un desmontaje de la caricatura<sup>32</sup>.*

Ya entre los comentaristas de la ópera, Peter Petersen se sitúa en la segunda perspectiva: en el Capitán pesan más los valores de un típico burgués que los propiamente militares, pese a ser el superior de Wozzeck<sup>33</sup>. La primera interpretación, centrada en la obra de Büchner, sin referen-

---

<sup>31</sup> «Die Figur des Hauptmanns ist nicht bloß aus satirischer Absicht verzerrt: Büchner wollte kein skurriles Individuum zeichnen und kein Abbild einer Einzelperson geben - mit seinen Ängsten vor dem Verlauf der Zeit, der zwanghaften Orientierung an der repressiven christlichen Moral und vor allem mit seinem Beruf ist der Hauptmann vielmehr als Repräsentant einer sozialen Schicht aufgebaut: als Militär vertritt er die feudalistische Staatsmacht».

Albert Meier propone una interpretación social y moral de los personajes del drama desde la perspectiva de los estamentos sociales históricos que, de manera decadente o en poderosa emergencia, configuraban la sociedad de la época vivida por Büchner. Teóricamente, se apoya en las ideas de Augusto Comte. Así, en la misma página afirma: «Dieses 'theologisch-feudale' Gesellschaftssystem (wie es Auguste Comte nannte) befand sich im Vormärz in einer Verteidigungssituation. Vor diesem realen politisch-sozialen Hintergrund setzt Büchner die Hauptmanns-Szene an».

Albert Meier, *Georg Büchner «Woyzeck»*, op. cit., p. 42.

<sup>32</sup> «Der Hauptmann ist als Karikatur gestaltet; seine Identität sichernd, repräsentiert er bürgerliche Wertvorstellungen. Da die Karikatur aber in der Form der Übersteigerung das Besondere und Charakteristische der Person festhält, ist die in ihren Reaktionen eigenschaftslose Hauptmannsfigur zugleich eine Demontage der Karikatur».

Citado en Georg Büchner, *Werke und Briefe*, op. cit., Anmerkungen, p. 674.

Esta caracterización encaja perfectamente con la interpretación que Alban Berg hace de la figura del Capitán, a través del lenguaje musical, como se podrá comprobar en los comentarios que vienen a continuación.

<sup>33</sup> «*Der Bourgeois - Suite in barocker Manier*: Der Hauptmann ist der unmittelbare militärische Vorgesetzte Wozzecks. Die Figur ist aber nicht primär als Soldat, sondern als typischer Bourgeois vorgestellt». Así comienza el capítulo dedicado a este personaje por Peter Petersen, «*Wozzeck*», op. cit., p. 201.

cia al punto de vista de Alban Berg en la ópera, se fija más en el trasfondo sociológico e histórico como razón de ser de éste y otros personajes, mientras que la segunda toma como punto de referencia casi exclusivo el funcionamiento de los personajes dentro de la obra dramática. La opinión del compositor va más bien en esta segunda dirección al mismo tiempo que acentúa los rasgos individuales, negativos y grotescos, del personaje:

*El Capitán. Un nulo. Con mediocre talento para poder disimular. Siempre queriendo parecer más de lo que es. Charlatán («una buena persona»). Ligeramente autocompasivo. Le queda un poquito de severidad militar, que siempre se esfuma entre su estilo presuntuoso y narcisista de asmático militar de alta graduación»<sup>34</sup>.*

Alban Berg hace una caracterización muy teatral del personaje. Después de una rotunda descalificación, hace de él un retrato más bien gestual, describiéndolo más desde sus maneras de expresión y comportamiento («arte del disimulo», «apariencia», «charlatán», «resto de severidad militar», «estilo presuntuoso y narcisista») que desde los valores propios de algún estamento social. Precisamente son estos modos de expresión los que mejor pueden ser desarrollados y enfatizados por medio de un estilo musical expresionista que, con sus diseños esperpénticos, caricaturiza y revela, al mismo tiempo (Oesterle), la verdadera catadura de personajes como el Capitán o el Doctor.

## PRESENTACIÓN DEL CAPITÁN EN LA ÓPERA: ACOTACIONES Y MÚSICA EN I/1

La comparación entre las acotaciones de la primera escena de la ópera y la correspondiente de los esbozos de G. Büchner (E4,5)<sup>35</sup> y de la edición Insel utilizada por Berg nos ofrece un nuevo ejemplo de desproporción numérica<sup>36</sup>. En E4,5 y en I/Fr-L hay seis indicaciones, cinco referidas al Capitán y una a Wozzeck (*Wozzeck rasiert ihn*), mientras en el texto operístico hay aproximadamente veinte correspondientes al Capitán (sin contar las convencionales *parlando, falsett*, etc. referidas exclusivamente a la realización de la melodía vocal) frente a cinco de Wozzeck. Llama también la atención la desproporción cuantitativa y cualitativa

---

<sup>34</sup> «Hpt. Eine Null. Mit mässigem Talent sich verstellen zu können, stets (?) etwas mehr scheinen zu wollen. Schwadronneur (ein guter Mensch), leicht gerührt über sich selbst. Mit einem Rest von militär. Strammheit, die immer gleich verschwindet hinter der Art behäbiger (selbstgefälliger) asthmatischer hoher Militärs».

Información verbal de 1914.

Peter Petersen: «*Wozzeck*», *op. cit.*, pp. 201-202.

<sup>35</sup> Ver primera parte, I, Tabla 3.

<sup>36</sup> Primera parte, I, Tabla 2: *Comparación de acotaciones I-Fr/L (1913), Orplid (1919) y Libreto (1923)*.

entre los dos personajes. Las referidas a Wozzeck tienen en esta escena un valor funcional referidas casi exclusivamente a la marcha interrumpida en su tarea de afeitarse al Capitán, mientras que las de éste siguen puntualmente las fluctuaciones de su humor dependientes de los temas que va tratando y de las reacciones de Wozzeck. Esto sólo puede significar el interés de Alban Berg por configurar en esta escena la personalidad del Capitán, quien no volverá a aparecer hasta la segunda del acto segundo. Las indicaciones referidas al protagonista se multiplican ya en la escena siguiente (I/2).

Tabla de acotaciones en *Wozzeck*, I/1

<i>Zimmer des Hauptmanns. Frühmorgens/ Habitación del Capitán, por la mañana temprano</i>	CAPITÁN	WOZZECK
	<i>Der Hauptmann sitzt auf einem Stuhl vor einem Spiegel/El Capitán está sentado en una silla delante de un espejo</i>	<i>Wozzeck rasiert ihn/ Wozzeck le está afeitando</i>
PRELUDIO	unwillig/de mal humor (8) - bedeckt Stirn und Augen mit der Hand.../se tapa la frente y los ojos...(9-10) - wieder beruhigt/calmado de nuevo (11-14) energischer/más enérgico (14-23) - wieder streng/otra vez serio (24-25)	unterbricht seine Arbeit/ interrumpe su tarea (9-10) rasiert mit Unterbrechungen / continúa afeitando con interrupciones (13-14)
PAVANA	geheimnisvoll/misteriosamente (30-40)	
CADENCIA 1ª (Viola)	Se indica <i>sentimental</i> para todo el solo de viola, bajo «Ein guter Mensch»(54 y sig.)	
GIGA	pfiffig/con picardía (83-86) - lacht lärmend/se ríe con estruendo (90-92) - lacht noch lärmender/con más estrépito aún (94-96)	
CADENCIA 2ª (Contrafagot)	gerührt/conmovido (110-111) - setzt sich in Positur/con afectada gravedad (113) - wie eine Fanfare/como una fanfarria (114)	
GAVOTA (Var. 1ª y 2ª)	mit viel Würde/con mucha dignidad (115-118) ( <i>Falset</i> , 117) - mit Pathos- <i>cantabile</i> /grandilocuente (120-122) wütend aufspringend/levantándose de pronto furioso (132-135) - mit der Stimme überschnappend/soltando un gallo: «Er macht mich ganz konFUS!»/¡Me tienes completamente desconcertado! (134)	unterbricht sich/se interrumpe: «Jawo...»(122-123)
ARIA		
REEXPOSICIÓN PRELUDIO	etwas fassungslos/un poco desconcertado(154) - beschwichtigend/calmándose (155) - übertrieben/hiperbólico (156) - etwas gefasster/un poco más tranquilo - besorgt/preocupado (163-165)	will sich rasch entfernen/ intenta marcharse de prisa (167) - geht ab/sale (171)

Las indicaciones convencionales dirigidas a la interpretación vocal e instrumental tienen, por supuesto, una importancia de primer orden, y están estrechamente relacionadas con las acotaciones más directamente dramático-musicales incluidas en la tabla; sin embargo, dada su cantidad y su valor dependiente del contenido del texto o de las acotaciones dramáticas, solamente me referiré a ellas en los ejemplos concretos siempre que tengan una especial relevancia semántica y musical.

De todas las acotaciones de la tabla, en E4 de Büchner y en el texto I-Fr/L aparece, parcialmente, la referida a la situación dramática y a los personajes al comienzo de la escena; a esto añade Alban Berg información sobre el momento del día (*Frühmorgens*) en que se sitúa la escena y el espejo delante del Capitán; las otras indicaciones de Büchner son: *pfiffig, mit Würde* y, dos veces, *gerührt*. El compositor ha respetado las de Büchner<sup>37</sup> y ha añadido todas las demás.

Tanto las pocas indicaciones de Büchner como las numerosas de Alban Berg relacionadas en esta escena con el Capitán, coinciden en que, en general, difícilmente pueden clasificarse como pertenecientes con exclusividad a la voz, al gesto o al movimiento, que se muestran aquí como un conjunto solidario y activo que, en sus funciones primordiales de vitalizar las palabras del diálogo y de servir de cauce para la expresión no verbalizada, pone ante los ojos y los oídos los vaivenes de los estados de ánimo del personaje.

La distribución de las acotaciones propuesta en la tabla está hecha siguiendo la estructuración musical de la escena en distintos movimientos de una *suite*. Como puede verse en la escena correspondiente de la edición Insel/1913, Alban Berg separó la conversación entre el Capitán y Wozzeck en pequeños bloques temáticos (el tiempo, la eternidad y el momento, el «viento Norte-Sur» con el que bromea a costa de Wozzeck, la moral...) <sup>38</sup> a los que hizo corresponder «de la manera

---

<sup>37</sup> Como se verá más abajo, «*gerührt*» (*conmovido*) es una de las calificaciones claves del modo de ser el Capitán tanto en el texto de Büchner como en el de Alban Berg. Sin embargo, frente al texto base de la composición, sólo aparece una vez en la escena de la ópera (cc. 110-111) debido a que el compositor-libretista suprimió un turno del diálogo correspondiente al Capitán y parte de otro de Wozzeck, modificando al mismo tiempo el orden de las palabras del protagonista tal como aparecen en el texto de Büchner (*E4*, en *op. cit.* p. 224) y en *I-Fr-L* (ver doc.1). En este fragmento suprimido y modificado, que tendría que haber figurado en el aria de la *suite*, aparece por segunda vez la indicación «*gerührt*», delante de «*ein guter Mensch, ein guter Mensch!*», como en la primera ocasión. Sobre esta modificación comenta Perle: «Berg makes a material revision in the Franzos-Landau version of this scene only in connection with Wozzeck's Air, transposing its last two sentences from their original position immediately following «One has also flesh and blood!» and deleting the Captain's speech which follows these lines. In the deleted portion of the text the Captain points out that in spite of the fact that he too is made of «flesh and blood» he manages to remain virtuous. In deleting the Captain's speech and in shifting the position of Wozzeck's reference to the next world and its thunder, Berg provides an appropriate textual basis for the conclusion of Wozzeck's speech and the Captain's reply». G.Perle, *The Text and Formal Design*, en *Wozzeck*, *op. cit.*, p. 46.

<sup>38</sup> Para Rosemary Hilmar, la primera escena de la ópera se diferencia de otras porque, de acuerdo con las anotaciones de Berg, no sigue ni el esquema formal tipo *lied* ni de la variación: «Außer der Reihe der hier genannten Gruppierungen –nämlich nach Liedelementen bzw. Variationen– stehen die Eintragungen zur ersten Szene des ersten Aktes. Die mit kräftigem Strich geführten Unterteilungen des Textes dieser Szene stellen sich beim Vergleich mit der Partitur als die Teile der Suite heraus. Als Mittelpunkt und zugleich Höhepunkt ist die Arie als «Arie für Streicher» schon namentlich angeführt». Rosemary Hilmar: *Die von Berg in der Textvorlage festgelegten musikalischen Formen*, en *50 Jahre «Wozzeck»*, *op. cit.*, p. 30

más natural»<sup>39</sup> los movimientos de una *suite* barroca minuciosamente estructurada <sup>40</sup>. Las acotaciones, por su parte, quedan distribuidas de manera que forman también conjuntos coherentes que se corresponden con los distintos bloques temáticos y formales pero, sobre todo, son signos que siguen y traducen verbalmente los cambios de humor y la expresiones gestuales y cinéticas correspondientes al discurso musical y dramático, cumpliendo, al mismo tiempo, la función práctica de servir de guía pormenorizada para intérpretes, escenógrafos y directores.

## LOS PRIMEROS COMPASES DE LA ÓPERA: PRESENTACIÓN DEL *LEITMOTIV* DEL CAPITÁN

El principio de la ópera, en particular los dos acordes primeros por su disponibilidad para formar bisagra con los acordes cadenciales perdidos en el movimiento perpetuo de los últimos compases del tercer acto, es símbolo de un retorno inexorable y sin fin de las variantes de un destino humano, individual y social, esencialmente idéntico, mensaje y punto de vista del más pesimista eterno retorno, al que ya me he referido en la primera parte<sup>41</sup>. Atendiendo a su valor inmediato de encabezamiento de la obra, los tres compases primeros, que se exponen con el telón bajado, nos introducen eficazmente en el ambiente militar, según comenta el propio Alban Berg. Este doble valor, universal y particular, alegórico y dramático, del comienzo de *Wozzeck*, ha sido reconocido y comentado por Alban Berg:

---

<sup>39</sup> En su *Conferencia* expone Alban Berg su intención de no componer al estilo de Wagner (*durchkomponieren*), por tanto «no me quedaba otra solución que dar a cada una de las quince escenas una estructura formal (*Gestalt*) diferente». Sobre la necesidad y «naturalidad» de la aplicación de dichas formas musicales a las escenas del drama comenta Alban Berg: «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 Forme zu verleihen. Ihre Anwendung auf das Drama ergab sich dann ebenso natürlich wie die Auswahl der zu diesem Zweck heranzuziehenden Formen» / «Por otra parte, la condición cerrada de estas escenas exigía también una delimitación musical cerrada; por ello, de nuevo se hacía necesario asegurar la cohesión adecuada a unas formas tan diversas, en una palabra: había que imponerles formas musicales cerradas. Y tan natural fue la aplicación de dichas formas al drama, como la selección de las formas específicas necesarias». Alban Berg: *Vortrag*, en *op. cit.*, p.164

<sup>40</sup> Sobre la estructura de I/1, aparte de los análisis incluidos en los trabajos de carácter global sobre la ópera, citados en diferentes ocasiones, (Jouve/Fano, G. Perle, M. Carner, D. Jarman...) pueden verse: Robert P. Morgan., ed: *Alban Berg. Historical and analytical perspectives*, *op. cit.*, pp. 111-124. Gösta Neuwirth: *Wozzeck - I, 1. Formdisposition und musikalisches Material*, en Otto Kolleritsch, Herausg.: *50 Jahre Wozzeck*, *op. cit.*, pp. 46-56

<sup>41</sup> Primera parte, III: *Configuración y cohesión dramático-musicales de actos y escenas*. Ver especialmente las líneas dedicada a la idea de «círculo», clave en la práctica compositiva de Alban Berg.

*Aunque la cadencia final (de la ópera) se realiza de manera muy clara por medio del acorde final, nos produce la impresión -por así decirlo- de que esto continúa. ¡Y claro que continúa! Verdaderamente se podrían unir los primeros compases de la ópera con los últimos, cerrándose de este modo el círculo (último compás de la ópera y 1-3 del acto primero).*

*Esto ha ocurrido inconscientemente, y, como la mayor parte de lo que les estoy comentando, no se me ha clarificado teóricamente hasta ahora, con una mirada retrospectiva más de diez años después de la composición. Sin salirnos del principio de la obra, ocurre, por ejemplo, que antes de que el drama comience hay dos breves acordes de introducción ejecutados por la cuerda; para unir los acordes y subrayar el crescendo se oye un redoble de tambor que empieza piano y sigue el crescendo de los acordes. En principio se trataba sólo de un asunto de sonidos musicales. Sin embargo, cuando lo oí por primera vez pude constatar sorprendido que no podría haber encontrado una alusión más directa y escueta al ambiente militar de esta pieza que el citado redoble de tambor<sup>42</sup>.*

Podría decirse, pues, que el contexto visual de la representación formado por la habitación del Capitán, donde el soldado Wozzeck está afeitando a su jefe, está acústicamente anunciado, y, al menos parcialmente, contenido, en el diseño musical de los tres primeros compases<sup>43</sup>. Viene a continuación, ya con el telón subido, la presentación musical del Capitán mediante el motivo enunciado por el corno inglés (cc. 4-6), que se confirmará en la escena y a lo largo de la ópera como su *leitmotiv* personal o, con palabras de Frits Noske, su *physiognomic sign*<sup>44</sup>.

---

<sup>42</sup> Aber obwohl hier wiederum deutlich zu dem Schlußakkord kadenzirt 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 (III, S.231 letzter Takt, und I, S.9 Takt 1-3).

Das war aber nicht Absicht, wie ja überhaupt vieles, was ich Ihnen hier erzähle, erst jetzt, wo ich nach zehn und mehr Jahren zurückblicke, mir theoretisch klar wurde. Zum Beispiel, um gleich bei dieser Anfangsstelle zu bleiben: Dort stehen, bevor das Drama beginnt, zwei einleitende kurze Streicherakkorde. Um das Crescendo des I. in den II. noch deutlicher zu machen, erklingt von einem zum anderen Akkord ein leiser, crescendierender Wirbel der kleinen Trommel. Das war eine rein instrumentale, also musikalisch-klangliche Angelegenheit. Als ich es aber zum erstenmal hörte, erfuhr ich zu meiner größten Überraschung, daß ich das militärische Milieu dieses Stückes nicht prägnanter und kürzer hätte andeuten können als mit diesem kleinen Trommelwirbel».

Alban Berg: *Vortrag, op. cit.*, p. 162.

<sup>43</sup> Aparte de los redobles comentados por Alban Berg, Peter Petersen interpreta el *glissando* entre los dos primeros acordes de la cuerda como uno de los signos icónicos de Wozzeck afeitando: «Rasiergestik - Deskriptive Bewegungsfiguren. Wozzeck/Barbier. Peter Petersen: «Wozzeck», *op. cit.*, p. 108.

<sup>44</sup> Basándose en algunas ideas de la semiótica de Morris y Peirce, hace Noske la siguiente clasificación de signos recurrentes en la ópera: *corroborative sign, ironic sign, parodical sign, physiognomic sig, signs designating concepts y topos*. «The *physiognomic sign* shapes and strengthens individual characters in the drama».

Frits Noske: *The signifier and the signified. Studies in the operas of Mozart and Verdi*, The Hague (1977), pp. 319-320.

EJEMPLO 1 I/1.1-6

Sehr mäÙige Viertel (♩ = 60)

Vorhang auf

Piano

Ob

Fag

Str *p* *gliss.* *p*

etwas zögernd

H Rckl (Str pizz)

kl Tommel

kl Beck

1. Szene Zimmer des Hauptmanns (Frühmorgens)

Hauptmann auf einem Stahl vor einem Spiegel

Langsam, Wozzeck, lang - sam!

Langsam, Wozzeck, lang - sam!

Eins nach dem

Wozzeck rasiert den Hauptmann

immer 8 Solo-Holzhäuser

F. H.

*mf* *a tempo*

*dim.* *Vel.* *pp*

*p* *pizz*

Los seis primeros compases de la ópera presentan, pues, dos motivos: el primero (1-3) referido al ambiente militar de la escena y de la ópera, y el segundo (3-6) que se confirmará como el motivo personal más característico del Capitán. Ambos motivos tienen un carácter recurrente reapareciendo en su forma original o variada en la primera escena y, de manera muy destacada el del Capitán, en la segunda del segundo acto. Si, como ha podido comprobarse a propósito de otros ejemplos en la segunda parte, los *leitmotive* no son nunca en *Wozzeck* meras etiquetas, sino que se transforman en función de los momentos dramáticos y de las condiciones externas o anímicas de los personajes, parece oportuno señalar las células motivicas que configuran cada uno de estos temas, ya que en ellas se apoyarán las variantes posteriores. En el primero, al que podemos denominar *ambiente militar*, quedan claramente diferenciadas en la partitura: (a) acorde inicial, violines+percusión (c. 1, H<sup>45</sup>); (b) oboe (cc. 1-2, H); (c) fagot (cc. 2-3, H); (d) clarinete bajo (c. 3, H). Después de estas pequeñas figuraciones melódicas, todos los instrumentos se reúnen en un acorde<sup>46</sup> (c. 3).

<sup>45</sup> Recuérdese que H = voz principal (*Hauptstimme*) y N = voz secundaria (*Nebenstimme*).

<sup>46</sup> «Berg exponiert –und stellt einander gegenüber–: ein akkordisches Modell, zwei fünftönige Streicherakkorde, im Kontrast zu einer melodischen Figur, die wieder in einen dem Anfang verwandten Akkord zusammenrinnt, bevor –jetzt bei offener Szene– die melodische Geste präzisiert wird und schliesslich in den Tonika-Akkord der Szene und der Oper überhaupt mündet, den ganztönigen Akkord des *f-h* über der Grundquint *g-d*». Gösta Neuwirth: *Wozzeck-I, 1...*, op. cit., p. 46.

El tema del Capitán es presentado en solitario por el corno inglés como una unidad melódica con personalidad propia. Con valores aumentados en una semicorchea reaparece en esta misma forma al principio de la fantasía y como primer tema de la fuga en II/2 (cc. 271 y 286, respectivamente). Además en la fuga, donde es más nítida aún la asociación dramática del tema con el personaje, es expuesto por el corno inglés, como en I/1. Pues bien, sobre todo en esta fantasía y fuga del segundo acto, el *leitmotiv* del Capitán, como el del Doctor y el de Wozzeck, se presenta en múltiples variantes rítmicas, tímbricas, melódicas, etc. cuya manipulación, siempre en función de las inflexiones dramáticas, afecta total o parcialmente a las células que configuran el tema. Apoyándome, pues, en las variantes de I/1 y de II/2, distingo las siguientes células motívicas ilustradas cada una con un ejemplo tomado de la ópera:

EJEMPLO 2

1. Tema:



2. Cabeza:



3. Tritono:



4. Célula rítmica militar:



5. Cromatismo final:



Estas subpartes morfosemánticas<sup>47</sup> que, articuladas, configuran el *leitmotiv*, están, a su vez, constituidas por un material que trasciende con mucho el ámbito del tema del Capitán: las cuartas justas que definen la cabeza, el tritono Fa-Si, la célula rítmica y el cromatismo final son materiales, podríamos denominarlas *protoformas*, que se emplean una y otra vez a lo largo de la ópera, con significados generales no fácilmente acotables pero que se van concretando en las múltiples variantes provocadas por alguna palabra, algún gesto o alguna inflexión dramática. Sin duda, el caso más destacado y reseñado es el del tritono Fa-Si, bien denominado «tritono fatal», con el que nos hemos encontrado ya en diversas ocasiones, y que es una de las señales, en el sentido definido por Boulez<sup>48</sup>, más importantes de toda la ópera. Desde una perspectiva semántica, según algunos comentaristas de la obra, el *leitmotiv* del Capitán ya contiene en su configuración global un contenido paródico y grotesco, apropiado para un personaje, cuya dimensión esperpéntica es notablemente enfatizada por la ópera, comparada con la obra de Büchner. En este sentido, parece que el musicólogo Hans Keller fue el primero que se refirió (1951) a la relación del motivo con la conocida melodía del tema más importante de la Sinfonía Pastoral, idea recogida y desarrollada después por otros estudiosos<sup>49</sup>.

---

<sup>47</sup> Rudolph Stephan hace la siguiente descripción morfológica del *leitmotiv*: «Die wichtigsten motivischen Bestandteile des Hauptmann-Themas sind die Quart (mit vorangehendem und folgendem Ganztonschritt in verschiedener Richtung), der Tritonus (mit vorangehendem Ganzton- und folgendem Halbtonschritt in gleicher Richtung), die fünftönige chromatische Folge und der abschliessende Ganzton (mit vorangehender Halbtonfolge)».

Rudolf Stephan: *Aspekte der «Wozzeck»-Musik*, op. cit., p. 10

Veo claras tres de las cuatro células motílicas (cuartas, tritono y cromatismo) señaladas por Stephan. Me parece, sin embargo, más discutible la última segmentación: el paso de tono al final del motivo. No se pone en cuestión la presencia de las sucesiones de tonos al principio, dentro (Fa# - Sol#; Do# - Si) y al final (Do# - Si), ni mucho menos su importancia como material recurrente empleado en muchos motivos y pasajes de la ópera. Sin embargo, no veo tan claro ni su papel como célula motílica utilizada de manera independiente en las variantes del tema (no encuentro ejemplos relevantes equiparables a los indicados a propósito de las otras células), ni como segmento final del *leitmotiv*. Si nos fijamos, por ejemplo, en la demarcación del tema como voz *principal* (*H*) que se hace en la partitura de orquesta, el motivo está acotado desde el principio hasta el Re bemol repetido y sincopado, al menos en dos de las presentaciones más claras del mismo: al principio de la ópera (I/ 1.4-6) y como primer tema de la fuga (II/2.286-288), sin concluir en Si (Do b). Hasta cierto punto, esto ocurre en el ejemplo propuesto por R.Stephan, cuando el violín enuncia el tema al principio de la fantasía, donde el Re bemol desciende a Si (II/2.173), desde el cual se inicia un desarrollo del motivo. La señal de cierre de *H* no ocurre sin embargo hasta el compás 177 (La - La b). De más relieve musical y semántico me parece la que he denominado «célula rítmica militar», al menos como material característico de un campo semántico concreto.

<sup>48</sup> Pierre Boulez, *Jalons*, op. cit., pp. 267-268.

Sobre el significado musical y dramático del tritono Fa-Si:

George Perle: «Wozzeck», op. cit., pp. 135-137; Douglas Jarmann: *The Music of Alban Berg*, op. cit., p. 48.

<sup>49</sup> «Das Leitmotiv, dessen Versandschaft mit dem Hauptthema der Beethovenschen Pastoralensymphonie der in London wirkende Kritiker Hans Keller festgestellt hat, bildet den Anfang einer längeren Melodie (II/2.171-177)...».

Rudolf Stephan, *Aspekte der «Wozzeck»-Musik*, op. cit., p.10.

«Nach der kurzen Einleitung erklingt in (4) «a tempo» ein charakteristisches Motiv, das in seiner metrisch-rhythmischen Gestalt an das erste Thema aus Beethovens «Pastoral-Sinfonie» erinnert- eine Analogie, die wohl auf eine unbewusste Assoziation zurückzuführen ist. Berg hat dieses Thema der Figur des Hauptmanns zugeordnet».

Gerd Ploebusch: *Alban Bergs «Wozzeck». Dramaturgie und musikalischer Aufbau*, Verlag Heitz, Strasbourg, 1968, p. 32.

Así Alex Läuchli (1992) dice: «Berg no parodia todo el tema de Beethoven, que queda frenado después de su empuje inicial. ¿Podría ser caracterizado de mejor modo un flemático que a cada paso siente miedo? Ya en los primeros compases dibuja Berg una sutil caricatura.» Se refiere también Läuchli al corno inglés, como instrumento escogido para enunciar el tema-modelo de «este flemático, hipocondríaco, melancólico y tonto/listo. El corno inglés, considerado desde Berlioz como el instrumento bucólico-melancólico por antonomasia, es utilizado en esta ocasión para presentar al mal chistoso personaje»<sup>50</sup>.

## EL CAPITÁN DESDE LAS ACOTACIONES Y SUS CORRESPONDENCIAS MUSICALES EN I/1

### ***Preludio, I/1. 1-29***

El preludio de la *suite* está claramente delimitado por varios parámetros musicales y dramáticos como *recubrimientos (enveloppes)* (Boulez, *Jalons*) que actúan global y solidariamente:

1. Un *tempo* moderado (*Sehr mässige Viertel* (♩ = 60)).
2. Se desarrolla con una dinámica suave, indicándose únicamente al principio de la línea vocal *p*, mientras la orquesta oscila entre *pp* y *mf*.
3. Se indica explícitamente en la partitura que los veintinueve primeros compases tienen al viento madera como sección obligada.
4. Estructuralmente hay una correspondencia entre los compases 1-6 y 24-29, principio y final cuyos temas son el ambiente militar y el *leitmotiv* del Capitán que sirven de marco y base para el pequeño desarrollo del preludio.
5. Como contenido semántico-dramático, se trata de la presentación de Wozzeck afeitando al Capitán mientras éste le echa en cara las prisas por terminar su tarea.

### *Acotaciones en el preludio*

Una parte importante del carácter expresivo de este primer bloque de la *suite* viene indicado en la partitura por la primera serie de acotaciones que se articulan con arreglo a los puntuales cambios de humor del Capitán y sus consecuencias sobre la tarea de Wozzeck, quien cierra el parlamento del Capitán con la primera entrada del motivo de la sumisión: «Jawohl, Herr

---

<sup>50</sup> (a) «Berg parodiert nicht das ganze Thema von Beethoven, der anfängliche Schwung wird sogleich gebremst. Könnte ein Phlegmatiker, der vor jeder Bewegung Angst hat, besser charakterisiert werden? Bereits in den ersten Takten zeichnet Berg eine feinsinnige Karikatur».

(b) «Das Thema dieses Phlegmatikers, Hypochonders, Melancholikers und dumm-schlaun, boshafte Witzbolds wird hier angestimmt durch das Englischhorn, in der romantischen Sinfonik seit Berlioz das bukolisch-melancholische Instrument schlechthin».

Alex Läuchli: *Analyse*. En *Der Opernführer. Berg, «Wozzeck»*, PremOp Verlag, München (1992), p. 63.

Hauptmann» / «A sus órdenes, mi Capitán». Ninguna de las acotaciones del preludio figura en el texto de Büchner. Alban Berg las ha introducido entre los compases 8 y 25, coincidiendo con el pequeño desarrollo musical y dramático y afectan, simultánea o separadamente, a la voz, a la actitud y a los gestos, en correspondencia con las inflexiones de la línea vocal y de la música de orquesta. Estas indicaciones están distribuidas con arreglo a las unidades de sentido del texto verbal y a los espacios sin palabras cubiertos por algún gesto o movimiento y la música orquestal correspondiente. Dichas acotaciones pueden considerarse como *recubrimiento (enveloppe)*, en relación con la frase a la que afectan, o como *señales* puntuales referidas a alguna palabra especialmente significativa o a algún signo gestual o cinésico concreto.

EJEMPLO 3

3.a I/1.7-11

The image displays two systems of a musical score. The first system features a vocal line (Hpfm) and a piano accompaniment. The vocal line includes the lyrics: "An - dern! Er macht mir ganz schwindlich...". Above the vocal line, there are performance instructions: "unwillig" (with a fermata), "bedeckt Stirn" (with a fermata), and "Rock m. d. Schlägel geschlagen etc." (with a fermata). The piano part includes dynamic markings like "pp" and "sempre pp", and a "3" time signature. The second system is marked with a box containing the number "10" and the instruction "Schwungvoll". The vocal line continues with the lyrics: "und Augen mit der Hand - - - wieder beruhigt" and "Wozzeck unterbricht seine Arbeit Was soll ich denn mit den zehn... Mi - nu - ten". The piano part includes dynamic markings like "mf" and "p", and a "mf" marking with "Bckl Fag" below it.

Después de valerse del *leitmotiv* verbal «Eins nach dem Andern» / «Cada cosa a su tiempo» (cc. 7-8)<sup>51</sup> para recriminar a Wozzeck por sus prisas, el Capitán, de mal humor (*unwillig*), le dice: «Er macht mir ganz schwindlich...» / «Me saca(s) de quicio...» (cc. 8-9). El enfado y la inquietud del Capitán se materializan inmediatamente después en el gesto de taparse los ojos y la frente con las manos (*bedeckt Stirn und Augen mit der Hand...*) (cc. 9-11),

<sup>51</sup> Motivo verbal. Ver segunda parte, capítulo II.

con lo que obliga a Wozzeck a interrumpir su trabajo (*Wozzeck unterbricht seine Arbeit*). Exactamente en el compás 11 concluye el primer segmento del desarrollo musical iniciado (c. 7)<sup>52</sup> por instrumentos de viento madera (recuérdese: la sección obligada para el preludio). El diseño inicial (c. 7), a cargo del oboe y del clarinete, calificado por Peter Petersen como «excentricidad rítmica y melódica» adecuada para el «histérico» personaje<sup>53</sup>, culmina precisamente en los compases 9-11<sup>54</sup>, coincidiendo con el gesto del Capitán y con la interrupción de la tarea de Wozzeck. Como puede comprobarse en el ejemplo 3.a, este gesto de rabia contenida (puntos suspensivos después del gesto hasta que se indica «calmado de nuevo») del Capitán, tiene su réplica musical en la introducción, primero (c. 9) del xilófono y de los platillos (*tremolo*, y *poco cresc.*: *ppp < p*) y a continuación (c. 10) del clarinete bajo, fagot y timbal (*p poco cresc...*), que sirven para enfatizar la parte final del diseño de fusas: un final estático, contenido - imagen musical de sentido del gesto-, en forma de trémolo cuya resolución en el siguiente acorde está preparada por los cinco sonidos (Sol b) ejecutados por fagots y timbales (cc. 10-11)<sup>55</sup>.

---

<sup>52</sup> Desde la perspectiva del material temático-musical comenta Gösta Neuwirth: «Aus der knappen Exposition heraus setzt eine heftige Entwicklung in kleinen Notenwerten an; zunächst scheint die 32tel-Figur in T.7 neues Material zu bringen, sie ist aber aus dem melodischen Modell in T.2 abgeleitet: durch Transposition um eine grosse Terz nach oben; e - f - g entspricht dem c- cis - dis des Modells /.../».

«A partir de la concisa exposición emerge un vehemente desarrollo en notas de pequeña duración. En primer lugar, las fusas del c. 7 se manifiestan como nuevo material, aunque derivado del modelo melódico del c. 2, mediante la transposición de una tercera mayor ascendente: Mi - Fa - Sol se corresponden con Do - Do# - Re# del modelo /.../».

Gösta Neuwirth, *Wozzeck - I/1, op. cit.*, p. 52.

<sup>53</sup> Se trata de uno, el primero, de los motivos relacionados por Peter Petersen con el carácter histérico del Capitán, motivos agrupados bajo el contundente epígrafe: «Der Hysteriker - Rhythmische und melodische Exzentrik». La interpretación de Petersen, limitada a la parte inicial (que reaparece en II/2.172), concuerda plenamente con lo que se comenta aquí sobre la parte final del diseño y su correspondencia con el gesto de Wozzeck, porque, en efecto, «la histeria del Capitán se inflama sobre todo ante la idea de que el tiempo transcurre demasiado deprisa y, en consecuencia, de que la muerte está demasiado próxima» («Die Hysterie des Hauptmanns entzündet sich vor allem bei dem Gedanken an die zu schnell verrinnende Zeit und den allzu nahen Tod»). Peter Petersen: «*Wozzeck*», *op. cit.*, p.206.

<sup>54</sup> En la partitura de orquesta se acota el dibujo de los cc. 7-11 como voz principal (*H*). Indicación que falta en la reducción para piano.

<sup>55</sup> Sobre estas «figuras de acompañamiento» (*Begleitungsfiguren*) que recorren todo el preludio dice Gerd Ploebusch que, en general, tienen la finalidad de «caricaturizar la locuacidad del Capitán. Sobre el trémolo y los cinco sonidos de fagot y timbal comenta: «Im unerwarteten Crescendo, das die fünf Staccato-Töne des Fagotts und der Pauken noch verstärken, wirkt die ohnmächtige Verwirrung des Hauptmanns (8-11) geradezu bildhaft» / «Con el inesperado *crescendo*, reforzado por los cinco sonidos *staccato* del fagot y los timbales, emerge la rabia sorda del Capitán (8-11) de una forma verdaderamente plástica».

Gerd Ploebusch, *Alban Bergs «Wozzeck», op. cit.*, p. 33.

Estando de acuerdo con el comentario de Ploebusch, me gustaría matizar que probablemente no habría tratado al *crescendo* de «inesperado», de haber tenido en cuenta el sentido de «rabia contenida» del gesto propuesto en la acotación.

### 3.b I/1.11-14:

wieder beruhigt / de nuevo tranquilo

The image shows a page of a musical score for the opera 'Wozzeck'. It features two systems of music. The first system, starting at measure 10, includes a vocal line for the Captain (Capitän) and piano accompaniment. The Captain's line has the lyrics 'und Augen mit der Hand - - - wieder beruhigt'. The piano part is marked 'Schwungvoll' and 'wieder beruhigt'. Below the piano part, there are markings for 'mf' and 'p'. The second system, starting at measure 15, includes a vocal line for Wozzeck and piano accompaniment. Wozzeck's line has the lyrics 'an - fan - gen, die Er heut' zu früh fer - tig wird? Woz - zeck, be - denk' Er, Er'. The piano part is marked 'energischer' and includes markings for 'p', 'pp', and 'espr'. Instrument abbreviations like 'Str.', 'Fag', 'K Bb', and 'Hr. Holz' are visible throughout the score.

La acotación acabada de comentar se articula gráficamente con la nueva, *wieder beruhigt / de nuevo calmado*, mediante una serie de puntos mantenidos bajo el trémolo orquestal cuyo *crescendo* desemboca en el *mf* de la nueva figuración a cargo de la sección de cuerda. Articulación paralela, pues, de gesto y música: el nuevo diseño de la cuerda coincide exactamente con la nueva advertencia sobre la recobrada calma del Capitán y repercute sobre las palabras y la actitud de dicho personaje comprendidas entre los compases 11 y 14. Además de esta indicación, situada expresamente sobre la línea melódica del Capitán, aparece otra más convencional, al menos en la literatura musical en alemán: *schwungvoll / con brío*, sobre las secciones de cuerda y madera que intervienen en este pasaje<sup>56</sup>. Así pues, la nueva inflexión musical y dramática reúne la doble condición de mayor control de la situación por parte del personaje y la de firmeza en los comentarios que dirige a Wozzeck: «¿Y qué puedo hacer con los diez minutos que vas a terminar hoy antes de tiempo?»<sup>57</sup>. La relativa recuperación de la calma por parte del jefe, permite a Wozzeck reemprender a duras penas su tarea: *Wozzeck rasiert mit Unterbrechungen weiter / Wozzeck continúa afeitando con interrupciones*.

Esta nueva inflexión del discurso, cuyo carácter viene indicado verbalmente por las acotaciones, tiene su base musical en rasgos significativos de la línea melódica del Capitán y de la nueva figuración orquestal. En primer lugar, mientras que el material del pasaje correspondiente al ejemplo 3.a estaba tomado del tema «ambiente militar» (cc. 1-3), éste procede del motivo del

<sup>56</sup> En la reducción para piano aparecen juntas, pero con distinto aspecto de letra.

<sup>57</sup> «Was soll ich denn mit zehn Minuten anfangen, die Er heut' zu früh fertig wird?» (I/1.11-14).

Capitán (cc. 4-6). En su análisis del material y la forma musical de estos compases (11-14) del preludio, Gösta Neuwirth señala que aquí se desdobra, entre la orquesta y la voz, el material procedente de los cc. 4-6, refiriéndose después a algunos de estos materiales: «La segunda La b - Si b y el salto de quinta hasta Fa del compás 11 pueden derivarse del motivo del c. 4, así como la textura acórdica del pasaje y el color tímbrico de la cuerda pueden relacionarse con los acordes iniciales. La línea melódica de la voz desciende, como en el motivo-modelo. El cromatismo y el tritono de la línea melódica descendente del motivo del c.4 se pone también de manifiesto, de manera más arrebatada, en la orquesta (cc. 13-14)»<sup>58</sup>. Pese a que todos los detalles señalados por Neuwirth son pertinentes, creo que no agotan ni quedan explícitos otros rasgos materiales y formales significativos, al menos para mi objeto de conectar texto, acotaciones y música, que en este caso se concretan en la recriminación en forma de pregunta del Capitán a Wozzeck, las indicaciones de calma y firmeza, y la música vocal y orquestal.

La línea melódica de la voz no sólo recupera su carácter cromático y descendente más el tritono, sino la configuración rítmica característica del modelo, como queda claro al comparar ambos esquemas rítmicos:

Modelo: 

Compases 11-12 

Was soll ich denn mit den zeh\_n — Mi - nu - ten

Estos ejemplos ponen también de manifiesto que la personalidad rítmica del motivo, sus variantes y formas derivadas, dependen, al menos en gran parte, de la que he denominado «célula rítmica militar», parte morfosemántica del *leitmotiv* del Capitán. Como se verá también en otros ejemplos, su presencia o ausencia no sólo determinan la perceptibilidad o no del modelo musical, sino que están directamente relacionadas con el grado de control que el Capitán ejerce sobre la situación (sobre sí mismo o sobre los demás), manifestado por medio de las palabras del texto y de las acotaciones, pero contenido esencialmente en la música. En esta ocasión, la recuperación de la calma tiene su trasunto musical en la de la forma rítmica original (mientras que en muchas otras ocasiones la disolución de dicha forma rítmica es la expresión musical de la pérdida de control). Obsérvese, en este sentido, que la célula rítmica marca el carácter firme (*schwungvoll*) y más calmado (*beruhigt*) no sólo de estos cuatro compases sino de toda la perorata que Wozzeck tiene que soportar, con los años, meses, días, horas y minutos que le quedan por vivir, como argumento.

<sup>58</sup> «Die Sekund as - b und den Quintsprung zum f in T.11 kann man wohl aus dem Motiv in T.4 ableiten, den akkordischen Satz, auch die Streicherfarbe, auf den Anfang beziehen; die Singstimme antwortet wie im Modell. In den T.13/14 erscheint dieser tritonisch-chromatische Abgesang des Motivs von T.4 auch im Orchester in geraffter Form».  
Gösta Neuwirth: *op. cit.*, p. 53.

En cuanto a la sección orquestal, lo comentado por Gösta Neuwirth acerca de los materiales y la forma, puede complementarse con la interpretación semántica e icónica de Petersen, para quien este diseño orquestal representa también, como el *glissando* entre los dos acordes primeros de la ópera, la tarea de afeitarse reemprendida por Wozzeck<sup>59</sup>. Con ello quedan traducidas en música las acotaciones del pasaje, tanto las referidas a la calma recuperada y a la energía con que el Capitán pronuncia sus palabras, como la que se refiere a la acción de Wozzeck.

### 3.c I/1.14-23:

*energischer / más enérgico*

The musical score consists of four systems. The first system (measures 14-15) features a vocal line for Hptm with the lyrics "an - fan - gen, die Er heut' zu früh fer - tig wird? Woz - zeck, be - denk' Er, Er". The piano accompaniment includes instructions like "Wozzeck rasiert - mit Unterbrechungen - weiter" and "Hr. ohne Ausdruck". The second system (measures 16-17) has the vocal line "hat noch sei - ne schö - nen drei - ßig Jahr' zu le - ben! Drei - ßig Jah - re: macht drei - hundert und". The piano accompaniment is marked "sehr rhythmisch". The third system (measures 18-19) has the vocal line "sech - zig Mo - na - te un - derst wie viel Ta - ge, Stun - den, Mi - nu - ten! Was will Er denn mit der". The piano accompaniment is marked "Holz dann". The fourth system (measures 20-23) has the vocal line "un - ge - heu - ren Zeit all' an - fan - gen? Tell' Er sich". The piano accompaniment includes instructions like "etwas schwerer", "wieder streng", and "auf gliss".

<sup>59</sup> La reaparición de diseños similares a los de estos compases en I/4.581-586, cuando el Doctor le pregunta a Wozzeck si cumple con sus tareas cotidianas (*Rasirt seinen Hauptmann? / ¿Afeitás a tu Capitán?*), confirma su carácter descriptivo. Peter Petersen: *Wozzeck*, op. cit., p. 108.

En los compases siguientes se continúa desarrollando el mismo material textual y musical, con la única indicación global de *energischer / más energético*, que reafirma la actitud señalada en el fragmento anterior. El Capitán le echa las cuentas a Wozzeck de la larga vida que le queda por delante (grotesca y amarga ironía en el marco de la obra). Con la pregunta: «¿Qué quieres hacer con tantísimo tiempo?» se cierra esta parte, con ella vuelve la misma línea melódica del comienzo del pasaje anterior, confirmándose de este modo la articulación y coherencia temática, musical y de actitud de los personajes en 3.b y 3.c.

La estrecha conexión con lo anterior no excluye las peculiaridades musicales de estos compases (14-23) en relación con el texto y la acotación. La articulación entre lo que precede y el arranque «más energético» con el que debe el Capitán continuar su discurso, viene expresado por el gesto musical del fagot en solitario:

### 3.c.1 I/1.14

The image shows a musical score for measures 14-23. It includes staves for 1. Ob., Englh., 1. Kl. in B, and 1. Fg. The score features various musical notations including notes, rests, and dynamic markings such as *pp* and *mf*. Performance instructions like *ohne Ausdruck* and *quasi Vorschlag* are present. A box with the number 15 is placed above the Oboe staff.

Se trata de una apoyatura (*quasi Vorschlag*) que cubre la respiración, el silencio de corchea, y con la que se da entrada al diseño del contrabajo (H) y a la voz del Capitán. Ya dentro del fragmento, se distinguen tres pequeñas partes musicales correspondientes a las dos frases exclamativas y a la pregunta final: (a) «¡Wozzeck, ten en cuenta que todavía te quedan treinta hermosos años para vivir!» (cc. 15-17); (b) «Treinta años son trescientos sesenta meses y ¡cuántos días, horas, minutos!» (cc. 17-21); (c) «¿Qué quieres hacer con tantísimo tiempo?» (cc. 21-23). La línea melódica cambia en cada una de estas frases, pero en todas ellas se destaca algún detalle relacionado con la insistencia machacona de las palabras del Capitán. En (a), los sonidos Si b / La b (los mismos sonidos iniciales de la cuerda en el c. 11) sirven de punto de partida y eje sobre el que se va extendiendo la melodía. En (b), vuelve a emplearse la célula rítmica insistente desde los sonidos Mi y Fa#. En (c) se recupera el diseño ya comentado de los cc. 11-12.

En la parte orquestal hay advertencias convencionales y diseños coherentes con el contenido y el carácter del pasaje. En (a) se indica *ohne Ausdruck / sin expresión*, sobre unos arpeggios repetidos por el oboe, clarinete y arpa, cuyo material sonoro procede del trémolo de los cc. 9-10<sup>60</sup>. En (b), se introduce una nueva figura (tomada del final de la melodía del violonchelo, c. 14) que también se repite, en esta ocasión, *sehr rhythmisch / muy rítmico*, de acuerdo con la insistencia

<sup>60</sup> Gösta Neuwirth, *op. cit.*, p. 54.

también expresada en la melodía vocal por medio de la célula rítmica. En (c) se vuelve al diseño de (a) y se prepara la resolución en el acorde que abría la ópera (c. 24)<sup>61</sup>.

### 3.d I/1.24-25:

*wieder streng / de nuevo serio*

«¡Organízate bien, Wozzeck!»: con esta frase se cierra el pequeño círculo textual iniciado con: «¡Despacio, Wozzeck, despacio! ¡Una cosa detrás de otra!». De este modo se cierra también el primer círculo dramático y musical de la *suite* y de la ópera. La advertencia *wieder streng / de nuevo serio* nos reconduce al punto de partida. Lo mismo ocurre con la música: en el compás 25 se indica *wie anfangs / como al principio*; en efecto, los compases 24-29 reexponen los acordes

<sup>61</sup> En la orquesta, la voz principal (H) es desarrollada primero por el contrabajo y el violonchelo (cc. 14-17, (a)), y a continuación (cc. 17-21, (b)), la trompa enuncia un nuevo dibujo, también como voz principal. Sobre este último comentan Jouve/Fano: «Quand il est question de Wozzeck 'qui a encore ses trente bonnes années à vivre' les cors émergent dans l'ensemble des bois pour faire entendre une succession de quatre élans, avec agrandissement d'un demi-ton sur la dernière note, qui est une première préfiguration de grande importance; la figure qui en sortira plus tard sera celle de 'l'idée fixe' dans Wozzeck - ce qui, en vérité, est une menace pour la félicité des trente bonnes années» (Jouve/Fano: *Wozzeck d'Alban Berg, op. cit.*, pp. 79-80).

En la misma dirección apunta lo dicho por Mosco Carner, sin citar a Jouve/Fano: «Lorsque le capitaine fait allusion à l'âge de Wozzeck et lui dit qu'il a encore trente ans à vivre, faisant le compte en mois, puis en 'jour, heures et minutes', les cors jouent un petit motif qui croît d'une seconde mineure en une quarte juste (17-21), et qui est associé à une figure analogue représentant les obsessions du docteur dans l'acte I, scène 4». Mosco Carner: *Alban Berg, op. cit.*, pp. 236-237.

Ambos autores se refieren al motivo de 1/4.569-572 cuando el Doctor diagnostica a Wozzeck una «*aberratio mentalis partialis, zweite Spezies!*».

y los dos motivos de 1-6, solamente se producen pequeños cambios en los instrumentos encargados de interpretar las diferentes células motivicas. Sin duda, la novedad mayor se encuentra en la primera intervención de Wozzeck, que responde a la frase imperativa del Capitán con su automático: «A sus órdenes, mi Capitán».

### **Pavana, I/1.30-50**

Esta danza renacentista y barroca, con su carácter noble y severo, es perfectamente adecuada para el bloque textual que sigue al prelude. Como en éste, hay una serie de pautas globales que configuran el carácter de esta parte de la *suite*:

1. Se mantiene aproximadamente el mismo *tempo* moderado del prelude (*Dieselben mässigen Viertel*, ♩ = 56-60).
2. Tiene una intensidad dinámica inicial *p* y *pp* (cc.30-38), crece progresivamente (*mf*, (c. 38) y *f* (c. 41) hasta *ff* en los cc. 45-46, y vuelve bruscamente al *p* inicial (cc. 47-49).
3. La sección obligada está representada ahora por la percusión (tres timbales, bombo y caja) y el arpa.
4. El marco temático-musical está constituido por una variante del primer motivo del prelude, ambiente militar, (cc. 1-3), con el que se abre la pavana(cc. 1-3 = 30-31), y una variante del *leitmotiv* del Capitán con el que se cierra (cc. 4-6 = 47-49).
5. El discurso adquiere vuelos metafísico-existenciales: el Capitán le habla a Wozzeck de sus miedos ante los misterios del tiempo, de la eternidad y del momento.

### *Acotaciones en la pavana*

En contraste con el prelude, aquí sólo se encuentra al comienzo la indicación verbal: *geheimnisvoll / misteriosamente*, que define de manera totalizadora el tono oscuro de las palabras del Capitán en esta parte de la *suite*. Como ocurría en el prelude, es también Alban Berg quien introduce esta advertencia en el parlamento del Capitán. Büchner la utiliza, pero sólo se la aplica a Wozzeck cuando le cuenta a Marie sus visiones en el campo al atardecer<sup>62</sup>. El carácter misterioso que el compositor ha querido imprimir a toda la pavana, en relación con la inflexión filosófica que ha

---

<sup>62</sup> En su propuesta de análisis semántico para la interpretación de la *Suite Lírica* de Alban Berg, más en concreto, en los comentarios sobre el tercer movimiento, *Allegro misterioso*, Constantin Floros dedica unas líneas a subrayar la importancia de las indicaciones sinónimas *geheimnisvoll* y *misterioso*. Pone ejemplos del concierto de violín donde aparece la indicación *misterioso* antes de la primera variación sobre el coral «Es ist genug! Herr, wenn es Dir gefällt, so spanne mich doch aus!», de *Lulu* (II/2.1127-1129) y de *Wozzeck* donde Floros lo ha encontrado tres veces: I/1.30 (el Capitán, caso que estamos comentando), I/3.443 (Wozzeck) y II/2.218. (Al menos hay dos ejemplos más, incluidos también en la escena II/2 y aplicados al Doctor: II/2.199, y II/2.228-230, «wieder sehr geheimnisvoll»). En todos los casos la expresión tiene connotaciones escatológicas. Floros recuerda que en una carta a Helene Nahowski (otoño de 1909) Berg utiliza las palabras *wunderbar* y *mysteriös* como sinónimos de *bedeutungsvoll* (*trascendental*) e *übernatürlich* (*sobrenatural*). Constantin Floros: *Das esoterische Programm der Lyrischen Suite von Alban Berg. Eine semantische Analyse*, en *Alban Berg Kammermusik I*, Musik-Konzepte 4, München 1981, pp. 30-31.

adquirido el tema, está traducido musicalmente, además de por los parámetros señalados (sección obligada de la orquesta, variantes de los motivos que comentaré a continuación, etc.), por dos acordes pedales complementarios que colorean casi toda la pieza, y por una serie de motivos icónicos que traducen musicalmente el sentido de algunas palabras y expresiones claves.

EJEMPLO 4

Acordes: 4.a I/1.30-33

**Dieselben mäßigen Viertel**  
(♩ = 56-60)

geheimnisvoll **30** *mp*  
Hr Hfe  
Vel  
3 Pkn  
*(dimin) -* Es wird mir ganz angst um die Welt, wenn ich an die E -  
Hr Hfe  
Vel  
3 Pkn  
*p* *poco cresc* *pp*  
Hr Hfe  
Vel  
3 Pkn

**35** *(parlando - -)*  
- wig-keit denk. „E- wig“; das ist e- wig! (das sieht Er ein.) Nun  
Hr Hfe  
Vel  
3 Pkn  
*pp* *ppp*

4.b I/1.40-45<sup>63</sup>

**40**  
Hr Hfe  
Vel  
3 Pkn  
Au - gen - blick! - Woz- zack, es schaudert mich, wenn ich den - ke, daß sich die  
Hr Hfe  
Vel  
3 Pkn  
*mf* *cresc.*

En la atmósfera de estas sombrías sonoridades se desarrolla el discurso del Capitán. Las palabras claves son *Ewigkeit*<sup>64</sup> y *Augenblick*, *eternidad* y *momento*, en cuyo vacío remolino se trastorna el amedrentado personaje. Palabras oscuras que iluminan, sin embargo, la otra cara del militar presuntuoso y mandón, su condición alienada<sup>65</sup>. El incesante retorno de un mundo que día a día gira sobre sí mismo, como una rueda de molino, está representado por algunas figuras musicales de claro contenido icónico.

<sup>63</sup> Estando todos de acuerdo en el carácter «misterioso» sugerido por la sonoridad de estos acordes, el primero de ellos se muestra poco claro a la hora de su definición armónica. Así, mientras Gerd Ploebusch lo considera como un acorde de Sol bemol mayor con resolución en una primera inversión de Re menor (*op. cit.*, p. 34), Alex Läuchli habla de «un 'romántico' Mi bemol menor» que acompaña las reflexiones filosóficas del Capitán sobre la eternidad (*op. cit.*, p. 63).

<sup>64</sup> Sobre la importancia de la idea de *eternidad* / *Ewigkeit* y su relación con el segundo de los acordes comentados (inversión de *Re menor*) dice Ploebusch: «In der Pavane ist es der Begriff der 'Ewigkeit', jenes geheimnisumwobene Schlüsselwort, das ihn wohl zu der eigenartigen Klagschattierung anregte» / «El concepto de 'eternidad', palabra clave que rezuma oscuridad, se une en la pavana a este acorde sombrío». Gerd Ploebusch: *op. cit.*, p. 35.

<sup>65</sup> Por distintos caminos, por diferentes motivos, la *alienación existencial* es el denominador común de todos los personajes, fuertes o débiles, ricos o indigentes, creados por Büchner. Así lo manifiesta, por ejemplo, Albert Meier cuando quiere sintetizar los rasgos comunes más sobresalientes de sus cuatro obras: «Zentrales Motiv aller vier literarischen Werke Büchners, d. h. die sich durchziehende inhaltliche Konstante, ist die Entfremdung, von der alle Figuren Büchners betroffen sind». (A. Meier: *Ästhetik*, *op. cit.*, p. 117).

Palabras clave:

#### 4.c Ewigkeit / eternidad<sup>66</sup> : I/1.32-33

an die E - wig-keit denk.

#### 4.d Eterno retorno<sup>67</sup> : I/1.43-44

Hptm  
Welt in ei-nem Tag her-um-dreht:

Harfe  
p cresc.

Holz  
f

(Str col legno geschlagen)

<sup>66</sup> «Des Hauptmanns Angst vor der 'Ewigkeit'» gibt dem Komponisten zu eigenen Betrachtungen Anlaß: die Kategorien von Raum und Zeit sind in der Unendlichkeit des Kosmos aufgehoben; im Kreise des Quintenzirkels findet dieses 'Endlose' eine sinnreiche Ausdrucksform, führen doch alle Intervalle zu demselben Ausgangston zurück» / « El miedo del Capitán por la 'eternidad' ha ofrecido al compositor la oportunidad de hacer su propia reflexión: el círculo de quintas constituye una ingeniosa forma de expresión de la infinitud, pues todo los intervalos vuelven al mismo punto de partida». Gerd Ploebusch, *op. cit.*, p. 36.

<sup>67</sup> Como iremos viendo, el tiempo circular domina en toda la primera escena, tomada en su conjunto, en la estructuración de sus partes, y en la iconografía dramático-musical. Un nuevo ejemplo de la especial identificación de Alban Berg con este tipo de estructura, a la que me vengo refiriendo desde la primera parte.

#### 4.e Rueda de molino<sup>68</sup>: I/1. 45-46

Breit

Mühl - rad mehr sehn,

Hr

Hfe

ff

Holz u Str col legno

Str

gr Tr u. kl Tr

Finalmente, también contribuyen a crear la atmósfera misteriosa requerida las variantes de los motivos que enmarcan la pavana.

#### 4.f Variante del motivo ambiente militar: I/1.29-31

geheimnisvoll

30

Hr

Hfe

(dimin) -

Es wird mir ganz angst um die Welt, wenn ich

Holz

p

poco cresc

Vcl

3 Pkn

<sup>68</sup> La misma imagen utilizada por el Capitán es empleada por Georg Büchner en la antepenúltima carta a su novia: *Zürich, 20. Januar 1837*.

(...) Ich habe mich verkältet und im Bett gelegen. Aber jetzt ist's besser. Wenn man so ein wenig unwohl ist, hat man ein so groß Gelüsten nach Faulheit; aber das Mühlrad dreht sich als fort ohne Rast und Ruh» / «He tenido un enfriamiento y he estado en cama. Pero ahora me encuentro mejor. Cuando no se está bien de salud, se tienen tantas ganas de no hacer nada; mas la rueda de molino sigue dando vueltas sin tregua ni reposo».

Georg Büchner: *Werke und Briefe, op. cit.*, p. 325 / vers. cast. Carmen Gauger, *op. cit.*, p. 267.

#### 4.g Variante del *leitmotiv* del Capitán: I/1.47-49



Ambos aparecen por primera vez como melodía vocal del Capitán modulando su miedo «por el mundo» cuando «piensa en la eternidad» y su inevitable melancolía siempre que ve una rueda de molino. La gravedad del tema ha transformado la personalidad rítmica de los dos motivos: la célula rítmica característica ha sido sustituida por el esquema monótono de tresillos de corchea que domina toda la melodía vocal y orquestal de la pavana. Además, en el tema del Capitán el cromatismo final queda sustituido por el tritono recurrente Fa-Si. Su doble aparición en el mismo tema lo impregna aún más de la fatalidad asociada a dicho intervalo, en consonancia con el pesimismo que envuelve al personaje en todo el fragmento.

Con la respuesta automática y ausente de Wozzeck, «Jawohl, Herr Hauptmann», se cierra la pavana, como antes el preludeo (cc. 49-50). En el compás 50 hay un pequeño reposo sobre el acorde cadencial de la escena<sup>69</sup>.

#### *Giga*, I/1.65-108

La primera *cadencia* (cc. 51-64), a cargo de la viola y de las palabras del Capitán<sup>70</sup>, sirve de transición entre la pavana y la giga. El fuerte contraste entre ambas formas musicales se corresponde naturalmente con el que hay entre la gravedad de la reflexión sobre el Tiempo (*Zeit*), como categoría filosófico-existencial, y el tiempo meteorológico (*Wetter*), pretexto utilizado por el Capitán para instar a hablar a Wozzeck y ridiculizarlo. En el proceso de su propio discurso, el personaje va quedando caracterizado por las constantes fluctuaciones que lo llevan del enfado al autocontrol, de lo serio a lo grotesco. La articulación de estos cambios de humor, recogidos al menos parcialmente por las indicaciones escénicas, se va reproduciendo puntualmente en el interior de cada forma musical y en la relación contrastante de unas formas con otras. Así, la nueva inflexión temática del diálogo que se produce entre la pavana y la giga, tiene su réplica en una nueva y fuerte transformación de los parámetros musicales que de manera global configuran esta pieza de la *suite*, y en la introducción de nuevos motivos adecuados al momento:

1. El *tempo* se acelera: *Rasche Achtel* (♩ = 54)<sup>71</sup>

<sup>69</sup> Sobre el acorde cadencial: aparecido en el c. 6, cierra la escena y es el primero de los dos acordes cadenciales de la ópera.

<sup>70</sup> Se comenta más abajo con la segunda cadencia del contrafagot.

<sup>71</sup> «Rápidas corcheas (♩ = 54). Se aclara además: «Der neue 3/8 Takt = der letzten Sechzehnteltrirole des vorhergehenden 2/4 Taktes» / «El nuevo compás de 3/8 igual que el último tresillo de semicorchea del anterior 2/4».

2. Se cambia de instrumentos obligados; ahora, tres flautas, que, con sus líneas descendentes y ascendentes de tresillos de semicorcheas, dibujan los vaivenes del viento, y la celesta, cuyo papel más destacado es el de subrayar las intervenciones del Capitán.
3. La dinámica oscila entre los predominantes *pianísimos* iniciales y finales y los *fortísimos* de los metales, trompas (cc. 90-91) y trompetas (cc. 93-96) que subrayan las risas estrepitosas del Capitán.
4. La giga está configurada por cuatro motivos musicales: (a) el diseño de las flautas, ya citado; (b) el nuevo motivo del «viento sur-norte»; (c) el motivo de la sumisión / risas; (d) un nuevo motivo instrumental al que puede denominarse: «estrépito de las carcajadas» (los motivos (c) y (d) se complementan y se enuncian simultáneamente).
5. El nuevo tema, que servirá de arranque para que el Capitán pueda lucir su ingenio, es, como ya hemos indicado, el tiempo meteorológico.

### Acotaciones en la giga

De las tres acotaciones que figuran en la partitura, la primera, *pfiffig / con picardía*, se encuentra en el texto de Büchner, las otras dos se refieren a las risas del Capitán directamente incluidas en el texto teatral. Alban Berg ha matizado con dos indicaciones –(*se ríe estrepitosamente*) (*se ríe con más estrépito aún*), las risas del texto original: «¡Ja, ja, ja! ¡Sur-norte! ¡Ja, ja, ja! ¡Oh, eres tonto, completamente tonto!»). Estas indicaciones matizan verbalmente el carácter de los dos motivos fundamentales de la giga:

### EJEMPLO 5

#### 5.a Viento Sur-Norte, I/1.83-86

Musical score for Horn in F (Hr fm) showing a melodic line with lyrics. A box labeled '85' is placed above the staff. The lyrics are: "Ich glaub', wir ha-ben so was aus Süd - nord?". The notation includes a dynamic marking *(pfiffig)* and a fermata over the final notes.

Variantes del mismo motivo en la giga:

#### 5.a.1 I/1.67-69

Musical score for Horn in F (Hr) showing a melodic line with a dynamic marking *p* and *Vel m D*. The notation includes a fermata over the final notes.

### 5.a.2 I/1.80-83



### 5.a.3 I/1.97-99

Hptm **tempo, aber etwas derber**

Oh, Er ist dumm, ganz ab - scheu - - - lich dumm!

### 5.a.4 I/1.99-103

El motivo recorre toda la pieza trazando un círculo en torno al núcleo representado por el chiste del Capitán. Prueba de ello es la distribución de las cinco variantes dentro de la estructura tripartita de la pieza: en la primera parte (A, cc. 65-79) aparece la primera variante (5.a.1); en la segunda (B, cc. 80-99)<sup>72</sup>, tres (5.a.2, 5.a y 5.a.3); y en la tercera (C, cc. 99-108), la última (5.a.4). Obsérvese, en este sentido, la semejanza entre la primera y la última (5.a.1 y 5.a.4), ambas ejecutadas por el violonchelo y situadas al principio y al final de esta parte de la *suite*.

La burla y el insulto constituyen la indudable carga semántica del motivo como se hace evidente en las dos realizaciones vocales del mismo (5 y 5.a.3). Por otra parte, su deformación en la versión de las flautas (5.a.2), sirve de precedente humorístico inmediato para el retruécano del Capitán. La condición chistosa del motivo musical no ha impedido, sin embargo, que Alban Berg lo haya marcado con sonidos que simbolizan la muerte y la fatalidad, haciendo que los violonchelos lo extiendan hasta su conclusión en Si la primera variante (5.a.1) y en el tritono Si-Fa la última (5.a.4).

<sup>72</sup> Teniendo en cuenta la nueva introducción de la descripción del viento por las tres flautas obligadas, la segunda parte llegaría hasta el compás 96, empezando la tercera en el 97. La subdivisión que se propone está hecha en función del que consideramos motivo más representativo de la giga: el chiste del Capitán.

La indicación *con picardía* está situada en la variante central donde se pide que el Capitán muestre su sorna al plantear a Wozzeck el sinsentido del viento «sur-norte». Ya el propio diseño del motivo, que acaba de ser anunciado por las flautas, favorece con su línea quebrada, unida a las palabras, las segundas intenciones reclamadas por la advertencia interpretativa. Además, esta variante quedará rematada por un aparatoso zigzag sobre las palabras ‘sur-norte’ colocadas en contra de la convención: el ‘sur’ arriba, en el punto más alto del quiebro, y el ‘norte’ abajo, en el punto más grave<sup>73</sup>. La exageración del gesto melódico y la contradicción entre las palabras y el punto melódico que ocupan traducen musicalmente tanto el sinsentido semántico de la expresión ‘viento sur-norte’ como la intencionalidad sugerida por la acotación: *con picardía*. En la realidad interpretativa, todos estos detalles del dibujo musical pueden servir para reforzar aún más el absurdo de la expresión, la malévola intención del Capitán y, en consecuencia, la ingenuidad de la automática, y ahora provocada, respuesta de Wozzeck.

## 5.b Motivo de la sumisión/risas + el «estrépito de las carcajadas»: I/1.90-96

The musical score for measures 90-96 of Act I, titled 'Motive of submission/laughter' and 'the noise of laughter', is presented in two systems. The first system (measures 90-95) features a vocal line for the Captain with the lyrics 'leicht lärmend: Süd - nord! leicht noch lärmender.' and 'Süd - nord!'. The piano accompaniment is marked with 'ff' and 'fp'. The orchestral parts include '4 Hr gest in Akkorden', '4 Trp m D', and '4 Tbn m D'. The second system (measures 95-96) continues the piano and orchestral parts. The score is divided into two systems, with measure numbers 90 and 95 indicated.

<sup>73</sup> Diether de la Motte pone la variante 5.a.3 («¡Oh, eres tonto, completamente tonto!») como ejemplo de uno de los tipos de línea melódica característica de la ópera *Wozzeck*, sobre el que comenta: «Y

Otras apariciones del motivo de la sumisión en las respuestas de Wozzeck y en forma instrumental:

### 5. b. 1 I/1.67-69

Wozzeck

Voz

Sehr schlimm, Herr Hauptmann!

### 5.b.2 I/1.76-79

Br pizz *p*

### 5.b.3 I/1.87-89

85

Hptm

glaub', wir ha-ben so was aus Süd - nord? Wozzeck Ja - wohl, Herr Haupt-mann.

Las respuestas de Wozzeck con su monótono *leit-ritmo* prepara la acertada ocurrencia de Alban Berg de encajar en el esquema de Wozzeck las risas del Capitán, consiguiendo de este modo que el sujeto y el objeto de las carcajadas se materialicen plásticamente en la realización de un único motivo: hasta este momento, Wozzeck no es, musicalmente hablan-

---

ahora el otro tipo de melodía, justificado por pasajes del Capitán, del Doctor y, por dos veces, del Tambor mayor: movimiento en zigzag, arriba y abajo. La nota-pico, tan punzante como un pinchazo de aguja, se alcanza y se abandona por salto; permanece sola, no queda integrada en la línea melódica mediante la vecindad de otras notas. Ámbito expresivo: burla, ira, «borracho», «colérico», «tumultuoso»». Diether de la Motte: *Contrapunto*, ed. Labor, Barcelona, 1991, p. 365.

De manera más clara se comprueba lo que dice de la Motte en el que he considerado motivo central (5.1), que se remata con el gran zigzag sobre «aus Süd-Nord». Los ejemplos, sobre todo en el caso del Capitán, son abundantísimos. A continuación, me referiré como nuevo ejemplo de este tipo de línea quebrada a la muletilla del personaje: «ein guter Mensch».

do, más que el monótono ritmo del que se va sirviendo para sus respuestas tan obligadas como automáticas, el Capitán se lo arrebató y lo deforma mediante sus risotadas, reforzadas por el *pizzicato* de violas, violonchelos y contrabajo. Pero una vez más, las malas maneras delatan al histérico personaje. Las dos acotaciones tienen un carácter insistente y progresivo: a) *lacht lärmend / se ríe estrepitosamente*, b) *lacht noch lärmender / se ríe con más estrépito aún*. La traducción orquestal de la aparatosidad se encuentra en el motivo que, enfatizando las risas, proclaman cuatro trompas primero, y cuatro trompetas después (5.b). De este modo, lo mismo que con su repetido quiebro sobre las palabras ‘sur-norte’, Alban Berg hace que la música, orquesta y melodía vocal, haga de este personaje un burlador burlado: para el compositor como para el público, Wozzeck es digno de lástima; el Capitán, de risa.

### Cadencias

La segunda cadencia (I/1.109-114) sirve de transición entre la giga y la gavota que viene a continuación, como la primera (I/1.51-64) es el enlace dramático y musical entre la pavana y la giga. El contrafagot es el instrumento obligado en la segunda; la viola, en la primera. Su afinidad funcional como transiciones está avalada por unos diálogos, acotaciones, líneas melódicas y otros parámetros musicales muy parecidos.

#### EJEMPLO 6

### 6. a Cadencia primera, I/1.53-59

The musical score for Example 6a, Cadencia primera, I/1.53-59, is presented in two systems. The first system (measures 53-59) features a vocal line for the Captain and a piano accompaniment. The vocal line includes the lyrics: "Er sieht immer so ver-hetzt aus! Ein gu-ter Mensch tut das nicht. Ein gu-ter Mensch, der sein gu-tes Ge-wis-sen hat, tut al-". The piano accompaniment includes markings such as "Etwas langsamer (♩ = circa 48-54), aber sehr frei", "sehr frei, quasi Cadenz", "sentimental", and "Wieder im Takt". The score is divided into two systems, with the first system ending at measure 55.

## 6.b Cadencia segunda, I/1.109-114

**110**

Die neue Triole entspricht dem vorhergehenden ritardierten Takt (♩ = ca 48-54, aber ganz frei im Takt) **poco accel.** - - schon im neuen Tempo  
 Hauptmann setzt sich in Positur wie eine Fanfare

gerührt: Wozzeck, Er ist ein gu - ter Mensch. a-ber... Er hat kei-ne Mo-

(mit beiden Händen) (r. H.) (r. H. ---) (r. H. ---) *quasi f*  
 frei (*quasi Cadenz*) L.H.

Junto a la coincidencia en el *tempo* y compás, y de las direcciones similares de las líneas melódicas de los instrumentos solistas, destaca la convergencia del texto en el tic verbal más característico del Capitán: «Ein guter Mensch...» / «Una buena persona...», expresado mediante un trazo melódico similar, un nuevo zigzag, más o menos pronunciado, cuyo punto más alto es siempre la sílaba *gu* (*guter*). Las líneas de los instrumentos solistas no hacen sino desarrollar este diseño básico de *punto grave - punto elevado - punto grave*. Dentro de la escena primera, volveremos a encontrar la misma fórmula dramático-musical al principio del postludio (cc. 154-156). Y, como era de esperar, el Capitán recurre de nuevo a ella en la segunda escena del acto segundo<sup>74</sup>.

<sup>74</sup> Peter Petersen ha hecho un recuento de catorce ejemplos en los que aparece la fórmula, subdivididos en tres variantes. El diseño básico predominante es, en cualquier caso, el que se acaba de describir, coincidente con la forma más general comentada en la nota 65 y reconocible en diez de los catorce casos. En relación con los ejemplos de Peter Petersen podría matizarse que el Capitán suele repetir dos o tres veces la fórmula cada vez que se sirve de ella: «Er ist ein guter Mensch... ein guter Mensch!», por ejemplo. Para Petersen esta muletilla muestra «la inanidad de todas las palabras e ideas del Capitán» («die Nichtigkeit aller Wörter und Gedanken des Hauptmanns»). Peter Petersen: *Wozzeck*, *op. cit.*, p. 206.

De las tres indicaciones referidas al Capitán en la segunda cadencia, las dos últimas *setzt sich in Positur / con afectada gravedad* y *wie eine Fanfare / como una fanfarria*, se refieren a la actitud que adopta el personaje para las nuevas reflexiones, ahora sobre la moral, que piensa hacerle a Wozzeck. La primera, sin embargo, afecta directamente a la manera de enunciar la socorrida muletilla: «gerührt / Conmovid») Wozzeck, eres una buena persona...»

Como ya se ha indicado antes, en los esbozos de G. Büchner esta indicación aparece dos veces ligada a la fórmula del Capitán en la escena correspondiente y lo mismo ocurre en la versión *I-Fr/L*. También se han explicado las razones por las que Alban Berg suprimió un fragmento del texto en el que justamente aparecía la acotación más la fórmula verbal. Pero, amparándose probablemente en esta asociación repetida por Büchner, la versión de Franzos/Landau introduce la indicación en la escena del encuentro entre el Doctor y el Capitán (*I-Fr/L*, 10) cuando éste, asustado por el diagnóstico de ‘apoplexia cerebri’, imagina lo que la gente va a decir de él cuando se muera: «er war ein guter Mensch (*gerührt*) ein guter Mensch»/ «era una buena persona (*emocionado*), una buena persona». Alban Berg, por su parte, no pierde la ocasión de ridiculizar al personaje y, con música de marcha fúnebre, modifica un poco el texto de Franzos, duplica y refuerza la acotación que, además, ahora sirve para marcar la actitud global del personaje durante toda su intervención y no sólo cuando recurre a su muletilla: «(*emocionado*) Ya veo a la gente llevándose el pañuelo a los ojos (cada vez más *emocionado*)». Y diciendo: «Era una buena persona, una buena persona»<sup>75</sup>.

En la fuga de la misma escena (II/2), se encuentra un nuevo ejemplo que, introducido por Alban Berg, no figura ni en los esbozos ni en la versión de Franzos/Landau. En el punto culminante del acoso a que someten el Doctor y el Capitán a Wozzeck, el compositor hace que el diálogo se rompa definitivamente mediante la intervención simultánea de los tres personajes en un denso, e intencionadamente caótico, trío vocal. Las bromas del Capitán y del Doctor han tocado a Wozzeck en su punto más débil: la infidelidad de Marie<sup>76</sup>. El cínico personaje echa mano una vez más de su compasiva fórmula.

## 6.c II/2.338-341<sup>77</sup>

<sup>75</sup> Recuérdese la opinión de Alban Berg sobre el personaje, en la que, entre otras cosas, decía: «leicht gerührt über sich selbst» / «fácilmente autocompasivo».

Comentario más detallado del pasaje, más adelante, en esta misma parte: III, C (2) *Marcha fúnebre*.

<sup>76</sup> Tomando como punto de partida la variante verbal de «Wir arme Leut!»: «Ich bin ein armer Teufel», hemos comentado este pasaje en la segunda parte, I.

<sup>77</sup> La primera aparición en el ejemplo de «ein guter Mensch ist» es un caso de los que no siguen literalmente el esquema predominante, «punto bajo - alto - bajo», antes comentado (aunque sí se

La repetición de *gerührt* por parte de Büchner, siempre parco, aunque preciso, en sus indicaciones escénicas, más los nuevos ejemplos introducidos por Franzos y Alban Berg, nos permiten suponer que la efusión sentimental con que el Capitán expresa su vacío *leitmotiv* verbal es, para el autor, los editores y el libretista-compositor, uno de los rasgos que mejor definen al personaje en cuestión. De ello no queda duda en el caso de Alban Berg, quien además del término *gerührt*, utiliza otros sinónimos que, aplicados o no a la muletilla, inciden en este rasgo fundamental de la personalidad del Capitán. El primer ejemplo se encuentra en la primera cadencia (ej. 6. a), donde, aunque no figura *gerührt* junto a «ein guter Mensch», se indica *sentimental* para que, con este carácter expresivo, la viola subraye y amplíe la línea melódica con la que el personaje entona su socorrida fórmula. En 1/1.155 se indica *übertrieben / exagerado*, para una nueva aparición de la muletilla. Y también, cuando, en medio de sus malintencionadas referencias a la infidelidad de Marie, se pone ensoñador, *meloso / molto cantabile*: «Por lo demás... ¡unos labios...! ¡Oh, yo también sentí alguna vez el amor!»:

## 6.d II/2.326-329

**Bedeutend langsamer und molto rubato**

Üb-ri-gens, ein Paar Lip-pen! O! Ich ha-be

*molto cantabile*

**Subito a tempo u. rhytmisch**  
in ganz veränderlem Ton:

frei (ohne Rücksicht auf den Takt) parlando

auch ein-mal die Lie-be ge-fühlt! A-ber, Kerl,...

En mi opinión, los ejemplos propuestos tienen el suficiente peso como para considerar que el sentimentalismo, tan vacío como las palabras a las que suele afectar, ha sido convertido por Alban Berg en uno de los rasgos más característicos, si no el más, de la personalidad del Capitán. De nuevo las acotaciones, las originales y las modificadas o añadidas por el compositor, sirven para reforzar lo que el diseño melódico, junto a las palabras, contiene y sugiere desde su propia forma: en este caso, la exageración, la falsedad o la empalagosa melosidad del personaje. Puede decirse, en fin, que, asociado con frecuencia a la muletilla característica, el término *gerührt* representa el *leitmotiv pseudoemocional* del Capitán que se realiza en el tono, en el gesto y en las actitudes.

---

produce el primer salto ascendente con el que se acentúa la sílaba *gu-*). En esta ocasión la fórmula forma parte de una línea melódica derivada del *leitmotiv* del Capitán. Pero cuando repite la muletilla, vuelve a utilizarse, muy enfatizado, el esquema con la previa indicación: *gerührt*.

## Gavota (I/1.115-135)

La segunda cadencia desemboca en una «quasi Gavotte» que comienza con una grandilocuencia a medio camino entre la arenga militar (*wie eine Fanfare*) y un hiperbólico sermón. Sus rasgos configuradores son:

1. Una estructura tripartita: a) Gavota (cc. 115-126); b) Variación I (cc. 127-132); Variación II (cc. 133-135). El número de compases disminuye progresiva y proporcionadamente: a) 12, b) 6 y c) 3. Además, cada parte es protagonizada por uno de los dos personajes: a) Capitán, b) Wozzeck, c) Capitán. Por primera vez la estructuración de una forma musical se hace en función de los personajes. En este caso, porque, también por primera vez, toma Wozzeck la palabra ante la nueva provocación del jefe, rompiendo su aquiescente «sí, mi Capitán».
2. El pulso y el *tempo* cambian en cada una de las partes mencionadas:

a) 2/2, *quasi Gavotte* (♩ = 42).

b) 4/4,<sup>78</sup> ♩ = ♩, *etwas langsamer werden/ un poco más despacio* (cc. 130-131), *noch langsamer/más despacio aún* (♩ = 60) *molto rit.* (c. 132).

c) 8/8, *a tempo* (♩ = 120-138)

Obsérvese que el cambio de compás consiste también en una progresiva y proporcionada aumentación del pulso (dos blancas, cuatro negras, ocho corcheas), que se corresponde con la comentada reducción del número de compases<sup>79</sup>.

3. La dinámica de la voz fluctúa con arreglo a los cambios internos que se producen en los personajes: así, en la primera parte el Capitán hace su retórica y segura exposición del problema con un *f*, c. 114 (adecuado a la indicación *wie eine Fanfare*). No se hace en principio ninguna indicación explícita para la intervención de Wozzeck; ha de suponerse que será también *f*, ya que en el compás último, cuando hace la cita del evangelio, se indica oportunamente *p* (y *noch langsamer*). En contraste con la suavidad de la voz del protagonista surge la brusca reacción ante el atrevimiento del soldado: el *ff* del Capitán que ocupa la última parte.
4. El viento metal es el color escogido para esta pieza de la *suite*, propio del carácter de fanfarria militar que Alban Berg le ha querido imprimir. Cada una de las partes está representada por un instrumento: la primera por cuatro trompetas (cc. 115-126); la

---

<sup>78</sup> En la partitura de orquesta se indica 4/4 para la voz de Wozzeck, mientras la orquesta continúa con el pulso a dos partes. Es en el compás 130, exactamente en la mitad de la intervención de Wozzeck, cuando se indica 4/4 para todos, personaje y orquesta. En la reducción para piano no aparece esta sutileza, se marca el 4/4 en el c. 130, con la indicación *un poco más despacio*.

<sup>79</sup> Se multiplica el pulso, pero no se acelera el *tempo*, que, por el contrario, disminuye. En la tercera parte se indica: ♩ = 120-138, de mantenerse la proporción con las blancas iniciales (42) le correspondería 268. El pulso se hace más nervioso, la energía y la dinámica aumentan, se multiplica el número de sonidos (disminuidos) por compás, pero el *tempo* se contiene.

segunda, por cuatro trompas (cc. 127-132), y la tercera por cuatro trombones (cc. 133-135)<sup>80</sup>.

5. Las tres partes de la gavota están dominadas por dos motivos musicales, relacionados con el nuevo tema filosófico-retórico del Capitán: la moral. Siguiendo las inflexiones psíquicas y físicas contenidas en las acotaciones, relacionadas estrechamente con los parámetros musicales comentados, podrán verse a continuación las variantes musicales de dichos motivos y las razones dramáticas de las mismas.

#### *Acotaciones en la gavota*

Constituyen un nuevo grupo de indicaciones cuya distribución se corresponde con las tres partes señaladas y cuya tipología (entonación, gesto, movimiento o acción) está en relación con los dos personajes. De nuevo, todas las advertencias a las actitudes y maneras de entonar y de actuar se refieren al Capitán. Sobre Wozzeck se indica *unterbricht sich / se para*, cuando deja a medias su automática respuesta: «Jawo...» (c. 122). Esta nueva intervención truncada por el propio Wozzeck, así como la advertencia escénica han sido introducidas por el compositor, como señales verbal y musical del cambio que las palabras del Capitán van a provocar en el protagonista, decidido a replicar a su jefe. De las indicaciones referidas al Capitán sólo se encuentra *mit Würde / con dignidad* en el texto de Franzos / Landau y en los esbozos de Büchner, que, además, aparece enfatizada en el libreto: «mit viele Würde»/ «con mucha dignidad».

Aparte de estas indicaciones no convencionales, hay que tener presentes también las convencionales que, referidas a la voz del Capitán, sirven para distinguir eficazmente los registros lingüísticos en sus intervenciones. La distribución, pues, de todas ellas en cada una de las partes de la gavota y en relación con los dos personajes es la siguiente:

---

<sup>80</sup> Como pudo comprobarse en diferentes ocasiones a lo largo de la segunda parte, el trombón es el instrumento más representativo de Wozzeck. Pero, como también se ha puesto de relieve con diversos ejemplos, en la ópera de Alban Berg los signos que resultan de la asociación entre un motivo musical y un personaje, objeto, concepto, etc. nunca responden a esquemas prefijados y mecánicos. Los principios básicos de *unidad* y *variación* dependen siempre en esta obra de criterios dramáticos. La compleja personalidad del protagonista sólo presenta su faceta social de subordinación (acompañada de una contenida agresividad y de la desesperada conciencia de su condición) en la escena primera. El Capitán, como puede verse a través de las acotaciones que lo van caracterizando en esta misma escena, sí queda presentado y definido, de modo que, desde esta perspectiva, su reaparición en II/2 no significa más que una expansión y concreción en nuevas situaciones de lo planteado en I/1. El *leitmotiv* personal del Capitán recorre la primera escena. En el caso de Wozzeck, aun presentándose *Wir arme Leut!* (el motivo social más importante de la ópera), faltan muchos aspectos para definir su persona, para reconocer su timbre. Esto no ocurre hasta el acto segundo: su *leitmotiv* más personal se dibuja en II/1 y adquiere verdadero protagonismo en II/2, precisamente frente al Capitán y al Doctor.

	G A V O T A /Capitán	VARIACION I/ Wozzeck	VARIACIÓN II/Capitán
CAPITÁN	setzt sich in Positur/con afectada gravedad (112- 113) wie eine Fanfare/como una fanfarria (114) ..... mit viel Würde/con mu- cha dignidad (115-118) <i>(Falsett)</i> (117) <i>(parlando ...)</i> (118-119) mit Pathos- <i>cantabile</i> /gran- dilocuente (120-122) <i>parlando...</i> (123-124) <i>cantabile</i> (125-126) <i>parlando</i> (126)		wütend aufspringend/se levanta rabioso (133- 135) mit der Stimme überschnappend/ soltan- do un gallo (134)
W O Z Z E C K	unterbricht sich/se para (122)		

La representación gráfica muestra con claridad la acumulación de indicaciones en torno a la figura del Capitán en la primera parte, en contraste con Wozzeck y las dos variaciones. En la primera parte, el discurso del Capitán se va alternando en el modo de entonación: *cantabile* para las sentencias moralistas; *parlando*, para los paréntesis aclaratorios.

Pero lo más importante es reconocer que todas estas advertencias escénicas se integran y adquieren sentido dramático junto a los factores estructurales, rítmicos, dinámicos, tímbricos, motívos, y textuales, ya expuestos. En primer lugar, las acotaciones colaboran con los demás rasgos textuales y musicales en la diferenciación de cada una de las tres partes de la pieza. En la primera parte el Capitán se manifiesta de manera digna y solemne, mientras que al final reacciona furioso ante los comentarios de Wozzeck. Mediante lo dicho en las acotaciones, el libretista Alban Berg deja bien clara la intención de este bloque del texto dramático de echar por tierra el montaje oratorio del Capitán. Y una vez más, el contenido de lo escrito en las acotaciones, está plasmado en la música, tanto en sus planteamientos globales de tipo estructural como en los detalles puntuales. Desde esta perspectiva, se entiende que la estructura tripartita, con su progresiva disminución del número de compases, con su incrementación del pulso en cada una de las partes y con su disminución de los valores de los motivos, adquiera un sentido dramático de desmantelamiento y ridiculización de los comentarios moralistas del Capitán. La solemnidad del 2/2 concluye en la nerviosa energía del 8/8, la gravedad de las líneas melódicas iniciales (blancas y negras) se esfuma en las semicorcheas y fusas de los trazos finales... del mismo modo que la grandilocuente dignidad con que se pronuncia la palabra «moral» se disuelve en la furia y confusión finales del personaje.

El seguimiento de las variaciones que se van produciendo en los dos motivos melódicos de la gavota, y en las correspondientes indicaciones, puede ser la mejor ilustración de la descripción e interpretación que estoy proponiendo para esta parte de la *suite*.

EJEMPLO 7

7. a Primera parte. Gavota/Capitán

(1) I/1.114-119

CAPITÁN: (*con mucha dignidad*): Moral, es decir cuando uno se comporta moralmente.

(2) I/1.120-127

CAPITÁN: (*con afectada solemnidad*) Tienes un hijo sin la bendición de la iglesia... como dice el reverendo capellán de nuestro regimiento: «Sin la bendición de la iglesia» (estas palabras no son mías).

## 7.b Segunda parte. Variación 1ª/Wozzeck

(1) I/1.127-129:

WOZZECK: Mi Capitán, el buen Dios no tomará en cuenta que al pobre gusano no se le haya dicho el amén antes de que lo hicieran.

Wozz

Herr Hauptmann, der lie-be Gott wird den ar-men

130

Etwas langsamer werden

Wurm nicht drum an - sehn, ob das A-men da - rü - ber ge - sagt ist, eh' er ge-

(2) I/1.132

WOZZECK: El Señor dijo: «¡Dejad que los niños se acerquen a mí!».

Wozz

macht wurde. Der Herr sprach: „Las-set die Klei-nen zu mir-kommen!“

## 7. c Tercera parte. Variación 2ª/Capitán

(1)+(2) I/1.133-135

CAPITÁN: (*se levanta furioso de un salto*) ¡¿Qué estás diciendo?! ¡Qué respuesta más extraña! ¡Me dejas completamente perplejo! (*soltando gallos con la voz*) Cuando digo «tú», me estoy refiriendo a «ti», a «ti»...

Hauptmann:

(wütend aufspringend)

Was

a tempo (♩ = 120 - 138)

Hptm

sagt Er da?! Was ist das für ei - ne ku - rio - se Ant - wort?

Hptm *(mit der Stimme überlappend)*  
 Er macht mich ganz kon - fus! Wenn ich sa - ge:

135 rit. -  
 „Er“ so mein Ich „Ih“ „Ih“

La casi total falta de indicaciones en relación con Wozzeck, no significa, por supuesto, ausencia de significado y expresividad en sus intervenciones. En primer lugar, la única indicación que afecta al protagonista tiene una densa correspondencia musical:

EJEMPLO 8,

I/1.122-124

120 *cantabile* mit Pathos!  
 Es ist ein gu - tes Wort.) Er hat ein Kind oh - ne den Se - gen der Kir - che,  
 Wozzeck Ja -

3 Trp *p*  
 3 Fag

125 *parlando - cantabile*  
 wie un - ser hoch - wür - di - ger Herr Gar - ni - sons - pre - di - ger sagt: „Oh - ne den Se - gen der  
 Wozzeck Wo... (unterbricht sich)

Quasi volles Werk mit oberer und untrerer Oktav  
 3 Trp *fp* *pizz*  
 Br = Bde *p* Holz u Blech

En el comentario sobre el interludio sinfónico que articula esta escena con la siguiente ya me he referido a la trayectoria que siguen los sonidos enarmónicos Re b / Do # en la primera escena de la ópera<sup>81</sup>. Pues bien, en el ejemplo anterior se ve cómo la interrupción de la fórmula de sumisión por parte de Wozzeck tiene su contrapartida orquestal en el Do# que mantienen en tensión violonchelo y contrabajo, junto al tritono Fa-Si a cargo de las violas, mientras el Capitán se ampara en las palabras del capellán del regimiento. Musicalmente está plenamente justificado el acorde como fragmento esencial del bloque armónico que circula del principio al final de la escena<sup>82</sup>, dramáticamente por los contenidos que desde esta escena inicial hasta el final de la ópera irán adquiriendo estos sonidos e intervalo. Buen ejemplo de ello es lo que ocurre en el interludio en Re menor. Los mismos sonidos, Do# - Fa - Si, que sostienen armónicamente este momento crucial en el que Wozzeck renuncia a su actitud sumisa, sirven también de base armónica en la parte central del interludio (III/4-5.346-351), donde se evoca la opresión psíquica y física a la que el Capitán, el Doctor y el Tambor Mayor han sometido al protagonista<sup>83</sup>.

Este momento dramático-musical introducido por Alban Berg, sirve de preparación para la primera intervención importante del protagonista, cuyo sentido, aunque no viene ilustrado en la partitura mediante acotaciones, se revela con nitidez a través de una serie de gestos musicales:

1. Wozzeck toma el turno de palabra con los mismos sonidos, la misma entonación, con los que acaba la intervención del Capitán.
2. El dibujo melódico de la voz, así como la música de orquesta es variante de la intervención del Capitán. Compárense los ejemplos 7. a.1 y 7. b.1<sup>84</sup>.
3. Y sobre todo, Wozzeck se atreve a anular el valor de las palabras del capellán, citadas por el Capitán, mediante las palabras de Jesucristo: «Dejad que los niños se acerquen a mí». Para ello, utiliza el mismo motivo melódico pero suavizado en su contorno rítmico (tresillos de corcheas frente al esquema negra + dos corcheas) y en su dinámica (*piano* en contraste con el *fuerte*, aunque *cantabile*, del Capitán). Compárense los ejemplos 7. a.2 y 7. b.2.

Wozzeck le ha enmendado la plana a su Capitán no sólo superponiendo las palabras del Evangelio a las del predicador, sino remedando y corrigiendo a la vez su manera de hablar, su entonación. Con ello, el soldado provoca la airada respuesta del jefe, que pierde los papeles saltando furioso (*wütend aufspringend*) del sillón en que está siendo afeitado.

En la tercera parte, segunda variación de la gavota, la música regresa a la misma tesitura inicial pero con el pulso, los valores y los motivos alterados por la ira. Compárense los ejemplos 7. a y 7. c.

---

<sup>81</sup> Segunda parte, II: *Wir arme Leut!*: comentarios sobre el interludio I/1-2.

<sup>82</sup> Fragmento del 'acorde Cadencial B', según la expresión de Douglas Jarman que venimos utilizando.

<sup>83</sup> Ejemplo ya comentado en la segunda parte, III: *Wir arme Leute!*: análisis del interludio en Re menor, III/4-5.

<sup>84</sup> Es destacable que el transporte de una quinta justa descendente del tritono Fa# - (La) - Do (trompetas, 115-117) conduzca precisamente a la quinta disminuida (tritono fatal): Si - Re - Fa (trompas, 127-128), cuando empieza a hablar Wozzeck.

Además de estos cambios en las líneas melódicas y motivos fundamentales, se transforman también los diseños de acompañamiento de los instrumentos no obligados, también como señales de la cólera del Capitán.

EJEMPLO 9

a. I/1.115-117 (fagots y contrafag.)

b. I/1.133-134 (clarinetes, fagots y contrafag.)

Finalmente, la furia, lo mismo que antes las risas, conduce a la ridiculización del Capitán que, al forzar la voz, suelta un gallo (*mit der Stimme überschnappend*) sobre la última sílaba de «konfus», al mismo tiempo que se mezclan en franca confusión los solemnes motivos de la primera parte (ej. 7.c).

Viene a continuación el aria (*Arie für Str.*, se indica ya en las previsiones de I-Fr/L, como puede verse en el doc. 1), donde Wozzeck expresa la queja por las condiciones sociales y humanas de los de su condición mediante el núcleo semántico, musical y expresivo (aunque sin acotaciones) fundamental de la ópera, *Wir arme Leut!*, al que se ha dedicado la segunda parte. Parece, sin embargo, que Alban Berg quería dejar perfectamente definido al Capitán, quien no volverá a aparecer hasta el acto segundo; por ello, las indicaciones escénicas regresan en el postludio/reexposición que sigue a la segunda intervención de Wozzeck.

## Postludio/Reexposición del preludio, I/1.154-171

*La delimitación y coherencia formal de la suite están conseguidas mediante el regreso del pequeño preludio que sirvió de introducción y que vuelve, como un estribillo, al final de la escena, pero en movimiento cangrejo, es decir, marchando las notas en sentido inverso. Es la correspondencia musical con la marcha dramática de esta escena que vuelve, en cuanto a su contenido, al punto de partida<sup>85</sup>.*

El comentario de Alban Berg es, sin duda, el mejor punto de partida para la interpretación de la parte final de la *suite*. Más que hacer una descripción puramente formal de las correspondencias musicales entre preludio y postludio<sup>86</sup>, se pondrá de relieve, una vez más, la interrelación entre texto musical y dramático reconocida, en primer lugar, por el compositor. Por ello el comentario de esta parte final tendrá como objetivo mostrar que el movimiento retrógrado no es un mero recurso formal tomado del contrapunto ni afecta sólo a la música, sino que, sugerido por el texto de Büchner, se realiza en todos los parámetros, musicales y dramáticos, que configuran esta parte del texto operístico, acotaciones incluidas:

1. El texto de Büchner tiene un carácter circular al reaparecer en su parte final algunas actitudes y expresiones características. El Capitán, sin palabras que puedan rebatir las reflexiones de Wozzeck y tocado por las intervenciones del mismo («Der Diskurs hat mich angegriffen» / «La conversación me ha incomodado»), quiere que las cosas vuelvan a su sitio, que no se confundan los papeles: el jefe manda, y el soldado obedece. El «langsam / despacio» inicial, se corresponde ahora con: «Vete ya, y no corras tanto, vete despacio, muy despacio calle abajo, ¡exactamente por el medio!»<sup>87</sup>. Últimas palabras de la edición I-Fr/L que el minucioso Alban Berg retocó, colocando el adverbio «langsam» exactamente al final, para que la circularidad textual y musical (tritonos Fa-Si, en ambos casos) fuera literalmente perfecta<sup>88</sup>.

---

<sup>85</sup> «Die Abrundung und Geschlossenheit der Suite selbst wird u.a. dadurch erreicht, dass das sie einleitende kleine Präludium am Schluss dieser Szene refrainartig wiederkehrt, aber im Krebsgang, das heißt, notengetreu rückläufig, damit dem dramatischen Vorgang dieser Szene, die inhaltlich zu ihrem Ausgangspunkt zurückkehrt, auch musikalisch gerecht werdend».

Alban Berg: *Vortrag* (1929), en *op. cit.*, pp. 165-166.

<sup>86</sup> Puede verse una descripción y análisis de correspondencias en:

Robert P. Morgan: *Retrograde and Circular Form in Berg*, en *Alban Berg. Historical and Analytical Perspectives*, *op. cit.*, pp. 113-121.

<sup>87</sup> «Geh'Er jetzt, und renn'Er nicht so, geh'Er langsam, hübsch langsam die Straße hinunter, genau in der Mitte!» *Edición Insel/1913*, Doc. 1, p. 7 / 4.

<sup>88</sup> En la quinta escena del cuarto esbozo de Büchner figura el siguiente texto final: «Gut Woyzeck. Du bist ein guter Mensch, ein guter Mensch. Aber du denkst zuviel, das zehrt, du siehst immer so verhetzt aus. Der Diskurs hat mich ganz angegriffen. Geh'jetzt u. renn nicht so; langsam hübsch langsam die Straße hinunter». Georg Büchner: *Werke und Briefe*, *op. cit.*, p. 224.

Ni la edición Insel/1913 ni, por tanto, Alban Berg han incluido el importante detalle del cambio de tratamiento que se produce al final. Como ya se comentó, en el texto alemán, el Capitán y el Doctor

El intento de retorno a la actitud inicial por parte del Capitán está señalado también por la recuperación de otros detalles textuales, unos presentados en el preludio y otros en otras partes de la escena/*suite*. Ocurre, además de con el citado «*langsam*», con la muletilla: «*Er ist ein guter Mensch, ein guter Mensch*» (cadencias) y con la expresión: «*Er sieht immer so verhetzt aus*» / «*Pareces siempre tan agobiado*» (cadencia primera, cc. 52-53). Son palabras y frases recurrentes, señales lingüísticas de que el Capitán quiere volver a apoyarse en sus esquemas, fragmentos necesarios para recomponer su papel.

2. El retorno dramático se corresponde y queda subrayado por la recuperación de los parámetros musicales que configuraban el preludio: a) se retoman el compás (2/4) y el *tempo* iniciales: «*Tempo I (dieser Szene)*» (♩ = 30); b) la dinámica retorna al *p* (recordado en la línea vocal, cc. 155, 158 y 165), como en el preludio y en contraste con la parte final (*ff*) del aria de Wozzeck; c) el viento madera vuelve a ser la sección instrumental obligada (cc. 153-172).

3. Además, mediante el movimiento cangrejo de la música, se describe metafóricamente el cierre del círculo. Este movimiento retrógrado no es literal, mera repetición de lo expuesto en el preludio, como puede comprobarse en la siguiente tabla de correspondencias motílicas, vocales e instrumentales entre preludio y postludio:

	PRELUDIO (cc.1-29) y otras partes de la suite	POSTLUDIO (cc.153-172)
MOTIVOS	1. «ambiente militar» cc.1-3 2. <i>leitmotiv</i> del Capitán, cc. 4-6 3. « <i>langsam</i> »: tritono fa/si, c. 6	1. cc. 153-156 2. cc. 162-165 3. cc. 169-170
ORQUESTA	1. cc. 1-3 2. cc. 14-12 3. cc. 12-11 4. cc. 4-6 5. cc. 11-6	1. cc. 153-156 2. cc. 157-160 (mov. cangrejo) 3. cc. 160-164 (mov. cangrejo, estático) 4. cc. 164-165, <i>leitmotiv</i> del Capitán, sin retrogradación. 5. cc. 165-170, (mov. cangrejo)
MELODÍA VOCAL	1. « <i>ein guter Mensch, ein guter Mensch</i> »: cadencia 1ª, cc.53-55; cad. 2ª, cc. 110-111 2. « <i>Er sieht immer so verhetzt aus</i> » cc.52-53 3. cc. 4-6, <i>leitmotiv</i> del Capitán. 4. « <i>langsam</i> », c. 6	1. cc. 154-156 2. cc. 159-160 3. cc.163-164, variante vocal del motivo del Capitán: « <i>Der Diskurs hat mich angegriffen</i> ». 4. cc.169-171

---

se dirigen a Wozzeck con el pronombre de tercera persona *Er* (intraducible como tal al castellano), al final de esta escena el Capitán utiliza la segunda persona *Du*. Marca inequívoca de que la conversación le ha afectado, de que las intervenciones de Wozzeck no lo han dejado indiferente, al menos de inmediato. Sobre esto, me remito de nuevo a:

Svend Erik Larsen: *Genre et dialogue. La sémiologie du théâtre à propos de G. Büchner: «Woyzeck», op. cit.*, pp. f 8 - f 9.

El movimiento retrógrado, propiamente dicho, se produce en la orquesta, mientras que la línea vocal describe su propio círculo mediante la recurrencia de algunos motivos verbales-musicales presentados antes, algunos en el preludio, otros en otras partes de la escena.

### Acotaciones en el postludio

Todas las indicaciones escénicas del postludio, lo mismo que las del preludio, han sido introducidas por el compositor y son afines en su contenido semántico. Ambos grupos de acotaciones presentan al Capitán fluctuando entre el mal humor (*unwillig*) y el desconcierto (*etwas fassungslos*), el autocontrol y la calma (*wieder beruhigt/beschwichtigend*), la seriedad y la preocupación (*wieder streng/besorgt*), provocados, al principio de la escena, por las prisas de Wozzeck, y, al final, por los comentarios y reflexiones del protagonista. Estos avisos iniciales y finales, expresión verbal del discurso interno, que ha de proyectarse y realizarse en forma de entonación, gestos y actitudes, confirman la esencial condición inestable de un personaje que zigzaguea como un fante entre lo serio y lo grotesco.

De este grupo final de acotaciones, me parece especialmente relevante la traducción musical de la última indicación (*besorgt/preocupado*):

### EJEMPLO 10

#### I/1.162-164 (variantes vocal e instrumental del leitmotiv del Capitán)

The musical score for Example 10 consists of two systems. The first system, measures 162-164, is marked 'schwungvoll' and '(besorgt)'. It features a vocal line for the Captain (Hptm) and piano accompaniment for strings (Str), woodwinds (Holz), and violin (Vcl). The lyrics are: 'Der Dis - kurs hat mich au - ge - grif - fen.' The second system, measures 165-166, is marked '165 a tempo'. It features a vocal line for the Captain (Hptm) and piano accompaniment for strings (Str), woodwinds (Holz), and violin (Vcl). The lyrics are: 'Geh' Er jetzt, und renn Er nicht so!'.

«La conversación me ha incomodado», comenta, *preocupado*, el Capitán. Esta preocupación queda traducida musicalmente en la distorsión de su *leitmotiv* utilizado como línea melódica, pero deformado en todos sus constituyentes. Podría decirse que el motivo sólo se conserva

nominalmente: los sonidos son los mismos, pero cambian su configuración rítmica, su altura y su duración. La alteración afecta sobre todo al tritono y a la célula rítmica. En primer lugar, el enlace entre el tritono y la parte final (Fa-Mi) no se hace por semitono, sino por el salto correspondiente de séptima mayor, con lo que se transforma totalmente el contorno melódico. Por otra parte, la configuración rítmica del motivo queda también borrada al desaparecer la «célula rítmica militar», símbolo musical de su propio control y de los demás personajes y circunstancias. Desfiguración melódica y rítmica que expresan musicalmente lo que se dice en el texto y en la acotación: el estado de desconcierto y preocupación del Capitán después de escuchar a Wozzeck. Puede aplicarse aquí el comentario general de Peter Petersen: «En tanto que el Capitán controla los acontecimientos y a sí mismo, su tema permanece inalterado. Pero tan pronto como, de algún modo, se siente dependiente de otro, el tema se desordena»<sup>89</sup>. Además, el sentido de esta variante queda mucho más claro cuando inmediatamente después (c. 164) el violonchelo enuncia (H) el motivo en su forma original. El contraste entre la voz del Capitán, que no acierta a entonar correctamente su propio *leitmotiv*, y el recuerdo del modelo por parte del violonchelo puede interpretarse como un guiño pícaro e irónico del narrador musical oculto, de Alban Berg, quien, mediante la reconstitución del motivo, enfatiza la deformación del mismo en la intervención del Capitán.

### **Resumen: el Capitán desde las acotaciones, su traducción musical**

Veámos al comienzo de este recorrido por la escena primera de la ópera que el texto literario nos permite situar al Capitán como pieza clave del sistema social configurado en la obra de Büchner. Militar y burgués, (hay razones para reconocer la doble condición del personaje), el Capitán es el jefe del protagonista con el que mantiene unas relaciones de poder en su lenguaje imperativo pero de quien también se sirve como confidente mudo de sus manías y como objeto de provocación. El texto espectacular, las acotaciones, por su parte, nos ofrece la verdadera dimensión, el sentido, de sus palabras a través de la entonación, los gestos, las actitudes y las reacciones. Como hemos visto, la música, melodía vocal y orquesta, va traduciendo pormenorizadamente todas las inflexiones emocionales del personaje al que hemos reconocido inestable y necesitado de autocontrol en el preludio y en el postludio, miedoso ante el tiempo y la muerte en la pavana, humorístico y pretendidamente irónico a costa de su subordinado en la giga, sentimental en las dos cadencias y pretencioso sermoneador y moralista en la gavota. Las líneas melódicas, las figuras musicales, el timbre, el *tempo*, la dinámica, todos los parámetros del lenguaje musical, han colaborado en el diseño del retrato interior del personaje a partir de sus aspavientos, con el que queda simultáneamente presentado y juzgado. Un retrato que será corroborado por el comentario de la segunda escena del acto segundo donde encontraremos al personaje nuevamente aterrorizado ante el diagnóstico del Doctor, bromeando cruelmente con Wozzeck, macabro y sentimental cuando imagina su propio entierro, y siempre pretencioso e hiperbólico.

---

<sup>89</sup> «Solange der Hauptmann die Vorgänge um sich her überblickt, bleibt sein Thema unverändert. Sowie er aber selbst zum Spielball eines anderen wird, gerät sein Thema in Unordnung». Peter Petersen, «Wozzeck», *op. cit.*, p. 202.

Esta afirmación, perfectamente aplicable al presente ejemplo y a otros similares, es, sin embargo, un tanto simplificada. En II/2 pueden verse numerosos casos de distorsión cuando el Capitán, de acuerdo con el Doctor, no sólo controla la situación sino que convierte a Wozzeck en objeto de burla y escarnio.

## CAPÍTULO II

### El Doctor, I/4

#### CARACTERIZACIÓN DRAMÁTICA Y VARIANTES DE LA ESCENA

El Doctor figura como personaje principal, junto a Woyzeck, ya en la escena sexta del segundo esbozo de Büchner (E2,6)<sup>1</sup>, en el que empiezan a introducirse las circunstancias sociales determinantes de la personalidad y actuaciones del protagonista, como se confirma de forma definitiva en la escena siguiente de este mismo esbozo (E2,7), donde se hace también el primer diseño del encuentro entre el Doctor y el Capitán, primero, y a continuación, de los dos con Woyzeck. Las líneas generales de la escena de presentación del Doctor se mantienen en el cuarto borrador, donde ocupa el octavo lugar (E4,8)<sup>2</sup>, tres escenas después de la del Capitán (E4,5). Los retoques de este último esbozo se orientan, según Albert Meier, hacia un retraimiento de la pura intención satírica basada en el énfasis de los momentos grotescos «en favor de una caracterización social del Doctor y sus relaciones con Woyzeck; por ejemplo, ahora se acentúa de manera especial la relación contractual de explotación: ‘Doctor: ...lo tengo por escrito, tengo el contrato en mi poder’» (E4,8)<sup>3</sup>. Desde la perspectiva histórico-sociológica adoptada por Meier,

---

<sup>1</sup> Georg Büchner: *Werke und Briefe*, op. cit., pp. 213-214.

En la edición de Henri Poschmann se indica que la versión de este segundo esbozo aparece tachada. Nos remite, como ocurre con otras escenas, al esbozo último, la versión principal (*Hauptfassung*) según Poschmann (*Teilentwurf 2*, op. cit., pp. 73-76).

<sup>2</sup> *Letzte Entwurfsstufe (H4)*, *Werke und Briefe*, op. cit., pp. 225-227.  
Poschmann, *Hauptfassung*, 3.8, pp. 91-93.

<sup>3</sup> Die auf starker Übertreibung mit satirischer Absicht beruhenden grotesken Momente in H2 werden zugunsten einer gesellschaftlichen Charakteristik des Doctors und seines Verhältnisses zu Woyzeck zurückgenommen: z.B. wird jetzt besonders das Vertragsverhältnis der Ausbeutung betont: Doctor...

este personaje, como el Capitán, «no debe ser interpretado como figura individual, como un carácter autónomo, sino como representante de una clase social, de un histórico sistema social. Frente al feudal Capitán, el Doctor representa el prototipo de burgués, en cuyos principios fundamentales, los pactos laborales y económicos, se sustentan tanto la investigación positiva, como las ideas metafísicas»<sup>4</sup>.

Pero más que fijar las diferencias de estamentos entre un Doctor-burgués y un Capitán-militar-feudal (dicotomía discutible, al menos desde la perspectiva dramático-musical de la ópera) nos interesa caracterizar al Doctor, como antes al Capitán, desde la concreta profesión y sus relaciones con Woyzeck/Wozzeck dentro de la obra. Desde una perspectiva genética es muy natural pensar que este personaje pudo estar inspirado, al menos parcialmente, en la figura histórica del Doctor Hofrat Clarus, encargado, como sabemos, de la investigación y diagnóstico del caso Woyzeck<sup>5</sup>. Recordemos también, por otra parte, el planteamiento tajante de Alfons Glück, para quien estos dos personajes, sin nombre propio, pero con una función dramática específica, representan un sistema de «explotación, opresión y alienación» del que es víctima Wozzeck<sup>6</sup>. Entre los seis factores mediante los cuales, según Glück<sup>7</sup>, se realiza dramáticamente el complejo «explotación-opresión», se encuentra la ciencia, para la que Wozzeck sólo interesa como objeto de estudio, conejillo de indias. La ciencia, con sus sagrados conceptos de «individualidad» y «libertad», es el instrumento de poder del Doctor, como la posición jerárquico-militar, con su retórica sobre el tiempo y la moral, lo es del Capitán. Pero, ni histórica ni dramáticamente se trata de una ciencia desinteresada. Desde una perspectiva histórica, los experimentos del Doctor con Wozzeck, a cambio de tres<sup>8</sup> perras gordas («drei groschen») diarias, pudieron ser el trasunto literario de ciertas investigaciones llevadas a cabo en la época de Büchner, que él, como científico, conocía bien, y cuya finalidad verdadera y «racional» tenía que ver más con intereses de orden socioeconómico que con la pura curiosidad científica: el ahorro de gastos en el ejército a costa de los soldados

---

«Ich hab's schriftlich, den Akkord in der Hand» (H4, 8). (p.226, de la edición de Büchner (MA) utilizada en este trabajo). Albert Meier: *Woyzeck*, op. cit., p. 47.

Esta frase no figura en el texto de la ópera, aunque sí en la edición *I-Fr/L*. Como se comentará con más detalle, Alban Berg modificó bastante esta escena. Si se comparan los cambios habidos desde el segundo esbozo de Büchner hasta el libreto operístico, podrán observarse los retoques, supresiones y añadidos llevados a cabo por el propio escritor, los editores y el libretista de la ópera.

<sup>4</sup> «Ähnlich wie der Hauptmann kann auch der Doctor nicht als individuelle Figur, als autonomer Charakter verstanden werden. Auch er repräsentiert einen sozialen Stand bzw. ein historisches Gesellschaftssystem. Im Gegensatz zum feudalistischen Hauptmann stellt der Doctor einheitliche Gestalt des Bürgers dar, dessen Hauptprinzipien Arbeits- und Kaufverträge, positive Forschung und gleichzeitig metaphysische Ideen sind». *Ibid.*, p. 47.

<sup>5</sup> G.Perle, *Wozzeck*, op. cit., pp. 56-57.

<sup>6</sup> Alfons Glück: «*Woyzeck*». *Ein Mensch als Objekt*, op. cit., p. 183.

<sup>7</sup> «1. Armut; 2. entfremdete Arbeit, Arbeitshetze; 3. Ideologie, die «herrschenden Ideen», die auf sein Bewußtsein niedergehen; 4. das Militärregiment, dem er seit vielen Jahren untersteht; 5. die Wissenschaft, für die er ein Objekt und Versuchstier ist und 6. die Justiz, in deren Hände er als Mörder fallen wird. Durch diesen konzentrischen Angriff wird das Subjekt Woyzeck gesprengt, physisch und psychisch ruiniert, gleichsam geschleift und dem Erdboden gleichgemacht («Entfremdung»).

Alfons Glück: op. cit., pp. 184-185.

<sup>8</sup> Dos (2 groschen) en E4/8 (op. cit., p. 225). En este caso, Franzos se ha basado en E2/6 (op. cit., p. 213).

rasos, mediante la sustitución de la carne por un sucedáneo<sup>9</sup>. Desde este planteamiento, la escena del Doctor en la obra de Büchner, para quien, recordemos, un dramaturgo no era más (ni menos) que un «historiador superior», tendría la finalidad de «intensificar este tipo de explotación»<sup>10</sup>. «¡Ésa es la digna meta de esta ciencia! –ironiza con énfasis Glück–, «(Meta) que justifica también la luz fría y satírica, con la que Büchner introduce en escena al representante de tal clase de Ciencia»<sup>11</sup>.

Desde el punto de vista dramático, el Doctor ejerce su autoridad desde su privilegiada posición de científico. Esta relación jerárquica entre el Doctor y el Capitán, por un lado, y Wozzeck por otro, sirve de marco estructural de la escena cuarta y de la primera: la cuarta empieza con la recriminación del Doctor a Wozzeck por su incumplimiento del contrato y concluye con la orden repentina (grotesca, pero orden) de que Woyzeck/Wozzeck le enseñe el pulso (Büchner) o la lengua (Fr/L y A.Berg); en la primera, el Capitán («Langsam, Wozzeck, langsam»), le echa una reprimenda por las prisas en terminar el afeitado y concluye ordenándole marcharse a la calle, despacio, por supuesto. Como se verá más adelante con detalle, el Doctor tiene sus propias obsesiones, entre las que lograr la «inmortalidad» por sus descubrimientos científicos ocupa el primer lugar, verdadera manía –«idea fija»– que se toma su propia venganza con el personaje, al descubierto entre sus vaivenes temperamentales desde la sangre fría a la cólera o la exaltación. Algo similar a lo que ocurría con el Capitán y sus ideas sobre la moral y el tiempo.

Aunque las características fundamentales dramáticas, ideológicas y psíquicas del Doctor y de sus relaciones con Wozzeck se mantienen, puede hablarse de cuatro variantes de una misma escena: las dos realizadas por Georg Büchner, E2,6 y E4,8, a las que ya me he referido, la propuesta por Franzos y recogida en la versión Insel/1913, que sirvió de base para el libreto (doc. III/2), y la de Alban Berg, adaptada para su ópera. Los cambios, supresiones y retoques que, por diversos motivos, dan lugar a tales variantes afectan tanto a los diálogos como a las acotaciones.

Sin detenerme en más detalles sobre las escenas de los dos esbozos de Büchner, reseñaré a continuación las alteraciones más importantes del texto: Franzos (I-Fr/L) en relación con Büchner, y el libreto de la ópera en relación con el de Franzos (y, por tanto, con I-Fr/L, doc. III/2).

---

<sup>9</sup> «Es handelt sich meiner Ansicht nach weder um den sadistischen Spleen eines «Wissenschaftlers», der nicht ganz richtig im Kopf ist, noch um die Forschung eines «ehrgeizigen und erfolgsbesessenen Experimentalphysiologen» (Eckhart Buddecke). Es handelt sich nicht um eine chemische Verbindung, ein Derivat der Hippursäure, sondern um einen gesellschaftlichen Zusammenhang, ein Derivat der Herrschaft. Der Zweck des Experiments ist vielmehr, *das Fleisch, den kostenintensiven Bestandteil der Armeeverpflegung, durch das billige Surrogat Hülsenfrüchte zu verdrängen*». Alfons Glück, *op. cit.*, p. 193.

<sup>10</sup> «...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, in das Leben einer Zeit hinein versetzt, uns statt Charakteristiken Charaktere, und statt Beschreibungen Gestalten gibt».

«...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 en seguida, de manera inmediata, en la vida de una época, ofreciéndonos, en lugar de características, caracteres, y en lugar de descripciones, personajes». Georg Büchner: *Werke und Briefe*, *op. cit.*, p. 305.  
Traducción española en Büchner: *Obras completas*, *op. cit.*, pp. 249-250

<sup>11</sup> «Die Ausbeutungsrate zu steigern, das ist das würdige Ziel dieser Wissenschaft! Daher auch das kalte satirische Licht, in dem Büchner den Repräsentanten einer solchen Wissenschaft auftreten lässt». Alfons Glück, *op. cit.*, p. 193.

A. En primer lugar, la escena cuarta de I-Fr/L es, en conjunto, una síntesis de los dos esbozos de Georg Büchner, un montaje hecho con los materiales de dichos borradores. Más aún, en medio de tal manipulación, Franzos suprime, corrige, oculta o interpola nuevos materiales. A veces se trata de pequeños detalles, pero, en ocasiones, pueden tener relevancia dramática cuando Wozzeck evoca dos veces a Marie y una a Marie y al niño (recuerdos comentados ya en la segunda parte del trabajo<sup>12</sup>): 1ª. «Ach, wenn was is' und doch nicht is'! Ach, Marie! Wenn alles dunkel is'...» / «¡Ay, cuando algo es y sin embargo no es! ¡Ay, Marie, cuando todo está oscuro...»; 2ª. «(stöhnend). Die Marie...» / «(gimiendo) Marie...»; 3ª. «Ja! die Marie... und der arme Wurm» «¡Sí! Marie... y la pobre criatura». Nada de ello aparece en los esbozos de Büchner, donde el recuerdo de la mujer del protagonista en esta escena se limita al dinero que Wozzeck le entrega para la comida: «Immer ordentlich Herr Doktor. Das Geld für die Menage kriegt die Frau» / «Todo en orden, señor Doctor. Le doy a mi mujer el dinero para los gastos de casa» (Büchner, E4,8)<sup>13</sup>. Variante Insel/1913: «Immer ordentlich, Herr Doctor! Das Geld für die Menage kriegt das Weib- Darum thu' ich's ja!», donde podemos ver (doc. III/2) cómo Alban Berg, por su parte, tachó la última de las tres evocaciones (de la madre y del niño), pero supo sacar partido a las otras dos mediante la afortunada utilización por Wozzeck del motivo musical de la queja de Marie.

B. La segunda alteración del texto original se refiere al verbo «pissen» (orinar), incluido en las dos escenas de los esbozos pero pudorosamente ocultado por Franzos<sup>14</sup> y sustituido por «husten» (tos) en la ópera. La escena comienza con el enfado y los reproches del Doctor a Wozzeck por no haber respetado el contrato que le obliga a observar un régimen de comidas y a controlar la orina/la tos que servirá para los análisis. Alban Berg cambió también el vocabulario del régimen alimenticio. ¿Por qué estos ocultamientos y cambios?

En opinión de George Perle la sustitución de «pissen» por «husten»<sup>15</sup> debe interpretarse no como escrúpulo de Alban Berg sino como medida de cautela para prevenir un posible rechazo de la ópera por parte del público de la época ante tales referencias escatológicas<sup>16</sup>. Pero si esto fuera así, ¿por qué el compositor-libretista recupera otras expresiones mucho más directas, solapadas o eliminadas por Franzos, por ejemplo, en la última escena del acto segundo cuando el Tambor Mayor, borracho y triunfante, mantiene a Wozzeck en el suelo, agarrándole por el cuello, y le

---

<sup>12</sup> Segunda parte, II.

<sup>13</sup> *Werke und Briefe, op. cit.*, p. 226.

<sup>14</sup> Véase en el documento III/2 la presentación incompleta de las distintas formas verbales de «pissen»: *gep-t, p-n*.

<sup>15</sup> Este cambio determina la sustitución de «musculus sphincter vesicae» por «das Zwerchfell» / «el diafragma».

<sup>16</sup> «The Doctor's scientific jargon in the play refers to the bladder and the chemical constituents of urine, but Berg substituted «coughed» for «p—d»\* and «diaphragm» for «musculus sphincter vesicae», and he revised the terminology so that it refers to the experimental diet which the Doctor has assigned to his subject. These revisions were due not to any personal squeamishness on Berg's part but to the simple fact that retention of Büchner's original text in this scene would inevitably have precluded performance of the work on any operatic stage of the time». George Perle: «Wozzeck», *op. cit.*, p. 56.

\* Peter Petersen dejará bien claro que los puntos suspensivos con los que se pretende tapar las vergüenzas de determinadas palabras son ocurrencia de K. E. Franzos, no se pueden imputar ni a Büchner ni a Berg. (*Büchner aus zweiter Hand, op. cit.*, p. 83).

dice: «Soll ich Dir noch so viel Atem lassen, als ein (Altweiberfurz)?» / «¿Quieres que te deje con menos fuerza que (un pedo de vieja)?» Es cierto que Berg pone entre paréntesis y con letra más pequeña el segundo término de la comparación, disimulado con puntos suspensivos en el texto de Franzos y en I/Fr-L. Pero también no lo es menos que Alban Berg podría haberla omitido o sustituido por otra. En mi opinión, a pesar de las precauciones, al recuperarla y ponerle música, Alban Berg nos está mostrando su punto de vista: frente a la intensidad dramática del momento (Wozzeck en uno de los momentos claves del rosario de humillaciones), son vanos los remilgos lingüísticos. A este ejemplo, puede añadirse la recuperación a partir de la edición de Witkowski (1920) de la frase: «Das Weib ist heiss, heiss!» / «¡La mujer está caliente, caliente!»<sup>17</sup>.

En cuanto a la sustitución de «pissen» por «husten» («orinar» por «toser»), Peter Petersen ha propuesto una interpretación autobiográfica. Alban Berg, quien, sobre todo desde sus experiencias como soldado durante la primera guerra mundial, se identifica con Wozzeck, habría querido proyectar en el protagonista sus propios problemas con la tos pertinaz producida por el asma<sup>18</sup>. De este modo, la tos, como los nuevos ingredientes de la dieta exigida a Wozzeck por el Doctor en el texto de la ópera<sup>19</sup>, tendría su origen en la enfermedad y en la amarga experiencia del compositor en los cuarteles.

C. Aparte de la sustitución de los nombres de la dieta y de algunas otras palabras, Alban Berg reunió las intervenciones tercera y cuarta del Doctor en una sola, suprimiendo la primera parte de la cuarta (un nuevo reproche a Wozzeck por haber orinado en la pared y los comentarios

---

<sup>17</sup> Ejemplo citado en la primera parte, I, donde también me referí a la supresión de la frase que precede a la expresión reinsertada, tan directa como ella e incluida en el texto de Franzos: «Sie thun's am hellen Tag, sie thun's schier einem auf den Händen, wie die Mücken».

<sup>18</sup> Como se comentó en la primera parte, I, Petersen hace un juicio muy severo de la versión de K. E. Franzos con cuya «ridícula costumbre» de ocultar u omitir expresiones malsonantes habría acabado Alban Berg. Así pues, la sustitución de «pissen» por «husten» no se debería a las precauciones indicadas por Perle ni mucho menos a prejuicios del compositor, sino a motivos autobiográficos. Recuerda, para avalar tal interpretación, la carta a su mujer (7.VIII.1918) en la que se refiere a su identificación con Wozzeck («Steckt doch auch ein Stück von mir in seiner Figur, seit ich ebenso abhängig von verhassten Menschen, gebunden, kranklich, unfrei, resigniert, ja gedemutigt, diese Kriegsjahre verbringe» / «Pues hay una parte de mí en su personalidad. Como él dependo de hombres odiosos. Paso estos años de la guerra atado, enfermo, encerrado, resignado, en una palabra, humillado. Sin este servicio militar estaría tan sano como antes»). Cita también las informaciones sobre los infundios que se ve obligado a soportar a causa de su bronquitis asmática, «la hipoteca de su vida», enviadas a su amigo Kassowitz. Peter Petersen: *Büchner aus zweiter Hand*, op. cit., p. 84.

<sup>19</sup> Las *habas* (*Bohnen*) reemplazan a los *guisantes* (*Erbsen*), una expresión más utilizada en Austria (Perle) para la carne de cordero: *Schöpsenfleisch*, en lugar de la original (procedente de E2), *Hammelfleisch* (tachada en su segunda aparición en Insel, doc. III/2). Con la dieta cambian también los componentes químicos de la misma: *Eiweiss, Fette, Kohlenhydrate, Oxyaldehydanhydride / albúminas, grasa, hidratos de carbono, oxialdehidanhídridos...* en lugar de *Harnstoff, salzsaures Ammonium, Hyperoxydul / urea, clorhidrato de amonio, hiperoxidul*.

En la misma página en que Perle interpreta la sustitución *pissen / husten* en relación con los prejuicios del público, indica que los cambios en la dieta proceden de la experiencia en el servicio militar del compositor: «The composer's self-identification, during the war years, with the protagonist of his opera explains other revisions of the text. In substituting «beans» for «peas» and in replacing Büchner's word for mutton, «Hammelfleisch» by the more familiar Austrian term «Schöpsenfleisch», Berg causes the text to refer to staples of his own diet as a soldier in the Austrian Army». George Perle: «Wozzeck», op. cit., p. 56.

derivados). Y, por último, la alteración de las palabras finales de la escena: «*Doctor: Wozzeck, zeig'Er mir jetzt die Zunge!*» / «*Wozzeck, enséñame la lengua*», ha sido también obra de Franzos al sustituir el «pulso» («*Zeig er sein Puls!*») de los esbozos (E2,6 y E4,8), por la «lengua».

## ACOTACIONES Y MÚSICA EN I/4

### INDICACIONES ESCÉNICAS EN LOS ESBOZOS DE BÜCHNER Y EN I-FR/L

Las alteraciones, supresiones y adiciones de advertencias escénicas tienen un especial interés en esta parte cuyo objetivo final es mostrar la relación música-acotaciones (gestos y movimientos), y su valor como medios visuales y acústicos de caracterización de personajes, en este caso del Doctor. Como referencia y ayuda para los comentarios, veamos en primer lugar, una tabla comparativa de las indicaciones escénicas de Büchner y I-Fr/L, para pasar después a la presentación, comparación y análisis de las acotaciones en éste último y en el texto de la ópera. Dada la multiplicación de advertencias en la partitura y la propia complejidad de la forma operística, se hará un desglose en partes dramático-musicales que permitan un seguimiento claro de los comentarios.

*Acotaciones en los esbozos de Büchner (E2 y E4) y en I-Fr/L.*

	Georg Büchner		Franzos/Landau
	E2/6	E4/8	Escena 4ª/En casa del Doctor
DOCTOR	tritt auf ihn los / se acerca a él con decisión	schüttelt den Kopf, legt die Hände auf den Rücken und geht auf und ab / sacude la cabeza, cruza las manos detrás de la espalda y pasea de un lado a otro mit Affekt / con afecto tritt auf ihn los / se acerca a él con decisión	schüttelt den Kopf, legt die Hände auf den Rücken und geht auf und ab / sacude la cabeza, cruza las manos detrás de la espalda y pasea de un lado a otro mit Affekt / con afecto tritt auf ihn los / se acerca a él con decisión
WOZZECK	schreitet im Zimmer auf und ab/ va de un lado a otro de la habitación  steht ganz grade / se está quieto	er kracht mit den Fingern / chasca los dedos  vertraulich / confidencial legt den Finger an die Nase / se pone el dedo en la nariz	er kracht mit den Fingern / chasca los dedos Schreitet im Zimmer auf und ab / pasea de un lado a otro de la habitación vertraulich / confidencial legt den Finger an die Nase / se pone el dedo en la nariz  stöhnend / quejándose (Die Marie...)

Aspectos más destacados:

1. Aumento de acotaciones en E4.
2. Modificaciones en E4, en relación con E2 (omisión de las dos acotaciones de Wozzeck: «steht ganz grade»).
3. El texto de Franzos procede de los dos esbozos.
4. Franzos añade el texto y la acotación: (*stöhnend*) Die Marie.

## EL DOCTOR: ACOTACIONES Y MÚSICA EN LA ÓPERA (I/4)

Si para la primera escena de la ópera, Alban Berg se había servido de una *suite* barroca, como molde musical en el que se presenta al Capitán, para la del Doctor escoge una forma más severa en su estructura, pero también con viejas resonancias: un *passacaglia*, con un novedoso tema de doce sonidos y veintiuna variaciones. El compositor, como era de esperar, no tuvo sólo razones musicales para la selección de esta forma<sup>20</sup>. El breve comentario dedicado a esta escena en su *Conferencia* sirve precisamente para destacar la trabazón entre personajes, acción y música, por un lado, y la motivación dramática que le guió en la selección de tal forma musical:

*No es necesario insistir en que el trabajo de variación de este tema (del passacaglia) no obedece a principios mecánicos, o incluso puramente musicales. Por supuesto, está unido a la acción dramática por la más estrecha conexión. Ya la misma exposición de la serie de doce sonidos está sometida a exigencias dramáticas, puesto que aparece por primera vez sobre las primeras palabras de esta escena, sumergiéndose totalmente en el discurso del Doctor, que queda envuelto por el rubato muy agitado del recitativo del violonchelo (I/ 4.488-495).*

---

<sup>20</sup> Desde los comentarios de Helmut Redlich hasta los más recientes de Peter Petersen se ha recordado la nota a pie de página del libro de Willi Reich sobre Alban Berg. En ella se dice que «tiempo después de la composición de *Wozzeck*, Berg quiso informarse sobre el origen de la palabra «Passacaglia». Buscó en el Diccionario de términos musicales de Riemann, donde se indicaba que era sinónimo de «Folía». Allí pudo leer con gran satisfacción: «La Folía (la idea fija!) es, sin duda, una de las más antiguas formas de ostinato». ¡Así pues, él, de manera completamente inconsciente, había confirmado también este significado esencial del concepto!» Willi Reich: *op. cit.*, p. 75.

Tras referirse a esta nota de W. Reich, comenta H. Redlich: «La elección de la forma «passacaglia» para I/4, donde se enfrentan idea fija del Doctor (experimentos dietéticos con Wozzeck) y la idea fija del propio Wozzeck (sus visiones apocalípticas, y el consecuente diagnóstico del Doctor: «Tienes una hermosa idea fija («eine schöne fixe Idee»), una preciosa *aberratio mentalis partialis...*)!.../, garantiza la equivalencia lógica entre música y texto». H. F. Redlich, *op. cit.*, p. 138.

*Vienen a continuación veintiuna variaciones (I/4.496-642). Bien dicho, variaciones: se trata de un único y mismo tema, de la misma obsesión del Doctor, que encuentra un eco incluso en las palabras de Wozzeck, atormentado por el personaje y sus obsesiones (I/4.525-531)<sup>21</sup>.*

Teniendo siempre en cuenta el criterio dramático-musical, reconocido insistentemente por el compositor en la selección de la forma musical y en el tema y variaciones que la configuran, diferenciaré tres bloques en función del protagonismo del Doctor o de Wozzeck en los turnos del diálogo, de los temas tratados por cada uno de ellos y del desarrollo dramático. Como se irá comprobando en las tablas y comentarios, las acotaciones se van agrupando naturalmente en torno al personaje predominante.

A. Primera parte:	DOCTOR	Tema y variaciones 1-4, cc. 488-523
B. Segunda parte:	WOZZECK	Variaciones 5-13, cc. 524-561
C. Tercera parte:	DOCTOR	a) Variaciones 13-18, cc. 562-610 b) Variaciones 19-21, cc. 611-644 c) Coda, cc. 645-655 <sup>22</sup>

---

<sup>21</sup> Es ist eigentlich überflüssig zu erwähnen, dass die variationsmässige Verarbeitung dieses Themas nicht mechanisch oder auch nur rein absolutmusikalisch geschieht. Sie steht selbstverständlich im engsten Konnex mit der dramatischen Handlung. Schon die Anführung dieser Zwölfonreihe ist musikdramatisch umgesetzt, indem sie zu den ersten Worten dieser Szene, ganz in der Rede de Arztes aufgehend, ja fast verborgen im bewegtesten Rubato eines Cello-Rezitativs zum erstenmal gebracht wird. (I/4.488-495). Das Nachfolgende sind dann die 21 Variationsformen (I/4.496-642).

Mit Recht Variationen: handelt es sich doch um ein und dasselbe Thema, um dieselbe fixe Idee des Arztes, die ja auch dort, wo der von ihm und diesen fixen Ideen gepeinigete Wozzeck das Wort ergreift, seinen Widerhall findet (I/4.525-531).

Alban Berg: *Vortrag, op. cit.*, pp. 168-169.

<sup>22</sup> Partes distinguidas por W. Recia, p. 75, por G. Ploebusch (3), p. 88, y por Perle (4), p. 57. Como señala Mosco Carner (*op. cit.*, p. 244) el número 'siete' tiene una especial relevancia en esta escena (también la tendrá en III/1).

## I/4, primera parte

A. Tabla de acotaciones de la primera parte. I/4.488-523, tema y variaciones 1-4<sup>23</sup>

	D O K T O R <i>Studierstube des Doktors (sonniger Nachmittag) / Gabinete del Dr. (tarde soleada)</i>	W O Z Z E C K
TEMA cc.488-495	Der Doktor eilt hastig dem eintretenden Wozzeck entgegen/ El Doctor corre al encuentro de Wozzeck que acaba de entrar (488) <i>parlando (488-491) cantabile (491-495)</i> stöhnend / quejándose (495) auffahrend / colérico (495)	Tritt ein / entra (488)
1ª Var. cc.496-502	(auffahrend / colérico) - <i>parlando</i> (495-499) // wieder auffahrend / otra vez colérico (499-502) kopfschüttelnd, mehr zu sich / moviendo la cabeza, para sí (502)	
2ª Var. cc.503-509	wieder zu Wozzeck / se dirige de nuevo a Wozzeck (503) // <i>cantabile (mit dem Violoncello)</i> (505-507), <i>cantabile</i> (508-512)	Wozzeck nickt bejahend / Wozzeck afirma con un gesto (504)
3ª Var. cc.510-516	an den Fingern aufzählend / contando con los dedos // <i>parlando</i> // grosse Geste / gestos exagerados (512-515) // ebenso / lo mismo // plötzlich empört / indignado de repente // tritt auf Wozzeck zu / se dirige amenazante hacia Wozzeck // sich plötzlich beherrschend / controlándose de pronto (515-517)	
4ª Var. cc.517-523	<i>cantabile (p) + sempre dolce cantabile + immer ohne cresc. / siempre sin cresc. + mit Wärme / cálido</i> (518-523) wieder heftig / violento de nuevo // <i>parlando</i> (523)	

Aquí, como en la escena del Capitán, se comprueba también de inmediato la desproporción con el número de acotaciones del texto de referencia I-Fr/L, multiplicadas extraordinariamente por Alban Berg, quien, de las tres indicaciones correspondientes a esta parte en I-Fr/L, ha suprimido, como es natural, la que introducía (*mit Affekt*), el fragmento del Doctor omitido, al

<sup>23</sup> En cursiva las indicaciones convencionales de la música vocal; las demás son las referidas a gestos, movimientos y actitudes (que, no se olvide, repercuten directamente también sobre el modo de entonación).

que ya me he referido más arriba. Ha modificado otra, suprimiendo una parte de la misma, y complementándola con un nuevo detalle, *kopfschüttelnd... / moviendo la cabeza...* 1ª var., 502)<sup>24</sup>. Y ha mantenido la tercera, también referida al Doctor, *tritt auf ihn los / se dirige hacia Wozzeck*. Todas las demás han sido introducidas por Alban Berg y todas, menos una (el gesto de afirmación de Wozzeck), afectan al Doctor, quien domina netamente esta primera parte de su primera entrada en escena.

*Exposición del tema de doce sonidos, cc. 488-495*

DOKTOR: Was erleb'ich, Wozzeck? Ein Mann ein Wort? Ei, ei, ei

WOZZECK: Was denn, Herr Doktor?

DOKTOR: Ich hab's gesehn, Wozzeck. Er hat wieder gehustet, auf der Straße gehustet, gebellt wie ein Hund! Geb'ich Ihm dafür alle Tage drei Groschen! Wozzeck! Das ist schlecht! Die Welt ist schlecht, sehr schlecht!

WOZZECK: Aber Herr Doktor...

DOKTOR: (*stöhnend*) Oh!

WOZZECK: ...wenn einem die Natur kommt!

DOCTOR: ¿Qué acabo de ver, Wozzeck? ¿No eras un hombre de palabra? ¡Ay, ay, ay!

WOZZECK: ¿Qué pasa, doctor?

DOCTOR: ¡Lo he visto, Wozzeck! ¡Has vuelto a toser, has tosido en la calle, has ladrado como un perro! ¿Para eso te pago tres perras gordas cada día? ¡Wozzeck, eso está muy mal! ¡El mundo es malo, muy malo!

WOZZECK: Pero, doctor...

DOCTOR: (*quejándose*) ¡Oh...!

WOZZECK: ...cuando a uno se le impone la naturaleza!

Después de subir rápidamente el telón (*Vorhang rasch auf*), la primera indicación introducida por Alban Berg nos presenta al nuevo personaje corriendo hacia Wozzeck (*eilt hastig dem eintretenden Wozzeck entgegen / cuando entra Wozzeck, corre presuroso hacia él*). Se pone así de relieve la actitud que lo caracterizará caricaturescamente en sus demás intervenciones en la ópera (II/2 y III/4), y que contrasta, además, con la obsesión por la lentitud (*langsam, Wozzeck, langsam*) con la que queda marcado, también desde el principio, su colega el Capitán. Esta actitud inicial, primera impresión del personaje, que se confirmará como uno de los indicios fundamentales de su temperamento, está traducida musicalmente en la primera parte del tema (sobre todo) y de la melodía vocal integrada en él, configurada por valores pequeños y mínimos (semicorcheas, fusas y semifusas) y con una forma rítmica que confirman la calificación, hecha por el compositor, refiriéndose al carácter del tema de doce sonidos expuesto por el violonchelo como «*rubato* muy agitado del recitativo».

---

<sup>24</sup> I-Fr/L: «Schüttelt den Kopf, legt die Hände auf den Rücken und geht auf und ab» / «Mueve la cabeza, pasea de un lado a otro con las manos en las espaldas».  
Alban Berg: «kopfschüttelnd, mehr zu sich» / «moviendo la cabeza, para sí».

EJEMPLO 11

I/4. 486-495

Ganz ruhig ( $\text{♩} = 48-64$ ) 485 (flüchtig) 7

I Solo Br *poco legato* *(flüchtig)* *ausdruckslos*

II *p mit wenig Ausdruck* *pp non legato*

Vorhang rasch auf ..... **4. Szene** Studierstube des Doktors (sonniger Nachmittag)  
 Wozzeck tritt ein **Sehr langsam** ( $\text{♩} = 36-40$ )

Der Doktor eilt hastig dem eintretenden Wozzeck entgegen *parlando* *T-2* Was denn,

Was er-leb' ich, Woz-zeck? Ein Mann ein Wort? Ei, ei, ei!

*quasi Rezitativo mit viel Freiheit im Tempo*  
*p Passacaglia- Thema*

T-1

490

Wozz Herr Dok-tor?

Dokt Ich hab's ge-sehn, Woz-zeck, Er hat wie-der ge-hu-stet, auf der Stra-ße ge-hu-stet,

*immer aufgeregter*

T-3

Dokt ge-bellt wie ein Hund! Geb' ich ihm da-für al-le Ta-ge drei Groschen? Woz-zeck!

*f cantabile*  
*ff p subito*  
*marcatissimo* *bedeutend ruhiger* *sehr weich (sta)*

495      accel

T-1

En esta exposición del tema que sirve de soporte al *passacaglia* hay una extraordinaria riqueza de detalles dramáticos y musicales cuya densidad exige de manera particular una disección analítica por partes.

1. *Contenido temático de la música.* Dicho contenido va mucho más allá de la mera exposición del tema constante de doce sonidos (T-1):

1.1 En primer lugar, el tema es anunciado y enunciado completo, primero por el clarinete (486-487) antes de subir el telón<sup>25</sup>. Ya con el telón arriba empieza su exposición el violonchelo (*Passacaglia-Thema*, H).

1.2 Pero también en la melodía vocal aparecen temas y motivos musicales de gran relieve dentro de la escena cuarta. El Doctor empieza su discurso musical con un tema (T-2, cc. 488-489) que, parcial o totalmente, es ya recurrente en este principio de la escena. Tiene un importante papel estructural porque con él se cierra el primer bloque (c. 523), y la propia escena en su conjunto (cc. 642-644).

### 11.1 Tema de la irritación (T-2)

Der Doktor eilt hastig dem eintretenden Wozzeck entgegen      *parlando 3*

Was er-leb' ich, Woz-zeck?      Ein Mann ein Wort?      Ei, ei, ei!

<sup>25</sup> Comentario sobre el interludio orquestal I/3-4 en la segunda parte, C. III.

1.3 Este tema, tal como aparece por primera vez (cc. 488-489), está constituido por tres pequeños motivos, separados por silencios correspondientes a las pequeñas pausas exigidas por el texto:

El motivo (a) está tomado, transportado o no, del final del T-1, sus tres últimos sonidos; de este modo el Doctor enlaza directamente («Was erleb'...») con el motivo (*flüchtig*) oído tres veces inmediatamente antes de subir el telón: clarinete (487), corno inglés (488) y contrafagot (488). Con él cierra también su primera intervención (*Ei, ei, ei!*).

## 11.2 Motivo (a)

The image shows musical notation for Motivo (a). It consists of two staves. The top staff is a vocal line in bass clef with lyrics: "Was er-leb' ich," and "Ei, ei, ei!". Above the first staff, there is a bracketed triplet of notes with a "3" above it. The bottom staff is a piano accompaniment in bass clef with lyrics: "H E H" and "K F". Below the piano part, there are markings: "pp flüchtig" and "(ebenso)".

El motivo (b) está ligado en toda la escena a la peculiar manera de dirigirse el Doctor a Wozzeck: intervalo de tercera menor ascendente con acento en la segunda sílaba «Woz-zéck».

## 11.3 Motivo (b)

The image shows musical notation for Motivo (b). It is a single staff in bass clef showing a triplet of notes. Below the staff, the lyrics "Woz-zéck?" are written.

El motivo (c) está formado por el diseño de fusas y corchea que cierran la segunda pregunta («Ein Mann ein Wort?»).

## 11.4 Motivo (c)

The image shows musical notation for Motivo (c). It is a single staff in bass clef showing a triplet of notes. Below the staff, the lyrics "Ein Mann ein Wort?" are written.

Estos tres pequeños motivos pueden aparecer reunidos o de manera independiente como puede verse en el ejemplo: el T-2, con ligeras variantes, aparece completo, además de al principio (cc. 488-489), en el c. 490 («Ich hab's gesehn, Wozzeck...»). El motivo (a) tiene, como se verá poco más abajo, un trascendente uso en boca de Wozzeck, al final de su primera intervención, c. 495: «... die Natur kommt!». El motivo (b) está separado en el c. 492, donde empieza a confirmarse como fórmula empleada por el Doctor para dirigirse al protagonista. En fin, el motivo (c) le sirve a Wozzeck en su primera intervención para replicar al Doctor («Aber Herr Doktor...»). Nótese que el protagonista toma la palabra con material introducido por el Doctor.

1.4 En la segunda mitad del compás 491 se introduce uno de los temas («de la Ciencia» (T-3) más importantes de la escena, como se comprobará más adelante, definido por una progresión diseñada como línea descendente de cuatro tonos rematada por el intervalo ascendente de cuarta justa.

### 11.5 Tema de la Ciencia (T-3)

Dokt *f cantabile*  
 Geb' ich Ihm da-für al-le Ta-ge drei Groschen? Woz-zeck!

1.5 Hay, finalmente, un fragmento melódico citado en la variación cuarta: cc. 493-494 = c. 519, con un significativo cambio en el texto.

### 11.6

(a) Dokt *(cantabile)* *stöhnend:*  
 Das ist schlecht! Die Welt ist schlecht, sehr schlecht! Oh!

(b) Dokt  
 sund, ist un-wis-sen-schaft-lich!

2. *Contenido dramático.* Toda esta concentración expositiva de temas y motivos musicales, recurrentes y desarrollados en las variaciones que vienen a continuación, deben tener su justificación dramática en la presentación del Doctor, como personaje peculiar y en sus maneras de relación con Wozzeck. En este primer encuentro visual y verbal con el personaje se han de reconocer, por primera vez, sus gestos y actitudes más característicos, así como los motivos ideológicos que circunscriben su obsesión científica:

2.1 Tomando como apoyo las últimas palabras citadas de Alban Berg, se deduce, en primer lugar, que la idea fija del Doctor tiene su correspondencia musical en el omnipresente tema de doce sonidos (T-1, ej. 11), metáfora musical de la obstinación.

2.2 La escena se inicia con la irritación del Doctor, cuya causa inmediata se encuentra en las toses incontroladas de Wozzeck, que ponen en peligro sus experimentos. La tos del protagonista es el pretexto más socorrido en la primera parte de la escena. El malhumor del Doctor, su consecuencia, se encuentra traducido musicalmente en un segundo tema melódico-vocal (T-2, ej. 11.1).

2.3 La racionalidad económica burguesa (Albert Meier) del Doctor aparece expresada (y ridiculizada) por primera vez cuando le recuerda a Wozzeck el contrato, por el que le paga diariamente tres perras gordas a cambio de sus servicios. Esta «racionalidad científica» tiene su traducción musical en el «Tema de la Ciencia» (T-3, ej. 11-5).

2.4 La primera intervención de Wozzeck introduce una palabra, un concepto, fundamental en la escena y en toda la ópera: «Natur» («...wenn einem die Natur kommt!» / «...cuando a uno le obliga la naturaleza»). Wozzeck pretende hablar como el Doctor, como se comprueba con patética claridad sobre todo en la segunda parte de la escena. En minuciosa correspondencia, Alban Berg pone en boca del protagonista el motivo (a), aunque deformado en su contorno melódico (ej. 11.2 y 13, c. 495). Mediante la réplica del protagonista, quedan enfrentadas la Racionalidad, económica o científica, y la Naturaleza, forma abstracta, al fin, de representar el inútil forcejeo verbal entre el Doctor y Wozzeck, y sus respectivas ideas fijas. En la antinomia Ciencia / Naturaleza se encuentra el núcleo dramático que, desarrollado a lo largo de la escena cuarta, concluye con la confirmación del radical distanciamiento y la imposibilidad de entendimiento entre los dos personajes. Los intereses, las obsesiones de uno y otro son radicalmente diferentes. Cada uno terminará encapsulándose en sus fijaciones: Wozzeck, «sin hacer más caso al Doctor», evocando a Marie, y el Doctor, en la apoteosis de sus fantasías de fama e inmortalidad. Todo ello rematado de manera grotesca cuando Wozzeck obedece de manera automática la orden final de enseñar la lengua.

3. *Música, texto y acotaciones.* Los tres temas musicales, distribuidos entre el violonchelo (T-1) y la melodía vocal (T-2 y T-3), no sólo representan tres contenidos semánticos al asociarse, respectivamente, a la «idea fija», a la «irritación» y la «racionalidad científica» del Doctor, sino que, mediante parámetros musicales como el ritmo, la intensidad, el modo de entonación, el *tempo*, etc., expresan los estados y cambios de humor de los personajes, de Wozzeck y, sobre todo, en este caso del Doctor. Las acotaciones, como sabemos, son, en este sentido, la expresión verbal de lo que va ocurriendo en la escena y las oscilaciones en el comportamiento de los personajes dentro del *fluir* del tiempo dramático. He aquí, en primer lugar, cómo empieza a desenvolverse musical y dramáticamente un Doctor grotescamente paradjico, tan obsesivo y colérico como calculador y frío.

En primer lugar, las indicaciones *parlando* / *cantabile* no sólo sirven para advertir sobre el modo de entonación, sino que, en este caso, delimitan dos actitudes del personaje y, con ellas, dos temas: *parlando* afecta a la melodía del Doctor desde el c.488 hasta la primera mitad, inclusive, del 491; *cantabile* desde la segunda mitad del 491 hasta el c. 494. Se trata de una equilibrada y exacta distribución (tres compases y medio cada uno), que separa el T-2, motivo de la irritación, del T-3, motivo de la ciencia (ej. 11). Este contraste queda, además, muy matizado y enriquecido por la actuación del violonchelo, que va exponiendo el tema de los doce sonidos (T-1) –la obsesiva personalidad del Doctor–, mientras éste «se expone» a sí mismo a través de los otros dos motivos y los modos que los caracterizan.

En los análisis consultados, el tema de doce sonidos del *passacaglia* ha sido más estudiado desde la perspectiva puramente musical o, como mucho, con referencias a su valor semántico general.<sup>26</sup> Su significado y realización dramática en la escena han quedado entre paréntesis, a pesar de los comentarios del compositor en este sentido. Opino que la exposición del tema al principio de la escena cuarta (cc. 488-495) tiene un carácter eminentemente dramático al tomar parte activa en la situación. Del mismo modo que, como se ha comentado, la melodía vocal del Doctor se sirve de fragmentos interválicos del tema de doce sonidos, el contenido semántico del texto y de las acotaciones, las palabras y actitudes del Doctor, son dinamizados por los parámetros que configuran el tema dodecafónico. La precipitación con que el Doctor se dirige a Wozzeck (*Der Doktor eilt hastig dem eintretenden Wozzeck entgegen*), no está traducida musicalmente sólo por el enfado que muestran las palabras y el contorno melódico del «tema de la irritación» (T-2). Las indicaciones dirigidas a la realización por el violonchelo de los primeros sonidos del tema principal (T-1), *immer aufgeregter / cada vez más agitado (irritado) ... marcatissimo*, y el *crescendo* hasta *ff*, sirven de apoyo verbal y gráfico a la progresiva aceleración a través de una rápida disminución de valores que culmina en un ochillo de semifusas. El carácter, el ritmo y la dinámica, actúan solidariamente como motor o alma del contenido y de la forma melódica (*parlando*) de las palabras del Doctor, o, dicho de otro modo, son la traducción musical de sus prisas y su cólera.

Con estricta lógica, toda esta agitación se detiene bruscamente coincidiendo con el enunciado del motivo de la «racionalidad científica» (T-3), exactamente donde empieza el *cantabile* de la línea vocal, se indica *bedeutend ruhiger / notablemente más tranquilo* (segunda mitad del c.4 91)<sup>27</sup>. El autocontrol del Doctor está ligado semánticamente al recuerdo del contrato con Wozzeck y musicalmente al motivo de la ciencia (T-3). Todo se calma. Se vuelve a unos valores más moderados (recuérdese el *Sehr langsam* inicial), y, frente al *marcatissimo* del compás anterior, en el 492 el violonchelo ha de expresarse *sehr weich / muy blando*. Esto nos conduce a la queja del Doctor por la maldad del mundo («Die Welt ist schlecht, sehr schlecht!» / «¡El mundo es malo, muy malo!»), para cuya melodía se vuelve a recordar el *cantabile*, al mismo tiempo que el violonchelo tiene que hacer un papel *immer gefühlvoller / cada vez más sentimental*, cc. 493-495 (en contraste con el «*immer aufgeregter*» de los cc. 489-490). Este patetismo culmina en la queja (*stöhnend / lamentándose*) del Doctor: «Oh!». Evidentemente, el comentario sobre el mundo, la queja y las maneras de interpretación melódica, vocal y del violonchelo, tienen un sentido caricaturesco e irónico. En el enunciado de los temas hecho más arriba me he referido a un «fragmento de la exposición citado, casi imperceptiblemente, en la variación». No puede quedar ninguna duda acerca del carácter sarcástico de esta parte final de la exposición del *passacaglia* (ej. 11.6, (b)). La maldad del mundo no depende para el Doctor de ninguna clase de inmoralidad (como parecía ocurrirle al Capitán), sino de su carácter «irracional»:

<sup>26</sup> Redlich: *Analyse der Passacaglia in 1/4*, op. cit., pp. 139-146; Perle, op. cit., pp. 164-165; Ploebisch, op. cit. p. 89; Petersen, *Wozzeck*, op. cit. p. 312; M. Carner, op. cit. 243.

<sup>27</sup> Obsérvese que la agitación comentada contrasta con el estatismo de los sonidos utilizados en estos compases: cc. 488-489, sonido Mi b; c. 490, Si; 1/2 c. 491, Sol. Este último sonido continúa (corcheas) en la segunda mitad del compás, también Do# ocupará un compás entero. En los cc. 493-494, se utilizan dos sonidos en cada uno: Do, Fa#, Mi, Si b. En el último, 495, cuatro: La, Fa, La b, Re. Parece que hubiera dos proporciones, dos configuraciones rítmicas. Una abstracta: cuatro redondas o cuatro compases (cc. 488-492) (1+3, cc. 488-489) = cuatro primeros sonidos del tema; dos compases (493-494) o cuatro blancas = cuatro sonidos; un compás (495) o cuatro negras = cuatro últimos sonidos. «Proporción 4 : 2 : 1». Sobre esta proporcionalidad del tema en su primer enunciado, en su exposición y en las variaciones 12 y 16, Rudolf Stephan: *Aspekte der «Wozzeck»-Musik*, op. cit., pp. 15-16. La otra proporcionalidad se encuentra en la realización, distribución y configuración rítmica concreta de los diversos temas.

él no se puede enfadar porque «enfadarse es nocivo para la salud, ¡es anticientífico!» («...ärgern ist ungesund, ist unwissenschaftlich!»). Y si no fuera suficiente aún, Alban Berg ha hecho que el lamento del Doctor quede enfatizado. (De este modo, además, se empiezan a introducir los instrumentos de viento madera, aparte del violonchelo que dan paso a la primera variación):

## 11.7 1/4.495

The image shows a musical score for measures 495-502. It features a vocal line with German and English lyrics, and a piano accompaniment. The score includes performance instructions such as 'accel.', 'pizz.', 'stöhnend', and 'auffahrend', and dynamic markings like 'f' and 'fp'. The lyrics are: 'A - ber Herr Dok - tor, wenn ei - nem die Na - tur kommt! / Li - sten please, doc - tor. When forced to that by na - ture!'. The vocal line is marked 'stöhnend' (groaning) and 'auffahrend' (flaring up). The piano accompaniment is marked 'pizz.' (pizzicato) and 'accel.' (accelerando).

El último compás (495) de la exposición del tema de doce sonidos está melódicamente ocupado por la réplica de Wozzeck: «Aber Herr Doktor, wenn einem die Natur kommt!» / «Pero, Doctor, ¡cuando la naturaleza se impone!»). La justificación de Wozzeck por la necesidad natural hace que el Doctor se enfade de nuevo (*auffahrend*). Así comienza la primera variación.

### Primera variación, cc. 496-502

DOKTOR: (*auffahrend*) Die Natur kommt! Die Natur kommt! Aberglaube, abscheulicher Aberglaube! Hab'ich nicht nachgewiesen, dass das Zwerchfell dem Willen unterworfen ist? (*wieder auffahrend*) Die Natur, Wozzeck! Der Mensch ist frei! In dem Menschen verklärt sich die Individualität zur Freiheit (*kopfschüttelnd, mehr zu sich*) Husten müssen!

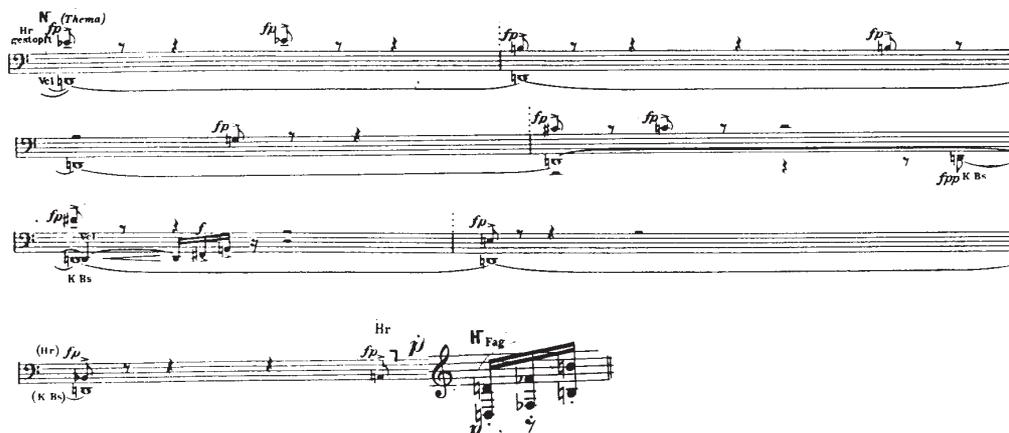
DOCTOR: (*irritado*) ¡Se impone la Naturaleza! ¡Se impone la Naturaleza! ¡Superstición, maldita superstición! ¿No he demostrado ya que el diafragma está sometido a la voluntad? (*de nuevo colérico*) ¡La Naturaleza, Wozzeck! ¡En el hombre, la individualidad se transfigura en libertad! (*moviendo negativamente la cabeza, para sí*) ¡Tenner que toser!

1. *Contenido temático, musical y conceptual.* Se dan cita los tres temas principales:

- a.- El violonchelo desemboca y descansa en un Re pedal que ocupa los siete compases de la primera variación. Sobre él, la trompa va enunciando los sonidos del tema ostinado, que coinciden y subrayan los vértices melódico-verbales del Doctor. Una vez más, los tres últimos sonidos del tema (Fa-La b-Re), son enunciados como unidad motívica independiente, al mismo tiempo por la voz («Husten müssen!») / «¡Tener que toser!») y fagot/contrafagot.

EJEMPLO 12

**Esquema del T-1 en la 1ª var.**



- b.- El tema de la irritación (T-2) aparece completo, como una línea continua de semicorcheas en la madera en los cc. 496-497 y 500, coincidiendo con los momentos de enfado, que en esta ocasión arrancan de la referencia de Wozzeck a la necesidad impuesta por la «naturaleza» (ver ej. 13).
- c.- El tema de la ciencia (T-3) ocupa gran parte de la sección orquestal de la variación, como lógico comentario musical a las observaciones del Doctor sobre el sometimiento «del diafragma a la voluntad»: «¡El hombre es libre! ¡En el hombre, la individualidad se transfigura en libertad!».

*Acotaciones, línea melódica, música y texto.* La interdependencia entre temas musicales, palabras, línea melódica y modo de entonación junto a las observaciones sobre gestos y actitudes, planteada en la exposición del tema, se confirma en la primera variación. El Doctor vuelve a la cólera al oír las palabras de justificación del protagonista, palabras y música (motivo (c) del final del tema traspuesto) que repite y que quedan subrayadas por el primer sonido del T-1 y por la variante del tema de la cólera. Con el enfado regresa el *parlando*.

EJEMPLO 13

I/4. 495-497

495 *accel.*

1. Kl. in B  
2. Kl. in B  
3. Kl. in B  
Bkl. in B  
Wozz.  
Dokt. Doct.  
Via  
Vic.

A - ber Herr Dok - tor, wenn ei - neu die Na - tur kommt!  
Li - sten please, doc - tor. When forced to that by na - ture!  
atöhnend groaning auffahrend flaring up. *partando*

ist schlecht, sehr schlecht! Oh! Die Na -  
is bad, so bad! Oh! By your

495 *accel.*  
*pizz.*

1. Variation  
Fast doppelt so rasch (♩ = abwechselnd 72 oder 80)  
(♩ = 80)

3. Picc.  
1. Fl.  
2. Fl.  
1. Kl. in B  
2. 3. Kl. in B  
1. Hr. in F o. D.  
Dokt. Doct.  
1. Vi.  
Via  
Vic.

tur kommt! Die Na - tur kommt! A - ber - glau - be, ah - schau - li - cher A - ber -  
na - ture, by your na - ture! Sup - ber - sti - tion, ri - di - culous sup - er -

Fast doppelt so rasch  
(♩ = 80)

*pizz.*  
*f marc.*  
*ebenno*

También la alternancia básica entre la cólera y la ciencia, planteada en la exposición, se confirma en esta primera variación, donde se van relevando los temas musicales de la orquesta según las inflexiones temáticas del discurso («naturaleza» o «sabiduría científica» (T-3)) y donde toda la línea melódica está diseñada con fragmentos del tema principal (T-1) y de la irritación (T-2).

EJEMPLO 14

I/4. 498-501

The musical score for Example 14, measures 498-501, is presented in two systems. The first system (measures 498-500) features a vocal line for 'Dokt' and piano accompaniment. The vocal line includes lyrics in German: 'glaub-e! Hab'ich nicht nachgewiesen, daß das Zwerch-fell dem Will-en un-ter-wor-len ist? Die Na-'. The piano part includes dynamic markings like 'p' and 'pp', and performance instructions like 'wieder auffahrend'. The second system (measures 500-501) features a vocal line for 'Dokt' and piano accompaniment. The vocal line includes lyrics in German: 'tur, Wozzeck! Der Mensch ist frei! In dem Menschen verkärt sich die In-di-vi-du-a-li-tät zur'. The piano part includes dynamic markings like 'p' and 'ff', and performance instructions like 'legatiss.' and 'trem.'. A box with the number '500' is placed above the second system.

El Doctor termina de exponer sus ideas sobre la naturaleza, el individuo y la libertad moviendo negativamente la cabeza como último gesto de protesta e impotencia que se completa con las últimas palabras: «¡Tener que toser...!». El gesto y las palabras, tal como figuran en el libreto de la ópera, cierran la primera variación, al mismo tiempo que sirven de punto de inflexión hacia las preguntas y comentarios del Doctor sobre la dieta obligada de Wozzeck. Alban Berg modificó la acotación original: suprime la indicación de que el Doctor *se lleva las manos a la espalda y pasea de un lado a otro de la habitación / ...legt die Hände auf den Rücken und geht auf und ab*, añade, además, el matiz *mehr zu sich / más para sí*, que afecta tanto al sentido del gesto como al registro vocal correspondiente de las palabras que lo completan, interpoladas también por el compositor: «Husten müssen!» / «¡Tener que toser...!». La correspondencia puntual de la música con esta pequeña unidad compleja de gesto y palabra confirma su condición de punto de articulación en el desarrollo del discurso. El gesto está traducido por dos silencios de negra en la melodía vocal y por una célula interválica de segunda mayor descendente

sobre La b - Sol b cuyo diseño rítmico anuncia un nuevo motivo de la siguiente variación (ej. 15). Las últimas palabras que se dice a sí mismo el Doctor están enunciadas con los tres últimos sonidos del tema dodecafónico, subrayados (H) por fagot y contrafagot (motivo (c)). Pues bien, la segunda variación está construida verticalmente con acordes de sexta que salen directamente de dichos sonidos (Fa, La b, Re).

### Segunda variación, cc. 503-509

Hat Er schon seine Bohnen gegessen, Wozzeck?  
*(Wozzeck nickt bejahend)* Nichts als Bohnen,  
 nichts als Hülsenfrüchte! Merk'Er sich's! Die  
 nächste Woche fangen wir dann mit...

¿Has comido ya tus habas, Wozzeck?  
*(Wozzeck afirma con un gesto de la cabeza)* ¡Nada más  
 que habas y legumbres! ¡Toma buena nota! La  
 semana que viene empezaremos con...

En los dos primeros compases de la segunda variación se encuentran los dos motivos a los que acabo de referirme

### EJEMPLO 15

#### 1/4. 502-504

The musical score for Example 15, measures 502-504, is presented in two systems. The first system covers measures 502-504 and includes the vocal lines for the Doctor and Wozzeck, and instrumental parts for strings, woodwinds, and brass. The Doctor's line starts with 'Frei-hett!' and 'kopschüttelnd, mehr zu sich:'. Wozzeck's line starts with 'Hat Er schon sei-ne'. The instrumental parts include Solo Oboe, Solo Clarinet, Horns, Trumpets, Trombones, and Percussion. The score is marked 'rit.' and 'a tempo (♩ = 72-80)'. The second system covers measure 505 and includes the vocal lines for the Doctor and Wozzeck, and instrumental parts for strings, woodwinds, and brass. Measure 505 is marked 'cantabile' and includes the text '(mit dem Cello)'. The Doctor's line in measure 505 says 'Boh-nen ge-ges-sen, Wozzeck?'. Wozzeck's line says 'Wozz. nickt bejahend'. The instrumental parts include Solo Oboe, Solo Clarinet, Horns, Trumpets, Trombones, and Percussion.

El carácter de transición y articulación gestual, musical y verbal del último compás de la primera variación (502) queda reforzado por la primera, y única, acotación referida al gesto del Doctor cuando reinicia su diálogo con Wozzeck en la variación segunda: *wieder zu Wozzeck / dirigiéndose de nuevo a Wozzeck*, cuya referencia inmediata es al gesto y las palabras que acaba de hacer *para sí (...mehr zu sich)*.

De los dos motivos, acordes de sexta y segunda mayor descendente, el segundo queda dibujado en el compás 504 con la configuración rítmica y la célula interválica anunciadas en el último compás de la variación anterior. Pero tal diseño no vuelve a ser utilizado hasta el compás 515 de la variación tercera, donde cumple un papel de punto de ensamblaje musical/gestual, parecido al del c. 502. Jouve/Fano se han referido en su análisis al parecido de este motivo con uno de la pavana de la primera escena de la ópera (I/1.42-44).

### EJEMPLO 16

#### I/1. 42-44

Diseño ascendente por segundas mayores, aceleración rítmica: el parecido es indudable, aunque las razones conceptuales que lo justifiquen no están claras: «En la cuarta escena se trata del régimen alimenticio: comer habas, solamente habas. Las trompetas diseñan una figura en estrecha relación con otra anterior (pavana, I/40-44). ¿Hemos de ver en ello una aproximación entre los dos personajes, Doctor y Capitán, a los que Wozzeck está sometido? ¿O se trata de la relación entre el régimen, la salud y el tiempo? En cualquier caso, se trata de

una referencia al pasado»<sup>28</sup>. Mi opinión es que tal coincidencia (¿consciente o inconsciente?) no tiene que ver con relaciones de contenido textual, sino con la relación dramática que aproxima a los dos personajes, el Doctor y el Capitán: el momento dramático es parecido: el Capitán, en la pavana, y el Doctor, en esta primera parte del *passacaglia*, dominan completamente el diálogo manteniendo a Wozzeck en una posición sumisa que le permite soportar las obsesiones entre existenciales y metafísicas de uno y las científicas de otro. En la pavana, Wozzeck asentirá con su «Jawohl, Herr Hauptmann!» (cc. 49-50), en la segunda variación del *passacaglia*, hace lo mismo con el gesto: *Wozzeck nickt bejahend / Wozzeck mueve la cabeza afirmativamente* (504).

A partir del compás 505, el Doctor, en su papel, le recuerda a Wozzeck que no debe comer más que habas y legumbres hasta empezar con la carne de cordero a la semana siguiente. Todo esto, naturalmente, *cantabile*. La melodía, subrayada por el violonchelo, continúa sirviéndose de material tomado de los motivos más importantes: escalas de tonos descendentes (c. 506) o ascendentes (cc. 508-509) (derivadas del motivo de la ciencia), o advertencias («Merk Er sich's!» / «¡Toma buena nota!») melodizadas con el submotivo (c) del tema de la irritación (c. 507)<sup>29</sup>.

### Tercera variación, cc.510-516

DOKTOR: ...Schöpsenfleisch an.

Es gibt eine Revolution in der Wissenschaft: (an den Fingern aufzählend-parlando) Eiweiß, Fette, Kohlenhydrate; (große Geste) und zwar: Oxyaldehydanhydride... (ebenso) (plötzlich empört) Aber, Er hat wieder gehustet... (tritt auf Wozzeck zu)

DOCTOR: ...la carne de cordero.

Va a haber una revolución en la ciencia: (contando con los dedos-parlando) albúminas, grasas, hidratos de carbono (grandes gestos) es decir: oxialdehidanhídridos... (lo mismo) (repentinamente enfadado) ¡Pero has vuelto a toser! (dirigiéndose contra Wozzeck)

El Doctor continúa su intervención, sin que se produzca la más leve pausa en el discurso verbal cuando se inicia la tercera variación. En ella el personaje exhibe su pedantería haciendo la lista de los nombres científicos que adornan el régimen alimenticio de Wozzeck. Alban Berg suprimió aquí una parte del texto Fr./L,<sup>30</sup> pero ha interpolado todas las acotaciones, excepto la última (*tritt auf Wozzeck zu*), con el fin de resaltar el lado grotesco del personaje.

---

<sup>28</sup> «Il s'agit maintenant de régime: manger des fèves, rien que des fèves. Les trompettes dessinent une figure en rapport étroit avec une autre antérieure (Pavane, cf. I,40-44). Faut-il voir là un rapprochement entre le personnage Docteur et le personnage Capitaine, Wozzeck étant aussi soumis à l'un qu'à l'autre? Ou est-ce le rapport entre le régime, la santé, et le temps? Nous avons en tout cas sur ce point une référence au passé». Pierre Jean Jouve/Michel Fano, *op. cit.*, p.117.

<sup>29</sup> Del tema ostinado de doce sonidos se ha encargado, en esta variación segunda, el xilófono.

<sup>30</sup> Como ya quedó antes indicado, el cambio de dieta introducido por Berg conlleva los oportunos cambios de los nombres científicos. El texto modificado y suprimido es el siguiente:  
DOCTOR: ... *Es gibt eine Revolution in der Wissenschaft, ich sprengte sie in die Luft. Harnstoff, salzsaures Ammonium, Hyperoxidul!* -Wozzeck, kann Er nicht wieder p-n? Geh'Er einmal da hinein und probier Er's.

Con la referencia a la «carne de cordero» («Schöpsenfleisch») y a la revolución científica que se avecina, los trombones introducen un nuevo motivo grotesco<sup>31</sup> que volveremos a encontrar en la variación 19.

EJEMPLO 17

I/4.510-513

510  
3. Var.  
pp  
Dokt  
Schöp - sen - fleisch... an. Es gibt ei - ne Re - vo - lu - tion  
Pos m D  
N p Fag.  
pp  
Dokt  
an den Fingern aufzählend: parlando  
in der Wis - senschaft: Ei - weiß, Fet - te, Koh - len - hy - dra - te;  
Solo Gr  
Str (od Trg) übernehmen  
die 3 Pos setzen all - mählich aus  
pp

El gesto de *contar con los dedos* a medida que va enumerando los componentes de la dieta culmina con los *grandes gestos* que acompañan al no menos monumental vocablo: «oxialdehidanhídridos». Una vez más la música traduce y se conjuga con tales desmesuras lingüísticas y gestuales mediante la progresiva acumulación del motivo de la ciencia (cuerda, ej. 18-a), de

WOZZECK: Ich kann nit, Herr Doctor!

DOCTOR: (*mit Affekt*) Aber an die Wand p—n! Ich hab's geseh'n, mit diesen Augen gesehen, ich steckte gerade die Nase zum Fenster hinaus und liess die Sonnenstrahlen hineinfallen, um das Niesen zu beobachten, die Entstehung des Niesens. Man muss alles beobachten. Hat er mir Frösche gefangen? Laich? Süßwasser-Polypen? «Cristatellum»? Hat Er? Stoss' Er mir nicht ans Mikroskop, ich habe den linken Backenzahn eines Infusoriums darunter. *Aber (tritt auf ihn los). Er hat an die Wand gep—t!*

<sup>31</sup> «In der 3. Variation wird (510) der neue Gesprächsstoff («Schöpsenfleisch») durch ein groteskes Gegen Thema in den Posaunen eingeleitet». Willi Reich, *op. cit.*, p. 76.

fragmentos del mismo (trompetas, ej. 18-b) y la nueva intervención del diseño de segundas mayores ascendentes, al que me he referido en el comentario de la var. 2ª (oboes, ej. 18-b). Estos dos o tres motivos, están subrayados y propulsados por la nueva variación del tema de doce sonidos ejecutado en esta tercera variación por tres fagots y un contrafagot. Acorde con la creciente exaltación del Doctor, el tema que representa su idea fija va progresivamente reduciendo sus valores y, en la parte final (cc. 514-515), *cresc. molto* (ej. 18-c).

EJEMPLO 18

(a) I/4. 512-513

1. Solo 1. VI. *p* *ganze Bögen* *N* *3*

Via *pp* *2. Hälfte col legno geschl.* *H* *3*

1. Solo 1. VI. *N* *3*

2. Solo 1. VI. *N* *3* *ganze Bögen* *p*

4. Übrig. *col legno gestr.* *H* *pp* *gestrich.* *7*

2. VI. get. *col legno geschl.* *H* *pp* *gestrich.* *7*

Via get. *col legno geschl.* *H* *pp* *gestrich.* *7*

(b) I/4. 514-515

2. *m. Dpf. H* *p*

Trp. in F m. D. *m. Dpf. H* *p*

3. *m. Dpf. H* *p*

Trp. in F m. D. *m. Dpf. H* *p*

4. *m. Dpf. H* *p*

(c) I/4. 510-515

El enfado repentino del Doctor (*plötzlich empört*) porque Wozzeck ha vuelto a toser, tiene su correspondencia musical en la reaparición de una variante de la última parte del tema de la irritación (T-2). Además, en mi opinión, Berg ha querido poner también de relieve la tos de Wozzeck que saca de quicio al Doctor mediante el uso inframotívico del intervalo de séptima/novena (mayor o menor) descendente característico de las dos últimas sílabas del participio «gehustet» (tosido) o el infinitivo *husten* (tosar) en casi todas sus apariciones<sup>32</sup>.

<sup>32</sup> *gehustet*: c. 490 (la primera de las dos veces, la segunda quinta menor descendente) *husten*: cc. 523, 615. Obsérvese que se trata del mismo intervalo de séptima descendente que el de la palabra *Natur*: la tos/naturaleza se impone sobre Wozzeck (en Büchner, la necesidad de orinar).

La irritación del Doctor, rematada con el gesto de dirigirse amenazante contra Wozzeck (*tritt auf Wozzeck zu*), está representada musicalmente por el *accelerando*, *glissando* y *crescendo* de la cuerda y del arpa que se desliza desde el Re (último sonido del tema dodecafónico, T-1) hasta el fortísimo (*fff*)-Mi b de la siguiente variación.

(d) I/4.516

The image shows a page of a musical score for Act I, Measure 516. It features several staves: Harp (Hf), Doctor (Dokt.), Solo Violin (1. Vi.), and the rest of the strings (Übrig.). The Doctor's part includes lyrics in German and English. The harp and strings have performance instructions like 'C. dir. gliss.', 'gew. get.', 'alle über 3 Saiten', and 'gliss.'. A box labeled '515' highlights a specific measure in the violin part.

Cuarta variación, cc. 517-523

DOKTOR: (*sich plötzlich beherrschend*) Nein! (*cantabile*) ich ärgere mich nicht, ärgern ist ungesund, ist unwissenschaftlich! Ich bin ganz ruhig, mein Puls hat seine gewöhnlichen Sechzig, behüt, (*sempre dolce cantabile*) wer wird sich über einen Menschen ärgern! (*mit Wärme*) Wenn es noch ein Molch wäre, der einem unpässlich wird. (*wieder heftig/parlando*) Aber, aber, Wozzeck, Er hätte doch nicht husten sollen!

DOCTOR: (*controlándose de repente/cantabile*) ¡No! ¡No me voy a enfadar! ¡Enfadarse es malo para la salud, es anticientífico! Estoy completamente tranquilo, mi pulso marca sus habituales sesenta pulsaciones. (*sempre dolce cantabile*) ¡Ay del que se enfada con un hombre! (*cálido*) ¡Si se tratase de una lagartija molesta...! (*otra vez colérico*) ¡Pero, Wozzeck, no debiste toser!

El último compás (516) de la tercera variación nos mostraba el gesto dramático y musical del Doctor que, en el colmo de su paciencia, se lanza contra Wozzeck, incapaz de reprimir su tos. En el siguiente compás (517), primero de la cuarta variación, el personaje intenta autocontrolarse tan de

repente como se había encolerizado: *plötzlich empört*-repentinamente enfadado (516) / *sich plötzlich beherrschend*-controlándose de repente (517). Pues bien, del mismo modo que se han interpretado los intervallos descendentes de séptima/novena como señal musical de la tos, causa inmediata de la súbita cólera del Doctor, y del *glissando-accelerando-crescendo* como forma plástica de expresión musical del ademán del personaje, puede entenderse que la configuración global del primer compás de la cuarta variación constituye una clara traducción del gesto de autocontrol.

## EJEMPLO 19

### 1/4. 517

The musical score for Example 19, measures 516-517, is presented in a multi-staff format. The top staff is the vocal line, marked 'Dokt' and 'Breit', with lyrics: '(Die Ob fortsetzend:) A - ber, Er hat wie - der ge - hu - stet...'. It includes dynamic markings like 'plötzlich empört' and 'frit'. The middle system shows piano accompaniment with 'Vel fp' and 'mf cresc'. The bottom system features woodwinds and strings, marked '4. Har. Rit' and 'Sehr ruhig cantabile'. The score includes various performance instructions such as 'tritt auf Wozzeck zu', 'sich plötzlich beherrschend', and 'gliss. (Hfe) \*'.

Si se comparan los diferentes parámetros musicales de este compás con los del anterior se puede reconocer con facilidad la oposición entre cada uno de ellos: en el *tempo* (*accelerando/ritardando*), en la dinámica (*crescendo/decrecendo*), en la instrumentación (progresiva acumulación de los instrumentos de cuerda/reducción de los de viento), en el color armónico («teclas blancas» –Do mayor–/ «teclas negras» –Mi b menor–<sup>33</sup>). Junto a ello, el titubeante diseño rítmico de síncopas también colabora en esta plástica expresión musical de lo contenido en la acotación: *controlándose de repente*.

<sup>33</sup> Recuérdese que la tonalidad de Mi bemol menor tiene connotaciones de fatalidad y muerte, similares a las que pueden encontrarse en el tritono Si-Fa. Alban Berg no deja pasar la oportunidad de incluir estas dos señales en un momento en que el Doctor intenta autocontrolarse y, como se verá a continuación, observar sus saludables sesenta pulsaciones: las sílabas de la palabra alemana *sechzig* –sesenta– (c. 521) está marcada por el tritono Si-Fa, del mismo modo que *ruhig* –tranquilo– (c. 520) lo está por el tritono Do-Fa# . (Recuérdese que el tritono es el «diabolus in musica», la falla de la perfección del sistema tonal). Creo que en los dos casos se trata de guiños irónicos que revelan la endeble consistencia de las palabras con que el Doctor pretende serenarse.

El *ritardando* iniciado en el primer compás de la variación se confirma primero en los dos compases siguientes (518-519) para los que se indica *Sehr ruhig / muy tranquilo* ( $\text{♩} = 63-66$ ), donde, además, el compás 4/4 es sustituido por 5/4. Este proceso de calma tiene su punto de llegada en el c. 520, *Noch ruhiger / Más tranquilo aún* ( $\text{♩} = 60$ ), compás 6/4. Las sesenta pulsaciones metronómicas son los sesenta latidos del pulso del Doctor: «Estoy completamente tranquilo, mi pulso marca sus sesenta de costumbre». Compás (6/4), pulso y ritmo ( $\text{♩} = 60$ ), dinámica (*siempre sin crescendo*), carácter de la voz (*sempre dolce cantabile / cálido*), línea melódica (suavemente ondulante), instrumentación (corno inglés y celesta marcan el pulso justo, sin alteraciones, mientras la cuerda va exponiendo acordes sobre los sonidos del tema ostinado (T-1) en un *tremolo* «cada vez más lento»), texto y acotaciones, todos de acuerdo, configuran un buen ejemplo de iconografía musical.

## EJEMPLO 20

### I/4. 518-523

4. Var.  
Rit.

*Sehr ruhig* ( $\text{♩} = 63-66$ )  
*cantabile*

Dokt. sich plötzlich beherrschend: Nein!— Ich är-ge-re mich nicht, är-ger-n ist un-ge-

520  
*Noch ruhiger* ( $\text{♩} = 60$ )  
*ohne cresc*

Dokt. sund, ist un-wis-sen-schaft-lich! Ich bin ganz ru-hig, mein Puls hat sei-ne ge-

*sempre dolce cantabile*  
*immer ohne cresc*

Dokt. wöhn-lich-chenSochtzig, be-hüt, wer wird sich ü-ber ei-nen Men-schen är-ger-n! Wenn es noch ein Molch wä-re, der ei-nem

*trem. immer langsamer pppp*  
*espress*

Pero el sosiego dura poco, el Doctor no puede olvidar el incumplimiento del contrato por parte de Wozzeck, la tos es el fantasma que recorre toda esta primera parte que concluye textual y musicalmente como empezó: «¡Pero...pero, Wozzeck, no tendrías que haber

tosido!»). Los tres últimos sonidos del tema principal en acorde (oboes seguidos de fagot) son la señal puntual del cambio de humor (*wieder heftig / violento de nuevo*). Regresa el tema de la irritación (T-2) en la melodía vocal (*parlando*) y en la orquesta (canon: fagot, viola, corno inglés). La ira del Doctor, lo mismo que los tres sonidos finales del tema dodecafónico, cierran la primera parte del *passacaglia* introduciéndose en el primer compás de la segunda parte con expresivas indicaciones dirigidas a la interpretación instrumental y dramática: *heftig / con violencia* y *wütende Geste / gestos de furia* respectivamente.

## EJEMPLO 21

### I/4. 523-524

*Resumen.* Como se ha podido comprobar en la segunda parte, la música sólo puede aportar contenido conceptual una vez semantizada a través de su ligazón estable a un concepto, palabra o personaje. Pero junto a esta función refleja, tomada de otros lenguajes, particularmente del hablado, la música, con su condición esencial de forma desarrollada en el tiempo, permite descubrir el verdadero perfil de un personaje mediante el seguimiento pormenorizado de sus maneras de actuar, de gesticular y, en general, de expresarse. En este minucioso seguimiento se realizan verdaderamente, *viven*, los temas musicales, o mejor, dramático-musicales, adaptándose, fragmentándose, variando incesantemente, traduciendo y coexistiendo simultáneamente con la palabra, con sus maneras de elocución, con los ademanes, con los movimientos... La música en *Wozzeck* es sombra y aura que acompaña incondicionalmente a los personajes y molde donde se van grabando las huellas reveladoras de los matices más sutiles de lo interior y lo externo, de la conciencia y del comportamiento. Así, en el caso del Doctor, la primera parte de I/4 nos ha mostrado:

1. Que tanto su fijación obsesiva por la ciencia como su fácil agitación y cólera, cuando la realidad se ostina en salirse de sus previsiones *racionales*, quedan configuradas por tres temas tan diferenciados como estrechamente conectados en su contenido musical y en su alternada o complementaria realización dramática (T-1, T-2, T-3).
2. Que las partes vocales y orquestales de las cuatro primeras variaciones del *passacaglia* están construidas con material o fragmentos tomados de alguno de dichos temas, ligados siempre a los pormenores del discurso verbal.

3. Que, junto al componente temático dramático-musical, tienen un particular interés las fluctuaciones o modulaciones expresivas de las actitudes, gestos, movimientos y maneras de entonación, contenidas en las numerosas indicaciones escénicas introducidas por el compositor y puntualmente traducidas en música. De este modo, las líneas melódicas y los comentarios orquestales forman una unidad compleja e indisoluble con las acotaciones –con el desenvolvimiento del personaje en la representación–, que, desarrollada en el tiempo, va definiendo la verdadera personalidad del personaje. Desde esta perspectiva, no es suficiente decir que el Doctor es *racional*, *colérico* o *grandilocuente*, como si se tratase de categorías fijas o fijadas al personaje. La dinámica dramática y musical lo presenta hablando y actuando de manera racional, colérica o engolada. Como ocurre en el caso del Capitán, Alban Berg ha enfatizado mucho, en relación con los personajes de Büchner, la contradictoria y grotesca personalidad del Doctor subrayando sus repentinos cambios de humor (el adverbio *plötzlich* / *repentinamente* es empleado una y otra vez en las acotaciones), de manera que, prescindiendo del contenido conceptual, puede decirse que toda esta primera parte está organizada a base de la alternancia entre «el autocontrol racional o científico» (ya que alterarse o enfadarse es «nocivo para la salud», «malo», «anticientífico» –palabras tomadas de su discurso consciente–), y las constantes traiciones producidas por su afanoso apresuramiento o por su cólera (recuérdense los sinónimos empleados por el libretista: *hastig* / *precipitado*, *auffahrend* / *colérico*, *empört* / *indignado*, *heftig* / *violento*). Tal alternancia tiene su sencilla, lógica y casi literal correspondencia en los modos de entonación, *parlando* o *cantabile*, según el humor, alterado o sosegado, del momento. Los temas, por su parte, ven constantemente variada su configuración original en alguno de sus parámetros (valores, dinámica, *tempo*, ritmo, instrumentación...) en función, tanto del contenido del texto verbal como de las indicaciones escénicas.

**(B) I/4, segunda parte (cc. 524-561, var. 5-12)**

La segunda parte está netamente dominada por Wozzeck, quien intenta calmar al Doctor y le cuenta confidencialmente sus propias obsesiones, su *idea fija*. De manera consecuente, las acotaciones se acumulan en torno a la figura del protagonista de la ópera y tienen un valor extraordinario, ellas y su traducción musical, como profundización en su compleja personalidad. Sin embargo, centrados ahora en la personalidad del Doctor, prescindiré del comentario de este bloque del *passacaglia* del que se han glosado algunos ejemplos significativos relacionados con el protagonista en la segunda parte<sup>34</sup>.

---

<sup>34</sup> Segunda parte, II: «Ach Marie!»: Wozzeck, motivo de la queja, I/4.

(C) I/4, tercera parte

C. Tabla de acotaciones de la tercera parte. I/4.562-655, var. 13-21

	D O K T O R	W O Z Z E C K
a. VARS. 13-18 cc. 562-610	Var. 13: <i>quasi langsamer Walzer</i> (565-568)	Var. 18: ohne sich um den Doktor zu kümmern/sin hacer caso al Doctor (606)
b. VARS. 19-21 cc. 611-641	Var. 20: immer mehr in Extase geratend / acercándose cada vez más al éxtasis (620-635) Var. 21: <i>Noch breiter, grandioso / aún más ampuloso, grandioso</i> - in höchster Verzückung / en el máximo grado de arro-bamiento (ff) (638-641)	
c. CODA cc. 642-655	plötzlich wieder ganz sachlich, an Wozzeck herantretend / de nuevo, repentinamente objetivo <i>-parlando</i> (642-645) <i>Der Vorhang fällt anfangs sehr schnell, dann plötzlich langsam ... um... sich ... ganz ... allmählich ... zu ... schließen</i> (645-655)	Wozzeck gehorcht / Wozzeck obedece (644) <i>El telón cae muy rápido al principio, luego, de repente, despacio ... cerrándose ... poco ... a ... poco</i> (645-655)

En el amplio conjunto de la tercera parte (casi cien compases), el Doctor vuelve a ser protagonista del diálogo. La subdivisión en tres apartados, propuesta en la tabla anterior, responde a criterios dramáticos y musicales que se explicarán en el comentario específico de cada uno de ellos.

Desde otra perspectiva, comparada esta tabla con la de la primera parte, resulta obvio que el número y contenido de las acotaciones es distinto: proporcionalmente, se hacen menos indicaciones y cambia, además, el eje de su campo de referencia, centrado ahora, después del diagnóstico hecho a Wozzeck (*aberratio mentalis*), en los crecientes arrebatos del Doctor ante el porvenir inmortal que le depararán sus hallazgos científicos. En cualquier caso, todo este castillo se derrumbará grotescamente cuando, en la coda final, se recuperen *de repente* las mismas pautas de conducta (y los mismos parámetros musicales) del principio.

Hay que añadir, finalmente, que todas las acotaciones de este último tramo han sido introducidas por Alban Berg, sin rastro alguno de ellas en el texto I/Fr-L.

Var. 13

DOKTOR: Wozzeck, Er kommt in's Narrenhaus!

Er hat eine schöne fixe Idee, eine Köstliche

Var. 14

*aberratio mentalis partialis*, zweite Spezies! Sehr schön ausgebildet!

Var. 15

Wozzeck, Er kriegt noch mehr Zulage!

Var. 16

Tut Er noch Alles wie sonst? Rasiert seinen Hauptmann? Fängt fleissig Molche?

Var. 17

Ißt seine Bohnen?

WOZZECK: Immer ordentlich, Herr Doktor; denn das Menagegeld kriegt das Weib: darum tu'ich's ja!

Var. 18

DOKTOR: Er ist ein interessanter Fall, halt Er sich nur brav! Wozzeck, Er kriegt noch einen Groschen mehr Zulage. Was muss Er aber tun?

WOZZECK: (*ohne sich um den Doktor zu kümmern*) Ach Marie!<sup>35</sup>

DOKTOR: Was muss Er tun?

WOZZECK: Marie!

DOKTOR: Was?

WOZZECK: Ach!

Var. 13

DOCTOR: ¡Wozzeck, acabarás en el manicomio! Tienes una hermosa idea fija,

Var. 14

una exquisita *aberratio mentalis partialis*, del segundo tipo. ¡Muy bien formada!

Var. 15

¡Wozzeck, te aumentaré la paga!

Var. 16

¿Haces todo como de costumbre? ¿Afeitas a tu Capitán? ¿Cazas lagartijas?

Var. 17

¿Comes tus habas?

WOZZECK: Todo como siempre, Doctor. El dinero del rancho para mi mujer: ¡por eso lo hago!

Var. 18

DOCTOR: Eres un caso interesante: ¡pórtate bien! Wozzeck, te daré una perra gorda más de paga. ¿Qué tienes que hacer a cambio?

WOZZECK: (*sin preocuparse del Doctor*) ¡Ay, Marie!

DOCTOR: ¿Qué tienes que hacer?

WOZZECK: ¡Marie!

DOCTOR: ¿Qué?

WOZZECK: ¡Ay!

---

<sup>35</sup> En el texto Fr/L se indica: Wozzeck: (*stöhnend*) Die Marie... / (*quejándose*) Marie... Alban Berg ha introducido una nueva indicación, y ha sustituido la palabra «quejarse» por el motivo musical de la queja de Marie.

Después de haberle contado Wozzeck sus obsesiones, comentadas musicalmente con motivos tomados de las dos escenas anteriores (I/2 y I/3), el Doctor hace el diagnóstico psiquiátrico, núcleo dramático de este apartado. A pesar de que a lo largo de estas seis variaciones no se encuentran indicaciones explícitas sobre gestos, movimientos o maneras de entonación (sus maneras básicas de comportamiento han quedado bien apuntadas en la primera parte), se producen variaciones de interés en los tres temas básicos presentados en la primera parte al mismo tiempo que se introducen nuevos motivos y signos dramático-musicales, en relación con las propias novedades del discurso dramático. También hay algunos detalles estructurales e icónicos, relacionados con el texto, que merecen ser comentados.

Variaciones 13 y 14, cc. 562-569

Constituyen una pequeña unidad dramática y musical puesto que el espacio ocupado por ambas está dedicado al diagnóstico del Doctor y está claramente delimitado mediante un mismo acorde de Mi menor. Los siete (número clave del *passacaglia*) compases, correspondientes a cada variación, le sirven a Alban Berg para poner de relieve, mediante dos nuevos motivos musicales, la fatuidad y pedantería científica del personaje quien no duda en describir (var. 14) con palabras latinas la enfermedad de Wozzeck: «*aberratio mentalis partialis*».

A partir de la variación 13 aumenta, pues, la complejidad temática de la música puesto que en éstas y en las siguientes variaciones se reúnen los temas comentados en la primera parte y los nuevos motivos y signos que configuran musicalmente la personalidad del Doctor. Por medio de algún parámetro: *tempo*, carácter, instrumentación, indicaciones convencionales, palabras o formas expresivas contenidas en el diálogo, etc., estos temas, motivos o células sugieren, sin necesidad de indicaciones verbales, la actitud, el ademán o la manera de entonación oportuna. He aquí, pues, los motivos, nuevos y viejos, que convergen en las variaciones trece y catorce:

**A. Nuevos motivos:**

- 1. Acorde-arpeggio de Mi menor (H)

EJEMPLO 22

(a) I/4. 562-564 (var.13)

(b) I/4. 574-575 (var.14)

Musical score for measures 574-575. The score includes a vocal line for 'Dokt.' with lyrics 'Sehr schön aus-ge-bil-det!', a string section (Str.) with dynamics 'p', 'molto', 'ff', and 'loco', and a tuba part (Tub). A box highlights measure 575. Performance instructions include 'rauschend' and 'ff'.

Este acorde quedará desde este momento particularmente ligado a la locura diagnosticada por la ciencia y reconocida por la sociedad, como se confirmará en la escena de la taberna del acto segundo (II/4.651-664) en el encuentro de Wozzeck con el loco<sup>36</sup>.

2. Tema (*leitmotiv*) del Doctor (T-4)

EJEMPLO 23

(a) I/4. 562-564 (var.13)

Musical score for measures 562-564. The score includes a vocal line for 'Dokt. Doct.' with lyrics 'Woz-zek, Er kommt ins Nar-ren-haus. This is in-san-i-ty!', and string parts for Violin I (I.VI.), Violin II (Vic.), and Cello/Double Bass (Cb.). Performance instructions include 'Breit, (♩ = 80)', 'quasi Auftakt', and dynamics 'f'.

<sup>36</sup> Ya fue indicado esto por Jouve/Fano: «Or nous retrouverons le Mi mineur plus tard, attaché à la présence du Fou dans le Bal populaire» Jouve/Fano, *op. cit.*, p. 123.

También, Mosco Carner, *op. cit.*, p. 246.

Por su parte, Diether de la Motte hace una observación interesante sobre los elementos extraños al acorde y su significado: «'Wozzeck, acabará usted en un manicomio', canta el Doctor. Hay dos elementos sin ningún enlace con la estructura del acorde, disposición y articulación que actúan como imagen representativa de un espíritu humano que está perdiendo todas sus fuerzas. Un agudo y denso Mi menor repetido en *staccato* en contraposición a una séptima menor grave mantenida. La posición usual de los clarinetes, una octava más grave, habría destruido ese efecto» (ej. 22 a).

Diether de la Motte: *Armonía* (1976), vers. cast. Luis Romano, ed. Labor, Barcelona, 1989, p. 283.

(b) I/4. 573-575 (var. 14)

Este motivo, introducido como voz secundaria por el fagot en la variación trece<sup>37</sup>, adquiere su verdadero rango en la fantasía y fuga del acto segundo (II/2), donde será el segundo sujeto de la fuga, junto a los *leitmotive* que representan al Capitán y a Wozzeck.

3. Motivo del diagnóstico (T-5)

En la casilla de la tabla de acotaciones, correspondiente a este primer apartado de la tercera parte, he incluido la indicación *quasi langsamer Walzer*. Aunque forma parte de las acotaciones convencionales, dirigida al carácter de la música, creo que afecta también a la actitud del Doctor en el momento de iniciar, gozosamente, con la ligereza frívola de un vals, el diagnóstico de Wozzeck. Este movimiento de vals lento coincide con un motivo musical enunciado por primera vez por la cuerda, y que, desde este momento, tendrá un carácter recurrente en las siguientes variaciones y, sobre todo, en la segunda escena del acto segundo coincidiendo también con el diagnóstico que hace al Capitán.

EJEMPLO 24

(a) I/4. 564-568 (var. 13)<sup>38</sup>

<sup>37</sup> Nos hemos encontrado ya con este motivo en el epílogo sinfónico de la ópera, último interludio en Re menor. Segunda parte, capítulo III.

<sup>38</sup> Más adelante en la escena, el motivo se cruzará con el inicio del tema de doce sonidos, empleado tanto por el Doctor como por Wozzeck: Dr.: 590, Wozz.: 597-598 (fragm.), Dr.: 599-601, vocal y completo: «Er ist ein interessanter Fall, halt'Er sich nur brav! / ¡Eres un caso interesante! ¡A portarse bien!».

(b) II/2. 212-214

Dokt  
plek - - - ti - sche Kon - - - sti - tu - ti -

1. Gg  
Pos übernimmt

Rit.

A tempo (aber noch gemächlicher)  
(Kopfstimme)

215

Dokt  
on! Ja, Herr Haupt - mann,

Str  
Trp

Str  
Hr

dimin

4. Motivo de la pedantería del Doctor (T-6)<sup>39</sup>

EJEMPLO 25

I/4. 569-572 (var. 14)

14. Var.  
a tempo

570

Dokt  
ab - e - ra - tio men - ta - lis par - tia - lis, zwei - te Spe - zies

1. Hrn  
2. Hr  
3. Hr  
4. Hr

4 Kl taktweise dazu

ppp

<sup>39</sup> Peter Petersen lo denomina «Hybris»-Motiv: «motivo del orgullo desmesurado» (*op. cit.*, pp. 214-215). Propongo el nombre de «pedantería» porque apunta hacia la doble condición de «engreimiento» e «inoportunidad» de la actitud de quien habla, de lo que dice y de la manera de expresarlo (ipalabras en latín para Wozzeck!). Según G.Ploebusch, se trata de un motivo cuyo diseño musical ya ha sido

Mientras el Doctor se regodea en el enunciado latino del diagnóstico (que por sí mismo hace innecesarias otras indicaciones aclaratorias sobre la actitud y manera de expresión) las trompas y los clarinetes diseñan, superponiéndose, una figura geométrica triangular, construida con la repetición de cinco sonidos cargados de significación: los dos primeros, Si - La b, representan a Wozzeck y no son otros que los que se han repetido en la parte central del *passacaglia* (I/4.535-537), procedentes de los dos primeros acordes de la naturaleza, relacionados directamente con los trastornos alucinatorios del protagonista. Los tres siguientes, pertenecen al campo temático del Doctor: son los tres primeros sonidos del tema de doce sonidos, ostinado, de esta escena.

## B. Temas y motivos ya conocidos.

### 5. Tema de doce sonidos (T-1).

Variación 13: los cinco primeros sonidos expuestos por el contrabajo en forma melódica (cc. 562-564); los restantes, por la cuerda en forma vertical (acordes de cuartas superpuestas) (cc. 565-568).

Variación 14: los tres primeros, trompas; los demás, tuba.

### 6. Motivo de la Ciencia (T-3)

Aparece en los dos últimos compases de la variación 14, cuando el Doctor remata su entusiasta diagnóstico con el arpeggio descendente de Mi menor sobre las palabras «Sehr schön ausgebildet» / «Muy bellamente formada (la 'aberratio')». La línea vocal, subrayadas en *ff* por violines y violas, queda sabiamente flanqueada por el nuevo *leitmotiv* del Doctor (T-4) (violonchelo, N) y por el viejo tema de la Ciencia (T-3), a cargo de las trompetas (574) y a continuación clarinete bajo y fagot (575).

---

presentado en la escena primera «como ejemplo de una 'idea fija' semejante» («In der musikalischen Formulierung der «aberratio mentalis» begegnen wir einem Motiv, das schon in der ersten Szene als Beispiel einer ähnlhichen «idée fixe» aufgetreten war»). Gerd Ploebisch, *op. cit.*, p. 91.

Se refiere a los compases 17-21 del preludio (I/1), donde, en efecto, hay un diseño similar (que se repite y desarrolla después en la pavana y cuyo contenido es la obsesión del Capitán por el tiempo. Plausible interpretación por la que se subraya la afinidad obsesiva de los dos personajes -el tiempo/la ciencia, la muerte/la inmortalidad-, puesta de relieve por la música, lo mismo que, como se acaba también de comentar, hay un motivo «del diagnóstico» por el que la música iguala al Capitán y a Wozzeck como objetos de experimentación para el Doctor.

El grupo de variaciones que viene después del diagnóstico está enmarcado textualmente por la promesa que hace el Doctor a Wozzeck de aumentarle la paga, retomando de este modo uno de los motivos con que se abre la escena, aunque ahora con un sentido completamente distinto. Al principio, el Doctor le recuerda a Wozzeck las tres perras gordas diarias a cambio de obedecer una serie de normas –no toser: recurrente en la primera parte– y seguir una dieta a base de habas y legumbres. Con la intervención del protagonista en la segunda parte, el Doctor descubre con satisfacción que está ante un interesante caso psiquiátrico que le permite hacer el diagnóstico comentado. Con el entusiasmo por las nuevas perspectivas de experimentación científica que se le abren, el Doctor le promete un aumento de paga: el reproche inicial se ha convertido en motivo de entusiasta reafirmación por parte del Doctor en sus propias obsesiones.

Junto a este cambio de actitud, se produce una serie de alteraciones en los temas y motivos de la primera parte, particularmente en el denominado «motivo de la irritación»(T-2). Según Peter Petersen, este motivo, al que denomina «Das Doktor/Choleriker-Parlando», es utilizado una y otra vez ligado al enfado por las toses incontroladas de Wozzeck. Pero más tarde, cuando éste, debido a su «aberratio mentalis», se convierte en un nuevo «valor de cambio» (*Geschäftswert*) para el Doctor, por el que puede conseguir el ansiado renombre, «el «Choleriker-Parlando» pasa a ser interpretado sólo por la orquesta»<sup>40</sup>. Esto no es exacto. El seguimiento atento de la melodía vocal en las variaciones 15-18 permite reconocer que el Doctor –y Wozzeck, en su intervención– se valen de los temas y motivos más importantes, tanto de los introducidos en la primera parte, como los presentados en las dos variaciones anteriores, aunque, en ocasiones, con una apariencia muy distinta, como diferente es también la actitud del Doctor.

EJEMPLO 26 MELODÍA VOCAL DE LAS VAR. 15-18

(a) **Variación 15: Tema de la irritación (T-2, mot. a y b)**

Dr.: «Wozzeck, voy a aumentarte la paga»

Dokl

Woz-zeck, Er kriegt noch mehr Zu - la - gel

580

T-2 rit.

<sup>40</sup> «Das Doktor/Choleriker-Parlando wird jedesmal beansprucht, wenn der Doktor Wozzeck vorhält, daß er wieder gehustet habe. Späterhin in der Szene, wo Wozzeck durch seine erkennbare «aberratio mentalis» einen völlig neuen Geschäftswert für den Gelehrten gewinnt und der Doktor deshalb ganz auf seine eigene grosse Zukunft gerichtet ist, wird das Choleriker-Parlando in die Instrumente verlegt». Peter Petersen: *op. cit.*, p. 212.

**(b) Variación 16: Tema de la Ciencia (T-3)**

Dr.: ¿Haces todo como de costumbre...

16. Var.  
Etwas gemächlicher  
(♩ = 110)

Dokt

Tut Er noch Al - les wie sonst? Ra - siert sei - nen Haupt-mann?

585

**(c) Variación 17: Tema de doce sonidos (T-1), Tema de la pedantería (T-6)** (iusado por Wozzeck!)

Dr.: ... ¿Comes tus habas?

Wozz.: Todo como debe ser, Doctor. El dinero del rancho, para la mujer T-6. ¡Por eso lo hago todo!

poco rall - - - - -

17. Var.  
a tempo (Allegro ♩ = 180)

Dokt

Fängt flei - ßig Mol - che? ißt sei - ne

Wozzeck

im - mer or - dent - lich, Herr Dok - tor, denn das Me - nage - geld

595

Wozz

kriegt das Weib: Da - rum

poco rit -

**(d) Variación 18: Tres primeros sonidos de T-1 + Mot. del diagnóstico (T-5) + mot. de la pedantería (T-6) + mot. de la irritación (T-2) + mot. de la queja (Marie)**

Dr.: ¡Eres un caso interesante! ¡Pórtate bien! (T-5)

Wozzeck, te daré una perra gorda más. (T-6)

¿Y entonces, qué tienes que hacer? ¿Qué tienes que hacer? ¿Qué? (T-2)

W.: ¡Ay, Marie...! ¡Marie...! ¡Ay!

The image displays a musical score for the 'Der Doctor' scene from Wagner's 'Die Walküre'. It features vocal lines for Wozzeck (Wozz) and the Doctor (Dokt) with various tempo markings and variations.

- 595:** Wozz line, tempo *poco rit.*, lyrics: "kriegt das Weib: Da - rum tu' ich's ja!" (with subscripts 1, 2, 3).
- 600:** Wozz line, tempo *tempo* (♩ = 138), *nicht eilen*, lyrics: "Er ist ein in - tres-san - ter Fall, halt' Er sich nur brav!"
- 605:** Wozz and Dokt lines, tempo *a tempo* (♩ = 160), *ohne sich um den Doktor zu kümmern:*, lyrics: "Was muß Er a - ber tun? Ach Ma - rie! Ma - rie!"
- 610:** Wozz and Dokt lines, tempo *rit.*, lyrics: "Ach! Was?"
- 19. Var.:** Wozz line, tempo *Presto* (♩ = 80), *♩. voriges (ca 80)*.

Como se ha podido comprobar en los ejemplos, la melodía vocal está configurada por casi todos los temas o motivos más destacados del *passacaglia*. Curiosamente, Alban Berg no ha utilizado el que será *leitmotiv* representativo del Doctor en la fantasía y fuga (II/2). Ni en éstas, ni en las que vienen después se hace uso de este tema. Ni en la línea vocal, ni en la orquesta. Queda expuesto, en un discreto segundo plano (N), únicamente en las variaciones 13 y 14, con lo que se confirma su papel secundario en la escena de presentación del Doctor<sup>41</sup>. En cuanto al tema de la irritación, aparece desfigurado –ha perdido el carácter agresivo de la primera parte–, pero tiene un lugar destacado, no sólo en la orquesta como indica Petersen, sino en la línea vocal de estas variaciones: con él empiezan y con él, transformándose primero en la inversión del motivo de la queja de Marie y disolviéndose después terminan. La variación 18 concluye con el definitivo distanciamiento entre Wozzeck y el Doctor, metafóricamente representado por la música a través del juego de antítesis entre el motivo de la irritación, completamente suavizado, y el de la queja de Marie en boca de Wozzeck, olvidado completamente del Doctor (*ohne sich um den Doktor zu kümmern*)<sup>42</sup>.

<sup>41</sup> Nótese la diferencia con el papel jugado por el *leitmotiv* del Capitán en I/1.

<sup>42</sup> Ver comentario sobre este emotivo pasaje en la segunda parte, II: *El motivo de la queja en boca de Wozzeck*.

I/4.611-644, variaciones 19-21.

Variación 19

DOKTOR:

Bohnen essen, dann Schöpsenfleisch essen, nicht husten, seinen Hauptmann rasieren, dazwischen die fixe Idee pflegen!

Variación 20

(immer mehr in Extase geratend) Oh! meine Theorie! Oh mein Ruhm! (f) Ich werde unsterblich! (f) Unsterblich! Unsterblich!

Variación 21

(in höchster Verzückung/ff) Unsterblich!

(plötzlich wieder ganz sachlich, an Wozzeck herantretend/parlando) Wozzeck, zeig'Er mir jetzt die Zunge! (Wozzeck gehorcht)

Variación 19

DOCTOR:

Comer habas, primero, después, carne de cordero. No toser. Afeitar a tu Capitán. Y, entre tanto, cultivar la obsesión.

Variación 20

(acercándose cada vez más al éxtasis) ¡Oh, mi teoría! ¡Oh, mi gloria! (f) ¡Yo seré inmortal! (f) ¡Inmortal! ¡Inmortal!

Variación 21

(en total arrobamiento) (ff) ¡Inmortal!

(de repente, totalmente objetivo, se acerca a Wozzeck) ¡Wozzeck, enséñame ahora mismo la lengua! (Wozzeck obedece)

Las tres últimas variaciones representan la apoteosis del ego del Doctor, delirante ante la perspectiva de su fama inmortal. Pero una vez más, sus propias palabras revelan el carácter grotesco de tales exaltaciones cuando regresa a la realidad pidiéndole a Wozzeck que le enseñe la lengua.

Alban Berg ha sabido traducir en música el sentido de estos últimos motivos dramáticos, al mismo tiempo que lo ha puesto de manifiesto verbalmente también a través de las cuatro indicaciones interpoladas: las dos primeras referidas al creciente frenesí del Doctor, la tercera, una vez más, al *repentino* cambio de humor, y la última, al gesto obediente de Wozzeck.

La unidad dramática, textual y escénica, de estas variaciones se corresponde, pues, con una coherente traducción musical a través de los diversos parámetros propios de este lenguaje, cuya realización concreta es la siguiente:

Variación 19, cc. 611-619

Después de que en la variación dieciocho el Doctor se ha cuestionado a sí mismo las obligaciones de Wozzeck tras su flamante diagnóstico, le hace las últimas y decididas recomendaciones: «comer primero habas, y después, carne de cordero; no toser; afeitar a tu Capitán; y, mientras tanto, cultivar tu obsesión»<sup>43</sup>: prescripción facultativa que mete en el mismo saco ali-

---

<sup>43</sup> Pueden comprobarse las correcciones y adiciones introducidos por Alban Berg en esta intervención del Doctor en el texto Insel (doc. III/2): no aparecen reemplazados los guisantes (*Erbsen*) por las habas (*Bohnen*) (ni aquí ni a lo largo de toda la escena), aparece tachada la primera parte de *Hammelfleisch* (sustituida por una forma bastante ilegible), introduce manuscrito *nicht husten*, figura tachado *sein Gewehr putzen/limpiar su fusil*, que será sustituido (se indica borrosamente al margen) por *sein Hauptmann rasieren/afeitar a su Capitán*, trabajo más familiar y significativo en el contexto de la ópera.

mentación, trabajo e *idea fija* como puntos básicos de referencia para continuar con sus experimentaciones. En este fragmento final se reúnen palabras claves que han ido apareciendo a lo largo del diálogo precedente. Parece, al menos, que así lo ha interpretado Alban Berg, puesto que la densa acumulación de motivos y células de temas musicales que se encuentran en la línea vocal y en los comentarios orquestales de esta variación están, por una parte, en puntual relación con dichas palabras y, en consecuencia, representan también un compendio motivico-musical en relación con todo lo anterior. Así pues, texto y línea melódica son el eje esencial desde el que se pone en marcha todo el complejo mecanismo motivico de esta variación. En el siguiente ejemplo puede verse cómo la melodía está diseñada con temas, motivos y células interválicas expuestas antes y sugeridas por las palabras:

EJEMPLO 27

I/4. 611-620

19. Var.  
 Presto  $\text{♩}$ -voriges  $\text{♩}$  (ca 80)

Dokt Boh - nen es - sen, dann Schöp - sen - fleisch es - sen, nicht

7ª TOS ESCALA DE TONOS GLISSANDO DE AFEITAR

hu - sten, sel - nen Hauptmann ra - ste - ren, da - zwl - schen die

Dokt fi - xe i - dee pfl - gen!

T-1 / T-2

Fragmentos y escala de tonos + Tema de la Ciencia (T-3) + intervalo de séptima descendente (característico de la tos) + Motivo (c) del tema de doce sonidos (T-1), asociado a las palabras «fixe Idee» (566-567).

En cuanto a los comentarios orquestales, señalaré, en primer lugar, que la cuerda, y en particular las violas, recomponen la variante del diseño de la primera parte del tema de la irritación (T-2: (a) + (b)), que servía para las últimas palabras del Doctor en la variación anterior, donde quedó reducido a una célula (Mi-Fa). Desde estos sonidos se reconstruye en la sección de cuerda, donde va entrando en forma canónica (viola/violines segundos/violines primeros, etc.). Alban Berg ha puesto especial énfasis en el motivo (b), que, desde la presentación del tema al comienzo de la escena, está ligado a la manera conminatoria de dirigirse el

Doctor a Woz-zéck<sup>44</sup>. Ahora que el Doctor está dictando las normas que ha de cumplir su paciente, los violines y violas destacan este intervalo de tercera, de modo que el carácter imperativo y grotesco de todo el fragmento se convierte así en la razón textual para la ostinada repetición de un tema (o fragmento del mismo), que terminará disolviéndose de nuevo en los últimos compases de la variación (618-619). En relación con el contenido semántico global de este mismo tema –«de la irritación»– en la primera parte, podría añadirse que ahora su significado se encuentra más cerca de la firmeza o de la energía con que son dadas las ridículas órdenes médicas que de la cólera inicial. Como símbolo musical del autoritarismo científico del Doctor, este tema, como el personaje al que representa, puede, sin embargo, regresar de inmediato a la cólera original, en caso de un nuevo incumplimiento de las órdenes por parte de Wozzeck.

EJEMPLO 28

(a) I/4. 605-610. Var. 18, línea vocal del Doctor.

T-2

Dokt *f* Was muß Er a - ber tun?... *mf* Was muß Er tun?

Dokl *p* Was?...

(b) I/4. 611-619. Var. 19, cuerda/canon-ostinato

Presto *d = voriges d (= ca 80)*

1. Vln. *pp* T-2 *mp*

1. Solo *pp* *mp*

2. Vln. *pp* *mp*

2. Solo *pp* *mp*

2. Vi. *pp* *mp*

1. Pelt. *pp* *mp*

2. Pelt. *pp* *mp*

Solo Vla. *pp* *ohne cresc.*

1. Solo *pp* *mp*

1. Pult. *pp* *ohne cresc.*

Vla. *pp* *ohne cresc.*

2. Solo *pp* *ohne cresc.*

2. Pult. *pp* *ohne cresc.*

Vla. *pp* *ohne cresc.*

3. Pult. *pp* *ohne cresc.*

<sup>44</sup> Peter Petersen lo denomina: «Der Terzruf» («El intervalo de tercera como llamada»). Este pequeño motivo vocal, con su característico acento en la segunda sílaba del nombre –«ein typischer 'Regie-

Los demás motivos y fragmentos orquestales están ligados puntualmente a las prescripciones del Doctor:

- a. «*Bohnen essen, dann Schöpfenfleisch essen*» / «*Primero comer habas, y después, carne de cordero*».

Aparte del tema de la Ciencia utilizado para la melodía, nos encontramos con dos gestos musicales humorísticamente complementarios y con una cita/variante de esta misma escena, cubriendo la primera recomendación. En primer lugar, el arpa realiza dos *glissandos*, el primero ascendente y el segundo descendente, que desembocan, respectivamente, en un pequeño y simétrico diseño, cuyo material son los tres primeros sonidos del tema de doce sonidos (Mi b - Sol - Si). El primer gesto, *tres piccolos*, para las «habas»; el segundo, *contrafagot*, para la «carne de cordero». Más claro aún, el segundo intervalo de tercera (Sol-Si; Si-Sol) está subrayado como signo musical de la apelación a Woz-zéck, que, como acaba de comentarse, repite sin cesar la cuerda.

## EJEMPLO 29

### I/4. 611-612

(a)

19. Var.  
Presto  $\text{♩} = \text{voriges } \text{♩} (= \text{ca } 80)$

3. Picc.  
Kfg.  
Dokt.  
Doct.

Boh-nen es-sen,  
Eat your beans then,

(b)

Kfg.  
Dokt.  
Doct.

dann Schöp-sen-fleisch es-sen, nicht  
and mul-ton to sol-low. Don't

La «carne de cordero» está, además, comentada por la variante de un motivo «grotesco» (W. Reich) presentado en la escena tercera (ver ejemplo 7) también a cargo de los trombo-

---

Einfall'»-, adquiere una relevancia en la parte orquestal en esta variación y en la quince (primera de la tercera parte). Peter Petersen, *op. cit.*, p. 110.

nes<sup>45</sup>, y con referencia a la misma «Schöpsenfleisch»: de tales ideas dietéticas habría de derivar una verdadera «revolución científica». Más todavía ahora con el imprevisto hallazgo de la «idea fija».

b. «nicht husten» / «no toser»

Además del característico salto de séptima descendente (La - Si) para la palabra *husten* en la melodía vocal, los violines segundos realizan un dibujo que une el motivo de «transición/insistencia» presentado en la segunda variación (c. 504), como comentario orquestal a la frase «Hat Er schon seine Bohnen gegessen, Wozzeck?» / «Wozzeck, ¿ya has comido tus habas?», con la parte final (motivo (c)) del tema de la irritación (T-2) que desde su primera presentación se correspondía precisamente con una referencia a la tos: «Ich hab's gesehn, Wozzeck, Er hat wieder gehustet...» / «Wozzeck, lo he visto, has vuelto a toser» (c. 490)<sup>46</sup>:

EJEMPLO 30

(a) I/4. 490



(b) I/4. 614-615



c. «seinen Hauptmann rasieren» / «afeitar a tu Capitán»

Como ya se ha comentado a propósito del Capitán y Wozzeck en la primera escena de la ópera, la actividad del protagonista como barbero de su superior está representada musicalmente por dos diseños de carácter icónico, dos gestos musicales<sup>47</sup>, que acuden de nuevo en la escena cuarta en las dos ocasiones en que el Doctor menciona dicha actividad. Recordemos que tales gestos son los *glissandos*, melódicos e instrumentales, y el dibujo introducido en el preludio de la

<sup>45</sup> Sobre el carácter grotesco de la instrumentación, ver «Bohnen» und «Schöpsenfleisch». *Kleines und grosses Holz*, en Peter Petersen: *Wozzeck*, op. cit., p. 111

<sup>46</sup> Lo mismo ocurre al final de la tercera variación: «Aber, Er hat wieder gehustet...» y al final de la cuarta (= de la primera parte): «Er hätte doch nicht husten sollen!».

<sup>47</sup> Peter Petersen, op. cit., pp. 108-109.  
El ejemplo concreto que estoy comentando se puede añadir a los presentados por Petersen.

suite (cc.11-15), coincidiendo con la indicación escénica: *Wozzeck rasiert mit Unterbrechungen/ Wozzeck continúa afeitando con interrupciones* (ej. 31 (a)). Este último diseño ha protagonizado la variación dieciséis, junto al puntual *glissando* sobre la palabra *rasiert* (ej. 31 (b)). Y también los encontramos en la variación diecinueve: el citado dibujo del prelude y de la variación dieciséis está insertado en una parte de la línea melódica de los primeros violines (H) hecha de fragmentos: principio del tema ostinado de la irritación (T-2) + diseño-afeitar + tema del diagnóstico (T-5) (ej. 21 (c)):

EJEMPLO 31

(a) I/1. 11-15

10 **Schwungvoll**  
 und Augen mit der Hand - - - - - wieder  
 beruhigt berahigt  
 Wozzeck unterbricht seine Arbeit Was soll ich denn mit den zehn - Mi - nu - ten

15 **energischer**  
 an - fun - gen, die Er heut' zu früh fer - tig wird? Woz - zeck, be - denk' Er, Er

Wozzeck rasiert - mit Unterbrechungen - weiter

Harfe  
 Holz  
 r. H. ohne Ausdruck

E H K H K H

*mf* *p* *mf* *p* *mf* *p*

(b) I/4.582-585

16. Var.  
 Etwas gemächlicher  
 (= 11x)  
*mf*

585  
 Tut Er noch Al - les wie sonst?: Ra - stert sel - nen Haupt - mann?

dazu EH =  
 3. Hr

4. Hr Hf

Triangel  
 er Traum (pp)

*fp* *p grazioso* *p*

(c) I/4. 615-617

The image shows a musical score for measures 615-617. It includes a vocal line for the Doctor (Dokt.) and piano accompaniment. The vocal line has lyrics: "hu - sten, sel - nen Hauptmann ra - sie - ren, da - zwi - schen die". The piano accompaniment features a prominent glissando in the second violin part. The score is in 1/4 time and includes various musical notations such as triplets, dynamics (p, mf), and articulation marks.

El *glissando* tiene un relieve particular en este momento. Aparte de que sirve para cerrar la escala de tonos descendente de la melodía, los segundos violines forman un triángulo definido en dos lados por los cuatro primeros sonidos del tema de doce sonidos:

EJEMPLO 32

I/4. 616-617

The image shows a musical score for measures 616-617, focusing on the string ensemble. It includes staves for 1. Solo, 2. Vi., 2. Solo, 2. Vi., and 3. Pult. The score features a prominent glissando in the second violin part, which is highlighted by a large diagonal line. The score is in 1/4 time and includes various musical notations such as dynamics (p, mf) and articulation marks.

d. «dazwischen die fixe Idee pflegen!» / «mientras tanto, cultivar la obsesión»

La expresión «fixe Idee» es empleada por el Doctor para referirse a las obsesiones que acaba de descubrir en Wozzeck. Cuando Alban Berg habla en su *Conferencia* de la «idea fija» lo hace pensando en el Doctor obsesionado por la fama inmortal que conseguirá con sus investigaciones. Para representar esta idea fija ha escogido una chacona-passacaglia donde «un solo y único tema», el tema de doce sonidos, recorre todas las variaciones. Así pues, el compositor a través de la música ha querido volver del revés las pretensiones del Doctor, como en la escena primera había hecho con el Capitán: si, recuérdese, en la giga la música convertía a este personaje en un *burlador burlado*, en la escena cuarta el Doctor queda como *diagnosticador diagnosticado*. La idea fija de Wozzeck no está construida musicalmente con su material, procedente, por ejemplo, de las escenas segunda o tercera, empleado, sin embargo, cuando el protagonista toma ampliamente la palabra en la parte central de esta escena cuarta. (Acaban de verse los diseños corres-

pondientes al «rasieren» tomados de la primera escena). Alban Berg hace que la música apunte hacia el Doctor, aunque las palabras de éste tengan a Wozzeck como destinatario. Con la última recomendación, «y mientras tanto, cultivar la obsesión», los violines y violas retoman el tema de la irritación (cc. 617-619), (mantenido únicamente por uno de los atriles de las violas en los cc. 615-616), y los sonidos de la melodía vocal y de la cuerda convergen hasta su disolución en el núcleo Fa - La b - Re, últimos sonidos del tema dodecafónico (T-1) y del tema de la irritación (T-2), y tal vez el más recurrente, en forma vertical o melódica, de todas las variaciones. Por si fuera poco, su carga semántica le viene dada por las palabras: «fixe Idee», como se puede comprobar en este ejemplo o en la variación 13/cc. 566-567: «Er hat eine schöne fixe Idee» (Mi - Fa - La b - Re). La ilustración, o mejor, la interpretación musical del texto, se completa con el tema de la pedantería enunciado por los oboes. En resumen, el Doctor recomienda a Wozzeck cultivar la idea fija, pero la música señala inequívocamente al Doctor.

### EJEMPLO 33

#### 1/4. 618-619

Tema ostinado de la irritación (violas y violines) + melodía vocal + pedantería.

1.2.3. Ob. *p cresc. - - - - - molto*

Dokt.  
Doct.

da-zwischen die fi - xe I - dee - - - pflegen!  
and cul - ti-vate pour l - dé fixe - - - further.

1. Vi. *zurücktreten pp*

2. Vi. *zurücktreten pp*

1. Vla. *zurücktreten pp*

2. Vla. *zurücktreten pp ohne cresc.*

3. Vla. *zurücktreten pp ohne cresc.*

#### Variación 20, cc. 620-637

Si el texto y la música de la melodía vocal de la variación anterior determinan tanto el entramado motivico de la orquesta como, sin necesidad de indicaciones escénicas, la actitud al mismo tiempo jubilosa e imperativa del Doctor cuando le enumera a Wozzeck sus obligaciones, las palabras de esta variación expresan su frenético narcisismo: «¡Oh, mi teoría! ¡Oh, mi gloria!

¡Seré inmortal! ¡Inmortal! ¡Inmortal!». La exaltación desenfrenada viene en esta ocasión apoyada por una acotación, también introducida por Alban Berg, que encabeza las exclamaciones del personaje: *Immer mehr in Extase geratend / Aproximándose cada vez más al éxtasis*.

La situación se presenta particularmente adecuada para que la música pueda poner en juego todos sus recursos al servicio de la necesaria y progresiva intensificación de las palabras y los gestos.

a. *Temas y motivos de la melodía vocal.*

El tema de la Ciencia (T-3) se realiza plenamente sirviendo de línea melódica para las dos primeras exclamaciones, completo en la primera: «Oh meine Theorie!», adaptado al número de sílabas de la segunda: «Oh mein Ruhm!» (las tres sílabas contienen los dos componentes característicos del tema: tono descendente y salto de cuarta justa ascendente).

EJEMPLO 34

**1/4. 620-627**

The image shows a musical score for voice in 1/4 time, measures 620-627. Measure 620 is marked '20. Var. Prestissimo' and contains the lyrics 'Oh! mel - ne The o - rie!'. Measure 625 is marked 'a tempo' and contains the lyrics 'Oh... mein Ruhm!'. The score shows a melodic line with notes and rests, with arrows indicating the intervallic structure.

Las siguientes palabras sobre el futuro inmortal que le prometen sus hallazgos científicos, se presentan como variantes de una línea quebrada definida por dos intervallos básicos, salto ascendente de séptima mayor (como medio de enfatizar la primera sílaba de la palabra clave «unsterblich») y salto descendente de tritono. Este motivo melódico-vocal viene reforzado por los trombones (H) que, como se indica en la partitura, deben «apoyar el canto, sin taparlo» («Die Singstimme unterstützend, aber nicht deckend»). Pero son los violines los que indican el origen de esta melodía, al repetir con insistencia (N) un mismo dibujo coincidiendo con la exposición de las variantes melódicas de «unsterblich». Se trata de un motivo melódico, ya comentado, utilizado por el Doctor en la presentación del tema de doce sonidos para las palabras: «Die Welt ist schlecht...» / «El mundo es malo...» (ej. 35 a), y en la cuarta variación, cuando comenta: «...ärgern ist ungesund, ist unwissenschaftlich!» / «...enfadarse es malo para la salud, anticientífico» (ej. 35 b). Del mismo modo que, a partir de la ligazón de dos expresiones por medio de un único motivo musical, se ha explicado antes que, según el Doctor, la *maldad* del mundo depende de su carácter irracional, acientífico, (interpretación que, más exactamente, viene sugerida por el compositor que ha decidido tal asociación), entiendo que su presencia de nuevo en la variación veinte tiene que ver con el mismo contenido semántico. ¿No habrá querido Alban Berg desenmascarar al Doctor mediante un nuevo detalle, señalando el carácter *poco saludable* y *anticientífico*, también, de sus delirios de inmortalidad?

EJEMPLO 35

(a) I/4. 493-494

(cantabile)

Dokt. Das ist schlecht! Die Welt ist schlecht, sehr schlecht.

immer gefühlvoller

(b) I/4. 518-519

Sehr ruhig (♩. 68-66)

(cantabile)

Dokt. Ich ärger mich nicht, ärger ist ungesund, ist unwissenschaftlich!

*pp*

*mf-p*

(c) I/4. 628-637

Línea vocal + trombones + violines

Ihr Singstimme unterstützend, aber nicht deckend

2. 3. Pos. o. D. *mp*

(mit Pos.)

Dokt. Doct. Ich werde unsterblich!

*molto accel.* *a tempo*

I. Vi. *alle arco* *p*

Vla. *f*

Vlc. *mf*

[630]

2.3 Pon.  
o. D.

Dokt.  
Doct.

Un sterb lich!

1. Vl.

2. Vl.

Vla.

Vlc.

2.3 Pon.  
o. D.

Dokt.  
Doct.

Un sterb lich!

635

1. Vl.

2. Vl.

Vla.

Vlc.

### b. Temas y motivos en la orquesta

En general, puede afirmarse que los motivos empleados por la orquesta en esta variación, y en la siguiente, tienen la función primordial de enfatizar, colaborando en la progresiva exaltación demandada por la acotación. Como ejemplo primero de tal función acaba de verse (ej. 35 c) que los trombones y los violines apoyan directamente al canto mediante el enunciado literal de la misma línea melódica de la voz o mediante la insistencia en su motivo de referencia. Otro modo de intensificación, empleado frecuentemente por Alban Berg, es la progresiva acumulación, por superposición, de un motivo. Ocurre aquí con el tema de la Ciencia, realizada por los instrumentos de cuerda en el momento en que el Doctor entona, con el mismo motivo: «Oh, meine Theorie!».

## EJEMPLO 36

## 1/4. 620-623

immer mehr in Ekstase geratend  
*gazing ecstatic*

Dokt.  
 Doct.

Oh! mei - ne The - o - rie! Oh  
 Oh! my hy - po - the - sis! Oh

**Prestissimo**  
**620** *pizz.* **molto accel.**

Alle 1. Vl.  
 get.

Alle 2. Vl.  
 get.

Alle Vln  
 get.

Vlc.

Estamos ante un magnífico ejemplo de traducción al lenguaje musical del significado del sintagma «meine Theorie». En el ejemplo se contiene un modelo de «ciencia musical» donde se sintetizan los círculos de segundas, terceras y cuartas. De este modo, comenta Peter Petersen, este ejemplo se convierte en un símbolo: «La figura representa una pieza de maestría constructiva, que adquiere la función de un símbolo. Nos remite al carácter sistemático de las relaciones sonoras y, en este sentido, simboliza la preocupación del Doctor por las teorías y sistemas»<sup>48</sup>.

Como complemento a los motivos vocales y orquestales señalados hasta ahora, se añade un nuevo diseño de tresillos de corcheas realizado con el primer motivo (a) del tema de la irritación (T-2). La celesta y los clarinetes (N) lo exponen en cuatro ocasiones (624-626, 628-630, 632-633 y 634-636), cada vez un semitono más alto. Este diseño es completado por uno similar en tresillos de negras, a cargo de las trompetas (N) (626-627, 630-631).

<sup>48</sup> «Das Gebilde stellt ein konstruktives Meisterstück dar. Seine Funktion ist aber die eines Symbols. Es verweist auf den Systemcharakter der Tonbeziehungen und versinnbildlicht insofern die Befangenheit des Doktors in Theorien und Systemen». Peter Petersen, *op. cit.*, p. 214

EJEMPLO 37

(a) 1/4. 624-626

Musical score for Example 37(a). The top staff is for 1. 3. 4. Kl. in B and the bottom staff is for Cel. Both staves show a melodic line with triplets and a fermata. A box labeled 'T-2 (a)' highlights the first measure of the triplet in both staves.

(b) 1/4. 626-627

Musical score for Example 37(b). The staff is for 1. Trp. in F o. D. It shows a melodic line with triplets and a fermata. A box labeled 'T-2 (a)' highlights a specific melodic phrase.

c. Estructuración de la var. 20: texto, motivos, tempo, instrumentación.

El carácter desmedido y exultante de las exclamaciones del Doctor se pone de manifiesto más por la manera de realizarse los motivos acabados de comentar que por la propia naturaleza de los mismos, o dicho de otro modo, el contenido semántico, coherente y entretendido, de las palabras y los motivos musicales tiene en esta ocasión una especial necesidad para su realización de otros parámetros musicales.

Pero también hay que señalar de inmediato que el punto de partida para la organización y funcionamiento de todos los parámetros reside en el texto. La estructuración rítmica divide al texto en una presentación («Oh, meine Theorie!») y cuatro partes, subdivididas éstas últimas: a) por la alternancia de *accel./a tempo*; b) por la alternancia del bombo (se reducen paulatinamente sus percusiones) y de los platillos; c) por la alternancia *acordes/arpeggios*; por la alternancia *celesta + clarinete/trompeta* (en la exposición del diseño sobre el primer motivo de T-2).

Estructuración rítmico-textual de la var.20

Compás	A. 620-622	B. 623-625	626-627	C. 628-629	630-631	D. 632-633	633-634	E. 635 - 637		
Texto	Oh!meine Theorie	Oh mein	Ruhm!	Ich werde	unsterblich!	Un - -	sterblich	Un -	sterblich	lich!
Tempo	Prestissimo	molto accel.	a tempo	mlto.acc.	a tempo	accel	a tempo	accel	e.breiter	rit.
Dinámica		cresc.	fp	p /cresc. f / voz	fp	p/ cresc.	fp	p/cr.	f/cr.	dim.-cresc.
Perc. caja/ bombo /plat.	caja / ppp,poco cresc.	bombo/ seis percusiones	platillos/f	bombo/ 4 perc.	platillos/p	bombo / 3 perc.	plat./mf	bombo. 2 perc	plat./ f	
Cuerda/ viento	cuerda/tema de la Cienc.	viento/ acordes	cda./arpeg+tr.	viento/ acordes	cda/arpeg + trem.	viento/ acordes	cda. /arpg +trem	vto./ acd.	vto. +cd a.tr	
Celesta + clarinete /trompa T-2		cel./cl./f (N)	trp./mf (N)	cel./cl./f (N)	trp./mf (N)	cel./cl./ f (N)		cel./ cl f/(N)		

Podría afirmarse que la indicación escénica *immer mehr in Extase geratend / aproximándose cada vez más al éxtasis* está realizada mediante las sístoles y diástoles del texto expresadas de manera evidente en las alternancias comentadas y expuestas en la tabla, que estructuran toda la variación, formando, al mismo tiempo, un simbólico *stretto* que afecta a todos los parámetros textuales y musicales, hasta la ampliación y *ritardando* finales, que nos introduce en la exuberancia final de la última variación.

Variación 21, cc. 638-644

Los siete compases de la última variación quedan divididos en dos partes netamente contrapuestas: la primera, cc. 638-641, constituye el punto culminante de la escena, rematada grotescamente en la segunda parte, cc. 642-644, con el radical y repentino cambio de registro por parte del Doctor.

**A. cc. 638-641**

Esta parte está constituida por una palabra: *Unsterblich!* / *¡Inmortal!* –«la más aguda de todas sus obsesiones»<sup>49</sup>–, un tema musical: *el tema de doce sonidos (T-1)* y una acotación: *in höchster Verzückung / en el más profundo arrobamiento*. Todos los parámetros musicales colaboran en la realización de este momento, en que culminan la escena en su conjunto, las dos variaciones anteriores, y, en particular, la veinte, que la precede inmediatamente. El *tempo* ha de ser «Noch breiter, grandioso»/ «Aún más ampuloso, grandioso», la intensidad dinámica se mueve entre *ff* y *fff*, aparecen

<sup>49</sup> «Wenn schließlich in der letzten Variation der Arzt in den Ruf nach Unsterblichkeit ausbricht –der höchsten seiner fixen Ideen–...» Alban Berg: *Vortrag, op. cit.*, p. 169.

representadas todas las secciones orquestales y la voz se ve reforzada por los trombones (como en la variación anterior) y por el xilófono. El tema de doce sonidos (T-1), oscurecido por los demás en las dos últimas variaciones, «y más o menos disimulado a lo largo del *passacaglia*, emerge con nítida claridad, armonizado como un coral, dando de este modo a la pieza la forma de un *stretto*»<sup>50</sup>. Los doce sonidos del tema son los protagonistas de los doce acordes que, distribuidos de tres en tres (3 x 4), descienden desde las altas tesituras de los *piccolos* y violines hasta las profundidades de los instrumentos más graves de todas las secciones: la línea melódica más elevada sigue el orden del tema dodecafonico, la grave (fagot, violachelos, etc.) descienden cromáticamente desde Re hasta Mi b que se mantiene como nota pedal hasta que concluye definitivamente la escena.

EJEMPLO 38

I/4. 638-642

21. Var.  
**Noch breiter, grandioso**

640

1. 2. 3. 4. Picc.  
 1. 2. 3. Ob.  
 1. 2. 3. 4. Kl. in B  
 Bkl. in B  
 1. 2. 3. Fg.  
 Kfg.  
 1. 2. 3. 4. Hr. in F o. D.  
 1. 4.  
 Pm. o. D.  
 2. 3.  
 Btb. o. D.  
 Trgl.  
 1 Paar Beck.  
 Xyl.  
 Cel.  
 Hrn.  
 Dukt.  
 Doct.

2. 3. u. 4. Picc. nehmen gr. Fl.  
 3. u. 4. Kl. nehmen Es Kl.  
 o. Dpf.  
 immer nur die Singstimme unterstützend  
 in höchster Verzückung  
 At the height of ecstasy  
 bis höher mit Posa.  
 Un - sterb - lich!  
 /m - mor - tal!

1. Vl.  
 2. Vl.  
 Vla.  
 Vlc.  
 Kb.

640

**B. 642-644**

En los tres últimos compases de la variación se produce el último de los cambios repentinos a que el Doctor nos tenía acostumbrados en la primera parte. Desde el torbellino de su éxtasis salta a la realidad dándole la última orden al obediente Wozzeck: «(de nuevo y repentinamente neutro, se dirige a Wozzeck / parlando) Wozzeck, enséñame ahora mismo la lengua (Wozzeck obedecce)». Alban Berg ha querido cerrar el círculo, regresando también con la música al punto de partida: reaparece la segunda parte (motivos (b) y (c) del tema de la irritación (T-2), con el *parlando* que lo caracterizaba. El tema dodecafónico se ha detenido en su primer sonido mantenido en pedal, única sustancia musical que acompaña a las últimas palabras del Doctor. Wozzeck termina obedeciendo ya sin la menor réplica, lo mismo que había ocurrido en la escena primera con el Capitán.

EJEMPLO 39

**1/4. 642-644**

640 *bis hierher mit Pos. 4* *plötzlich wieder ganz sachlich, an Wozzeck herantretend*  
 Dukt *sterb - - - Ich!*  
*parlando*  
 Wozzeck, zeig' Er mir jetzt die Zun-ge!  
 Wozzeck gehorht  
 Tamtam  
 dazu (pizz) *ff* *rasch Abdämpfen* *pp*  
*Wieder Prestissimo*

*1/4. 645-655, Coda*

Antes de dar paso a la transición orquestal en forma de preludio que introducirá la quinta escena del primer acto, se produce la disolución definitiva de la escena cuarta mediante una bajada del telón totalmente controlada por medio de una acotación que cubre los diez últimos compases: *Der Vorhang fällt anfangs sehr schnell, dann plötzlich langsam, ... um ... sich ... ganz ... allmählich ... zu ... schliessen ... / El telón cae al principio muy rápido, después, de repente, despacio ... hasta ... cerrarse ... del todo ... poco a poco ...* Después de haber seguido los cambios repentinos (*plötzlich*) del Doctor, es natural pensar que Alban Berg ha querido trasladar este rasgo característico del personaje a la misma bajada del telón, como último trazo burlesco que remata la caricatura del fatuo científico. Como ilustración musical de tal gesto final, se escucha la recurrente célula última del tema dodecafónico, primera también del tema de la irritación: Mi - Fa - La b - Re, expuesta en tesitura cada vez más elevada, con una intensidad cada vez menor, con unos valores progresivamente más pequeños y sin ningún tipo de *ritardando*.

<sup>50</sup> «...kehrt dieses im Verlauf der Passacaglia mehr verborgene Bassthema –wieder in erhöhter Deutlichkeit, choralmäßig harmonisiert– wieder, damit stretta-artig diesen Satz beschliessend». *Ibid.*, p. 169.

EJEMPLO 40

I/4. 645-655

Der Vorhang fällt anfangs sehr schnell, dann plötzlich langsam, um sich ganz

645

*pp* *mf* *ohne rit.* *mp* *p*

B-Kl. E. H. Oln.

K. Hrn. K. Fag.

8. *ff* *f* *pp* *(pp)*

allmählich zu schließen

*pp* *immer ohne rit.* *ppp*

6 8

Pik. Cel.

655

Detailed description of the musical score: The score is for piano and orchestra, measures 645-655. It features vocal lines and piano accompaniment. The piano part is in the bass clef, and the vocal parts are in the treble clef. The score includes various dynamics such as *pp*, *ff*, *f*, *mf*, *mp*, *p*, and *ppp*. Performance instructions include *ohne rit.* (without ritardando) and *immer ohne rit.* (always without ritardando). The score is divided into two systems, with measures 645-650 in the first system and measures 650-655 in the second system. The piano part includes a sixteenth-note figure in measure 645 and a sixteenth-note figure in measure 650. The vocal parts include lyrics in German: "Der Vorhang fällt anfangs sehr schnell, dann plötzlich langsam, um sich ganz" and "allmählich zu schließen". The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

## CAPÍTULO III

### El Doctor y el Capitán, II/2

#### TEXTO Y ACOTACIONES EN LOS ESBOZOS DE BÜCHNER, EN I-FR/L Y EN ALBAN BERG

Inicio el capítulo tercero de la tercera parte recordando y remitiéndome a los comentarios de la primera parte sobre las anotaciones y previsiones para II/2 llevadas a cabo por Alban Berg sobre el texto *Insel* (1913)<sup>1</sup>, donde se ponían de relieve las correcciones, supresiones, adiciones, sustituciones, manipulaciones y previsiones estructurales para esta escena magistral que sirvió de punto de arranque para la composición de la ópera.

Georg Büchner quiso reunir primero al Capitán y al Doctor para, después, en la misma escena, enfrentar a ambos con el protagonista. En los esbozos segundo y cuarto hay dos variantes complementarias (7ª y 9ª, respectivamente) dedicadas a este encuentro<sup>2</sup>. La escena décima de la versión de K. E. Franzos (de I-Fr/L, por tanto) es una síntesis particular de los dos esbozos.

---

<sup>1</sup> Primera parte, I: *Las anotaciones y previsiones para II/2*. Se incluye entre los documentos fotocopia de la escena de la edición Insel/1913 (doc. 4).

<sup>2</sup> En contraste con otros casos (por ejemplo, la escena del Doctor y Woyzeck, acabada de analizar) en que aparece tachada la variante del esbozo segundo, ninguna de las dos variantes del encuentro en la calle del Capitán y el Doctor, está tachada. Las diferencias textuales son muy importantes pues en la versión principal (*Hauptfassung*, E4) no se ha incluido el encuentro con Woyzeck (Poschmann señala que tres cuartas partes del folio del manuscrito de Büchner, correspondiente a esta escena, está libre). Las diversas ediciones, antiguas y modernas, hacen, en consecuencia, una síntesis (diferente) de los dos esbozos. Poschmann, *op. cit.*, pp. 76.77 (2,7) y 94-95 (3,9). *Münchener Ausgabe*, *op. cit.*, pp. 215-217 (H2/7), 227 (H4/9).

Diríamos que integra toda la información fundamental contenida en las escenas esbozadas por Büchner, manteniendo el esquema global del segundo borrador<sup>3</sup>. Alban Berg, por su parte, introdujo ya en el texto Insel algunas modificaciones que, sin alterar esencialmente la sustancia del contenido, tendrían su repercusión en el ritmo dramático. Pero, si nos fijamos en el texto definitivo, diálogo más acotaciones, las diferencias, una vez más, aumentan notablemente por la inserción de numerosas indicaciones escénicas nuevas. He aquí, en primer lugar, la comparación entre los esbozos de Büchner e I-Fr/L (1913).

Acotaciones en Büchner (E2,7 y E4,9) y en I-Fr/L (1913)

	BÜCHNER, E2/7 <i>Hauptmann. Doktor. Hauptmann keucht die Straße herunter, hält an, keucht, sieht sich um / Capi- tán. Doctor. El Capitán calle abajo, jadeante, se detiene, jadea, mira alrededor.</i>	BÜCHNER, E4/9 <i>Hauptmann. Doktor / Capi- tán. Doctor</i>	Insel/1913 (I-Fr/L), 10 <i>Strasse. Hauptmann. Doktor / Calle. Capitán. Doctor</i>
CAPITÁN	schnauft/respira con dificultad  macht eine Falte/hace una arruga (en el sombrero del Doctor) fährt fort/continúa	Er erwischt den Doktor am Rock/coge al Doctor por la levita  macht eine Falte/hace una arruga	Heftig schnaufend/jadeando agitadamente Erwischt den Doktor beim Rock/coge al Doctor por la levita Hält ihn fest/lo mantiene agarrado gerührt («ein guter Mensch»)/conmovido macht am Rock eine Falte/le hace una arruga en la levita
DOCTOR	den Hut u. Stock schwingend/moviendo el sombrero y el bastón  hält ihm den Hut hin/tendién- dole el sombrero (al Capitán) schießt ihm nach/señalan- do a Wozzeck		Will gehen/quiere marcharse thut, als hätte er ihn just bemerkt, schwenkt den Hut/como si acabase de darse cuenta, agita el sombrero  Hält ihm den Hut hin/ tendiéndole el sombrero
WOZZECK	geht mit breiten Schritten ab erst langsam dann immer schneller/se marcha dando grandes zancadas, primero lentamente, luego, cada vez más deprisa		Wozzeck geht rasch vorbei, salutiert/Wozzeck pasa rápi- do delante, saluda Geht rasch ab/se marcha rápidamente

<sup>3</sup> Un nuevo ejemplo de que Franzos no reconoció en los esbozos momentos diferentes de elaboración. Las ediciones modernas presentan la primera parte de la escena tal como figura en el último esbozo (E4), a ella le añaden la parte del encuentro con Woyzeck de E2, inexistente en E4. Ver primera parte, doc. 4.

Sin entrar por el momento en una valoración contextualizada de estas advertencias escénicas, la tabla de acotaciones nos permite por sí sola reconocer la condición miscelánea de la versión de I/Fr-L (1913), así como algunas matizaciones e interpolaciones, entre las que destaca *gerührt/ conmovido*, unida, como hemos visto, a la expresión «ein guter Mensch» / «una buena persona», muletilla verbal y actitud sentimentaloides inseparables del personaje. En general puede decirse que las pocas indicaciones de Büchner se refieren todas ellas a gestos y actitudes característicos. Hay, sin embargo, un aspecto específico que sólo aparece en el segundo esbozo, y que tendrá una importancia decisiva al menos en una secuencia fundamental de la escena correspondiente en la ópera: la presentación del Capitán, bajando la calle sofocado, parándose y respirando a cada momento. No se ha recogido esta indicación ni en el siguiente esbozo de Büchner ni en la versión de Franzos, en el primero se ha suprimido cualquier aviso escénico sobre los ahogos del Capitán, en la segunda no se incluye esta primera acotación, aunque se enfatiza el *schnauft / respira con dificultad*, sustituido por *Heftig schnaufend / jadeando agitadamente*. Como se verá poco después, Alban Berg ha sabido utilizar este rasgo con certero instinto dramático y musical, junto al miedo por la muerte y al sentimentalismo (*gerührt*) para configurar la caricatura del personaje en II/2.

## LA ESCENA II/2 EN LA ÓPERA: CONTENIDO DRAMÁTICO, ESTRUCTURA, ACOTACIONES Y MÚSICA

Por esta escena comenzó Alban Berg la composición de la ópera, después del impacto que le produjo la representación de *Wozzeck* en su estreno vienés (5/V/1914)<sup>4</sup>. Presentados ya en la primera parte, se encuentran en la calle primero el Capitán con el Doctor, y más tarde los dos con Wozzeck quien intenta pasar desapercibido. La escena queda dividida en dos grandes bloques correspondientes a estos dos encuentros y diálogos sucesivos, a los que Alban Berg hará corresponder, aproximadamente, la división formal fantasía/fuga de la escena operística<sup>5</sup>. La reunión dramático-musical de los tres personajes, jefes y subordinado, en este conjunto formal, *fanta-*

---

<sup>4</sup> Así describe Ernst Hilmar la experiencia de Alban Berg: «Am 5. Mai 1914 besuchte er in der Residenzbühne in Wien die Erstaufführung von Georg Büchners Drama *Wozzeck*. Nicht nur Berg war zu diesem Zeitpunkt in Unkenntnis über das Schaffen Büchners; mal hielt Büchner in Wien allgemein für einen impressionistischen Dichter und erwartete sich von der Aufführung einen spektakulären Skandal. Das Gegenteil trat ein: Das Drama *Wozzeck* liess die Kritiker verstummen und Albert Steinrück feierte in der Rolle des Titelhelden einen unbestreitbaren Erfolg. Nach diesem Ereignis war es für Berg sofort «beschlossene Sache», dieses Stück zu komponieren».

Ernst Hilmar: *Wozzeck von Alban Berg. Entstehung, erste Folge, Repressionen (1914-1935)*, Universal Edition, (Viena, 1975), p. 11.

Y sobre los comienzos de la composición: «...hat Berg im Spätfrühling 1914 mit Entwürfen zur Komposition begonnen. Die erste Skizze enthält die Strassenszene zum zweiten Akt». *Id.*, p. 20.

<sup>5</sup> *Wozzeck* aparece al final de la fantasía, pero sólo actúa de forma pasiva obedeciendo al Doctor y al Capitán que le obligan a detenerse (cc. 272-285). Todo el núcleo dramático entre los tres personajes se desarrolla en la triple fuga que viene a continuación.

sía o invención y fuga, nos vuelve a remitir al barroco, de manera semejante a lo que había ocurrido con la *suite* de la primera escena del primer acto dedicada al Capitán/Wozzeck, y con la *chacón-passacaglia* de la cuarta, donde se presentaba por primera vez al Doctor y sus relaciones con el protagonista<sup>6</sup>.

Para cada una de estas dos formas complementarias propongo, a su vez, las siguientes partes dramático-musicales:

1. <i>Fantasía</i>	A)	(1) Persecución I,	cc.171-192,
		(2) Miedo,	cc.192-202
	B)	Diagnóstico,	cc. 202-247
	C)	(2) Persecución II,	cc.248-261,
		(2) Marcha Fúnebre,	cc.262-271
	D)	Wozzeck (Tema 3º),	cc.272-285
2. <i>Fuga</i>	A)	Capitán y Doctor:	
		a-1: Capitán/Tema 1º,	cc.286-292
		a-2: Doctor/Tema 2º (+ T 1º),	cc.293-312
	B)	Intervención de Wozzeck/Tema 3º (+ T 1º, T 2º)	
		cc.313-346	
		b-1: Wozzeck/Capitán,	cc.313-333
	b-2: Wozzeck/Capitán/Doctor,	cc.334-345 <sup>7</sup>	
	C)	Capitán y Doctor,	cc.345-368

De las partes indicadas comentaré, tomando como eje las acotaciones y su correspondencia musical, los momentos A), B) y C) de la fantasía y la secuencia final, C), de la fuga. Principio y fin de la escena en que se encuentran a solas el Capitán y el Doctor, antes y después de su encuentro con Wozzeck<sup>8</sup>.

---

<sup>6</sup> En una de las notas (nº 40) de su rápido comentario sobre la escena, se refiere Guido Hiss a las diferencias, señaladas por Albert Meier y ya comentadas aquí, entre el Capitán y el Doctor, como representantes respectivos de un anacrónico mundo militar y de la burguesía. Hiss indica con acierto, pero sin ejemplos, que «para el compositor era más importante lo que une al Doctor y al Capitán, que lo que les separa» («Was Doktor und Hauptmann verbindet, war dem Komponisten wichtiger, als was sie trennt»). Guido Hiss: *Korrespondenzen. Zeichenzusammenhänge im Sprech- und Musiktheater. Mit einer Analyse des «Wozzeck» von Alban Berg*, Max Niemeyer Verlag, Tübingen, 1988, p. 133.

<sup>7</sup> Pasaje comentado, desde la perspectiva del tema *Wozzeck-Hombre* sobre la variante textual de *Wir arme Leut!»: «Ich bin ein armer Teufel»*, en la segunda parte, I.

<sup>8</sup> El momento culminante de la escena se encuentra en la fuga, momento en el que Wozzeck no soporta el acorralamiento a que lo tienen sometido el Capitán y el Doctor (cc. 334-346). Ya ha sido comentado en la segunda parte de este trabajo, desde la perspectiva de las diversas cargas semánticas que recibe el motivo *Wozzeck-Hombre* y del contenido semántico asociado a los sonidos Sol - La. Ver segunda parte, capítulo I.

## FANTASÍA, CC. 171-271

### **Persecución I, cc. 171-192**

*(Straße in der Stadt -Tag-)*

*(Der Hauptmann und der Doktor begegnen sich.)*

HAUPTMANN: *(schon aus der Entfernung)*

Wohin so eilig, geehrtester Herr Sargnagel?

DOKTOR *(sehr pressiert)*

Wohin so langsam, geehrtester Herr Exereizengel?

*(eilt weiter)*

HAUPTMANN: Nehmen Sie sich Zeit!

*(Er will den Doktor, der rasch weitergeht, einholen)*

DOKTOR: Pressiert!

HAUPTMANN: Laufen Sie nicht so!

*(schöpft tief und geräuschvoll Atem)*

Uff! Laufen Sie nicht! Ein guter Mensch geht nicht so *(mit der Stimme etwas umschnappend)* schnell. Ein guter Mensch...

DOKTOR: Pressiert, pressiert!

HAUPTMANN: Ein guter...

*(immer atemloser)*

Sie hetzen sich ja hinter dem Tod *(mit der Stimme ganz umschnappend)* drein!

DOKTOR: *(Im Gehen etwas einhaltend, so dass ihn der Hauptmann einholt,...)*

*(ärgerlich)* Ich kann meine Zeit nicht stehlen

HAUPTMANN: Ein guter Mensch...

*(... ihn einigemale am Rock erwischt...)*

DOKTOR: Pressiert, pressiert, pressiert!

HAUPTMANN: Aber rennen Sie nicht so, Herr Sargnagel! Sie schleifen ja Ihre Beine auf dem *(falsett)* Pflaster ab

*(... bis ... er...ihn ... endlich ... festhält)*

*(zwischen den einzelnen Worten tief keuchend...)*

Erlauben Sie, daß ich ein Menschenleben

*(... sich langsam beruhigend ...)*

*(ev.gesprochen)* rette.

*(tiefer Atemzug)*

DOKTOR *(langsam weitergehend)* *(entschliesst sich, den Hauptmann Gehör zu schenken)*

HAUPT.: *(zweiter Atemzug)*

*(Una calle de la ciudad. Durante el día.)*

*(Se encuentran el Capitán y el Doctor)*

CAPITÁN: *(desde lejos)*

¿A dónde va tan deprisa, distinguido Señor Matasanos?

DOCTOR: *(muy apresurado)*

¿A dónde va tan despacio, distinguido Señor Entrenagallinas?

*(sigue andando con prisas)*

CAPITÁN: ¡Toméselo con calma!

*(intenta alcanzar al Doctor, que no para)*

DOCTOR: ¡Tengo prisa!

CAPITÁN: ¡No corra tanto!

*(Respira profunda y ruidosamente)*

¡Uf! ¡No corra! ¡Una buena persona no anda tan *(con la voz medio cascada)* deprisa! Una buena persona...

DOCTOR: ¡Tengo prisa, mucha prisa!

CAPITÁN: Una buena...

*(cada vez más sofocado)*

¡Se va a meter usted dentro de la misma *(con la voz completamente cascada)* muerte!

DOCTOR: *(al aminorar un poco la marcha, consigue alcanzarlo el Capitán...)*

*(de mal humor)* ¡No puedo perder el tiempo!

CAPITÁN: Una buena persona...

*(coge varias veces al Doctor por el abrigo...)*

DOCTOR: ¡Tengo prisa, prisa, mucha prisa!

CAPITÁN: ¡Pero no corra usted de este modo, Señor Matasanos! ¡Va a desgastar sus pies con los *(falsete)* adoquines!

*(hasta que ... por fin ... consigue ... detenerlo)*

*(El Capitán jadea profundamente entre cada palabra)*

¡Permítame / salvar / una vida

*(... tranquilizándose poco a poco...)*

*(ev. hablado)* humana

*(respirando profundamente)*

DOCTOR: *(sigue andando lentamente. Se ha decidido a prestar atención al Capitán)*

CAPITÁN: *(respira por segunda vez)*

Georg Büchner ha ideado un encuentro fortuito del Capitán y del Doctor en la calle, donde aprovecha los rasgos más característicos de ambos, ofrecidos en las anteriores escenas de presentación de los dos personajes, para diseñar una caricatura doble y conjunta. El Capitán, obsesionado por la lentitud, por el paso del tiempo, por la muerte, mientras corre jadeante intentando alcanzar al Doctor, siempre apresurado, ocupado, incapaz de perder su tiempo consagrado únicamente a los inmortales experimentos. Reencontramos también la muletilla del Capitán: «ein guter Mensch» / «una buena persona», repetida una y otra vez, reflexión y súplica dirigida al imparable Doctor.

Con estos datos como punto de partida, Alban Berg ha diseñado una auténtica secuencia de persecución, al estilo de las carreras del cine mudo, donde las palabras, la música, los gestos y los movimientos están regulados hasta el milímetro. Sin duda, se trata de uno de los momentos geniales donde se hace patente la fantasía dramática, música e imagen, del compositor, su manera de escribir música como si fuese un «director escénico ideal». Esto se refleja de manera inmediata en la cantidad y calidad de las indicaciones escénicas que no tienen parangón con las del texto de Büchner ni con la edición base I-Fr/L, y que en esta ocasión se revelan como minuciosas configuradoras del tiempo dramático-musical, de las palabras y de los silencios, literalmente inseparables, también en este caso, del movimiento. La escueta advertencia sobre la dificultosa respiración del Capitán (ver Tabla anterior) tanto en Büchner como en Franzos, ha servido para envolver toda una secuencia dramático-musical de la ópera, con detalladas observaciones sobre la evolución, los movimientos y las fatigas respiratorias que, en semejante trote, convierten al Capitán en un verdadero fantoche.

La secuencia se desarrolla en tres momentos: a) Encuentro; b) Persecución; c) Prendimiento.

a) *Encuentro*, cc. 170-173

La primera acotación de la escena hace referencia al encuentro de los dos personajes: *Der Hauptmann und der Doktor begegnen sich / El Capitán y el Doctor se encuentran*. Alban Berg lo ha expresado musicalmente mediante el contrapunto entre los dos temas, *leitmotive*, que, introducidos en las escenas primera y cuarta (var. 13) de la ópera, representan directamente a los dos personajes a lo largo de la fantasía y de la fuga. Estos tres compases iniciales, con su función de presentación musical, recuerdan el papel similar cumplido por los tres primeros compases de la ópera, allí antes de subirse el telón. Como apoyo musical para tal asociación, el acorde (clarinetes y arpa) que cierra esta pequeña introducción y abre, al mismo tiempo, el diálogo en el compás 174, es el mismo que en el compás primero servía para abrir la ópera<sup>9</sup>.

EJEMPLO 41

II/2.171-174

2. Szene Straße in der Stadt (Tag)  
Mätige Viertel d. d. (acca 96)  
Der Hauptmann und der Doktor begegnen sich

TEMA DEL CAPITÁN

TEMA DEL DOCTOR

<sup>9</sup> «Le couple des deux motifs se présente avec une sonorité bizarre: leur union prend fin sur deux accords, dont les sons reproduisent l'accord initial de l'opera». Jouve/Fano, *op. cit.*, p. 154.

b) Persecución, cc.174-187

En el segundo esbozo, recogido por la edición I/Fr-L (1913), Georg Büchner inicia el dibujo caricaturesco de los dos personajes sirviéndose del primer rasgo de carácter con que ambos habían sido presentados en las escenas primera y cuarta: la lentitud del Capitán y las prisas del Doctor<sup>10</sup>. Recuérdese que en ambas escenas Wozzeck es el destinatario de los reproches por sus prisas en afeitarse al Capitán («Langsam, Wozzeck, langsam») o por haber roto el pacto con el Doctor quien se precipitará contra Wozzeck al entrar en el gabinete (*Der Doktor eilt hastig dem eintretenden Wozzeck entgegen*). Pues bien, ahora los dos personajes se saludan al mismo tiempo que se cruzan reproches por dicho motivo. Alban Berg lo ha traducido directamente en música. El Doctor responderá al Capitán con una parodia de su pregunta: al paralelismo semántico y sintáctico de las preguntas, se añade en la ópera un paralelismo paródico en la música (*leitmotiv del Capitán + motivo del apodo*: «Herr Sargnagel» - «Herr Exercizengel»<sup>11</sup>), apuntalado, además, por las acotaciones: la indicación referida al Doctor (*sehr pressiert / muy apresurado*) está realizada en la disminución del motivo del Capitán<sup>12</sup>.

EJEMPLO 42

(a) II/2.174-176

<sup>10</sup> «La satire amère commence avec l'accrochage fortuit entre le 'très estimé seigneur Clou-de-cercueil' et le 'très estimé Ange-d'exercice', entre le vite et le lentement». Jouve/Fano, *op. cit.*, p. 154.

<sup>11</sup> Peter Petersen (*op. cit.*, p. 207) lo denomina «motivo del miedo a la muerte» («Das Hauptmann/Todesangst-Motiv»), poniendo como ejemplo II/2.250-257.

Prefiero llamarlo «motivo del apodo», fórmula más neutra en la que cabe mejor el sentido grotesco o, como mucho, de humor negro, del motivo. Éste es el tratamiento que la muerte tiene, al menos en la fantasía. Además este pequeño motivo musical es introducido al principio de la escena por la voz del Capitán sobre el saludo/apodo dirigido al Doctor, «Sar-gna-geh» (c. 176) (literalmente: «clavo de ataúd»), e imitado a continuación en la réplica del Doctor al Capitán: «Exer-zic-en-geh» (c. 178, «ángel de las maniobras»). Como se comprobará en los ejemplos, este motivo será muy utilizado tanto vocal como instrumentalmente, sobre todo en la fantasía.

<sup>12</sup> La orquesta continúa utilizando en los compases del ejemplo material temático tomado o desarrollado a partir de los dos *leitmotive*.

Sobre ello, puede verse el artículo citado de Rudolph Stephan, «Aspekte der «Wozzeck»-Musik, en 50 Jahre..., *op. cit.*, pp. 10-12.

(b) II/2. 176-178

Desde el compás 178, donde comienzan los apuros asmáticos del Capitán en su intento de dar alcance al Doctor, hasta el 187 en que por fin lo consigue, las acotaciones van siguiendo puntualmente el discurso del personaje, constantemente interrumpido por la necesidad de tomar aliento:

EJEMPLO 43

II/2.178-187

Se trata de una línea melódica ‘quebrada’ en el doble sentido que tiene la palabra en castellano: porque describe numerosos zigzags, y porque la voz se rompe en las cimas melódicas, tal como viene indicado expresamente por las indicaciones de los compases 181, 183 y 187. Por su parte, los silencios fragmentan continuamente un discurso permanentemente necesitado de respiración. Hay dos indicaciones explícitas de esta necesidad, en el compás 179: *schöpft tief und geräuschvoll Atem / respira profunda y ruidosamente*, donde ha de entenderse la interjección «Uff!» sobre Si b como un movimiento de inspiración tal como viene, además, expresado por el regulador de *cresc.* En el compás 182, se indica *immer atemloser / cada vez más sofocado*, después de ser incapaz de repetir completa la muletilla «ein guter...». Esta pérdida de aliento tiene su precipitada (*accel.*, 182) cumbre melódica en el compás 183 donde, con la voz completamente rota, el Capitán hace un rápido zigzag de dos octavas (Do 2 / Si), sobre las palabras «Tod drein!». (Nótese el humor negro: dentro de lo grotesco de la situación, la palabra «muerte» y el sonido Si que la representa<sup>13</sup>). Desde este compás hasta el final de esta parte central de la persecución hay una larga acotación que afecta a cinco compases, y que por su forma de desgarnarse al hilo de la línea melódica sugiere las acompasadas y paródicas intentonas que el Capitán ha de hacer en la representación, agarrando del abrigo al Doctor hasta conseguir, finalmente, detenerlo (187, *Falsett*, silencio de corchea con calderón).

Las cortas intervenciones del Doctor en esta parte se refieren exclusivamente a sus prisas cada vez más enfatizadas por un nuevo «pressiert» que se eleva por semitonos desde los sonidos Si - Do (178, 181) y Do - Re b (184-185). La semejanza de este dibujo con el empleado para el diagnóstico de Wozzeck en I/4.569-572, var. 14, con las palabras latinas «aberratio mentalis partialis...» hace pensar en un guiño del compositor que, desde estos «pressiert, pressiert, pressiert!», diagnostica la «aberratio mentalis» del Doctor. Así, una vez más, el diagnosticador queda diagnosticado<sup>14</sup>.

<sup>13</sup> Peter Petersen lo denomina «grito de miedo a la muerte» («Der Hauptmann/Todesangst-Schrei»). Ver comentario más abajo, a propósito del Doctor. Peter Petersen, *op. cit.*, p. 208.

<sup>14</sup> En el texto I-Fr/L sólo aparece la palabra en una intervención del Doctor, después del saludo, cuando el Capitán le pide que no corra tanto: «Pressiert! pressiert!», repite el Doctor. (Perle, *op. cit.*, p. 213). En Büchner (E2): «Pressiert, Herr Hauptmann, pressiert». No figura en E4, ni, por tanto, en la *Münchener-Ausgabe*, *op. cit.*, pp. 215 (E2), 227 (E4), 244 (E4). Interpolándolo en tres ocasiones y cada vez con más énfasis, Alban Berg ha sabido aprovechar dramática y musicalmente el valor del motivo como rasgo característico del personaje, como elemento rítmico dentro del diálogo dramático, y como medio de ironizar sobre el personaje al aplicarle el mismo motivo de la pedantería con que él había diagnosticado la «aberratio mentalis» a Wozzeck en I/4. En

La condición fragmentada de una melodía vocal determinada por las respiraciones de un Capitán asmático está realizada en un *tempo* flexible en el que se suceden los *ritardandos*, a *tempo* y *accelerando*, en función de las pequeñas oscilaciones, nuevo aliento o apuros, en que se va encontrando el personaje.

Finalmente, la línea melódica de estos compases tiene su lógica contrapartida en la música orquestal cuya textura está esencialmente hecha a base de retazos motivicos y tímbricos tomados de los dos *leitmotive*, que varían (aumentaciones, disminuciones, cambios rítmicos, inversiones, asociaciones inéditas de células, etc.) y se adaptan en función del doble, y siempre complementario, discurso verbal y escénico. Para mayor claridad se presenta a continuación el pasaje de la persecución dividido en dos fragmentos sucesivos y con una selección de los instrumentos, motivos y células más elocuentes.

EJEMPLO 44

(a) II/2. 178-181

contraste con estos oportunos añadidos, Berg ha suprimido alguna frase de esta parte del texto, en concreto, después de «Ein guter Mensch (*Erwischt den Doktor beim Rock*)» –acotación muy ampliada por Berg–, se continúa en Fr/L: «Herr Doktor, die Pferde machen mir ganz Angst, wenn ich denke, daß die armen Bestien zu Fuss gehen müssen», frase suprimida por el compositor. La frase, inexistente en E2, procede del cuarto esbozo de Büchner (E4,9). También queda suprimida la expresión: «Rudern Sie mit dem Stock nicht so in der Luft!» («¡Y deje de hacer molinetes en el aire con su bastón!») (*Orduña/ Cerezo*), de la que existen dos variantes en Büchner. En E2,7: «Reiten (*cabalgar*) Sie doch nicht auf ihrem Stock in die Luft». En E4,9: «Rudern (*remar*) Sie mit ihrem Stock nicht so in der Luft».

180 *poco rit.*

1. Ob.

Hr. in F o. D.  
2. 3.  
Hr. in F o. D.  
4.

*fp* *poco cresc.*  
*fp* *poco cresc.*  
*fp* *poco cresc.*

Hptm. Capt.  
einholen *rit. hastens on* schöpft tief und ge- *rauschvoll Atem*  
*Takes a deep, noisy breath.*

Lau-fen Sie nicht so! Uff! Lau-fen Sie nicht! Ein gu-ter Mensch geht nicht so  
*Don't run so fast, man, uff! Don't run a-way. A worthy man should not run*

Via

Vic.

180 *poco rit.* *alle H<sub>1</sub>* *f espr.*  
*poco cresc.*

1.  
Hr. in F o. D.  
2. 3.  
Hr. in F o. D.  
4.

mit dem Schlagel geschl.  
*ppp* *pp*

Hptm. Capt.  
mit der Stimme et. *was umschlingend*  
*his voice crackling*

schnell. Ein gu-ter Mensch... Ein  
*fast... A worthy man... A t*

Dokt. Doct.  
Pres-siert, pres-siert!  
*No time, no time!*

1. Vi.  
2. Vi.

Via

Vic.

## Descripción. Comentario

1. El oboe (H) hace una variante humorística del *leitmotiv* del Doctor que se une al motivo del apodo. En el mismo punto, el violonchelo empieza a exponer otra variante aumentada del mismo motivo del Doctor (cc. 178-179).

2. En el c. 179 las trompas inician un diseño que se va adaptando al contenido de las palabras del Capitán y de las indicaciones escénicas. Partiendo de una inversión de la cabeza del motivo (179), desciende en un cromatismo (parte final del motivo) y se detiene en un acorde<sup>15</sup> que acompaña la respiración advertida por el texto y la acotación, para ascender de nuevo cromáticamente (180) y detenerse en unos nuevos acordes, mientras toman la iniciativa las violas.

3. Las violas (180-181) describen un dibujo (*H, f, espr. cresc.*) con material extraído también del motivo del Capitán: inversión de la cuarta justa característica de la cabeza del modelo: ahora descendente, y del cromatismo final: ahora ascendente. En este último se recuerda la *célula rítmica*, también peculiar de dicho tema.

4. Terminada la variante del *leitmotiv* del Doctor, el violonchelo enuncia en el mismo compás la cabeza de dicho motivo (179). Sin completar su exposición, asciende cromáticamente y sirve de base para los acordes de séptima que forma con las trompas, apoyados rítmicamente por los platillos, mientras las violas realizan el diseño comentado (180-181).

**(b) II/2. 182-187** Texto y acotaciones + cuerda y madera (182), clarinete, trompeta, violonchelo y fagot (183-185), caja y viento (186-187)

The image shows a musical score for measures 182-187. It includes parts for Oboe (H), Clarinet in Bb (Kl. in Bb), Bassoon (Fag.), Horns (Hörn.), Trumpets (Tromp.), Violins (1. Vi., 2. Vi.), Viola (Via.), and Violoncello (Vcl.). The score is marked 'a tempo' and 'accel.'. The vocal part (Dokt./Doct.) has the following lyrics: 'gu-ter... Sie het-zen sich ja hin-ter dem oorth-y... Such haste will run you in-to your'. The woodwinds and strings play complex rhythmic patterns, with the violas having a prominent melodic line. The vocal part is a recitative-like passage.

<sup>15</sup> ¡Un acorde que, en estos momentos de apuros, está formado por la tríada de Mi b menor y el tritono Si/Fa, tan cargados a lo largo de toda la obra de connotaciones fatales!

- poco rit. - a tempo

wieder accel. -

185

1. 2. Kl. in B

3. 4. Kl. in B

Hkt. in B

1. 2. 3. Fg.

1. Hr. in F o. D.

1. Trp. in F m. D.

Hptm. Capt.

Dokt. Doct.

Solo Vcl.

mit der Stimme geht umschmeppend completely cracking  
 Tod! Attein! death - dead!  
 Ein gu-ter Mensch... A worthy man...  
 A-ber ren-nen Sie nicht so, Herr But please don't run so fast, Doc-tor

In Leben etwas einhaltend, so daß ihn der Hauptmann einholt, ihn einigemale am Rock erwischt.  
 Doctor slows down a little, so that the Captain catches him up and picks several times at his coat... till he...

(ärgerlich) Ich kann meine Zeit nicht stehlen. Pressiert, pressiert, pressiert!  
 (irritably) I can't get my time by stealing... No time, no time, no time!

pp molto mf

poco rit. - molto rit.

1. 2. 3. 4. Fl.

1. 2. 3. 4. Ob.

1. 2. 3. 4. Kl. in B

Hkt. in B

1. 2. 3. Fg.

1. Hr. in F o. D.

1. 2. 3. 4. Trp. in F m. D.

1. 2. 3. Fag.

1. 2. 3. Posa. in F m. D.

kl. Tr.

Hptm. Capt.

Dokt. Doct.

4. Ob. nimmt English.

Falset zwischen den ein- the Captain is

Sarg - na - gel! Sie schlei - fen ja Ih-re Bei-ne auf dem Pfla - ster ab.  
 Grave - dig - ger! You're wear - ing your feet and legs out on these pav - ing stones.

er - ihn - endlich - festhält  
 finally - brings him - to a - stop

pp f

### Descripción. Comentario

1. En el compás 182, violas, violines, clarinetes y percusión describen una línea ascendente en *crescendo* acompañando al texto que conduce a la cima y al aparatoso quiebro melódico («Tod drein!») del siguiente compás.

2. Este zigzag queda enfatizado por el salto descendente de los clarinetes (*f / sfz*), así como por la intervención de la trompeta (N, *ff*) que introduce el final cromático del motivo del Capitán, metáfora musical del personaje echando el resto en su afán por detener al Doctor.

3. Desde el compás 183 comienza la acotación que acompaña al texto y a la música hasta el momento en que, por fin, el Capitán logra su objetivo al aminorar el Doctor su marcha, mientras insiste, en tono enfadado (*ärgerlich*), que él no puede perder su tiempo y que tiene muchísima prisa («Pressiert, pressiert, pressiert!»). La aproximación física de los dos personajes, expresada en la indicación escénica así como las prisas del Doctor tienen también su traducción musical.

Bajo las palabras del Doctor: «Yo no puedo perder mi tiempo», el violonchelo (H) enuncia su tema sin la cabeza, expuesta, al mismo tiempo, por el fagot, en cuya línea, y en la de los clarinetes del compás 185, se halla la correspondencia más continuada entre acotación, texto y música. Primero, un fagot expone la cabeza del motivo del Doctor cuando éste dice las palabras acabadas de citar; a continuación, coincidiendo con el más reposado «Ein guter Mensch...», tres fagots y un clarinete bajo ejecutan el tema del Capitán completo; finalmente, las prisas del Doctor, expresadas por él mismo y reprochadas, una vez más, por el Capitán («¡Pero no corra de ese modo, Señor Matasanos!»), quedan traducidas en el *tempo* mediante la indicación *wieder accel. / accelerando de nuevo* y en las disminuciones del motivo del Doctor más el motivo del apodo, a cargo de los clarinetes.

4. Las figuraciones motivicas se disuelven en los dibujos estáticos, repetitivos, de los dos compases siguientes (186-187), expresión musical del momento en que, por fin, el Doctor es alcanzado (*bis... er...ihn...endlich...festhält / hasta que, finalmente, lo alcanza*).

### c) Prendimiento, cc. 187-192

La carrera ha terminado por el momento, el *tempo* se detiene: *molto rit.* (188-190), *langsam* (190-192). Ambas indicaciones coinciden con dos pequeñas partes sucesivas, pero diferenciadas, del texto. En la primera (187-189), el Capitán dice a duras penas, interrumpido continuamente por sus jadeos: «Erlauben Sie / dass ich / ein Menschenleben / rette» // «Permítame / salvar / la vida / de un hombre». En la segunda (190-192), no hay palabras, el Capitán respira profundamente dos veces. La integración de diálogo, acotaciones, convencionales y no convencionales, y música orquestal es tan absoluta que comentaré los ejemplos de las dos partes indicadas a partir de la reproducción completa de la partitura orquestal.



(b) II/2. 190-192

The image shows a page of a musical score for measures 190-192. It features several staves: 1. 2. 3. 4. Fl. (Flutes), 1. Hr. in F o. D. (Horn), Hptm. Capt. (Captain), Dokt. Doct. (Doctor), 1. Vi. (Violin I), 2. Vi. (Violin II), Via. (Viola), and Vcl. (Violoncello). The score is marked 'langsam' (slow) and 'wieder Hauptzeitmaß' (back to main tempo). Key performance instructions include 'viel Luft!' (much air!), 'tiefer Atemzug' (deep breath), and 'zweiter Atemzug' (second breath). Dynamic markings range from 'pp' (pianissimo) to 'f' (forte). The Doctor's part includes the lyrics: 'ret - te - res - cue -', 'langsam weitergehend' (moving slowly), and 'entschließt sich, dem Hauptmann Gehör zu schenken' (decides to listen to the Captain).

Por primera vez desde el principio de la escena, los dos *leitmotive* se ponen en contrapunto, el del Capitán como voz principal (H, trompas), el del Doctor como voz segunda (N, flautas). La cuerda se encarga de la base armónica. Todas las indicaciones favorecen un momento de reposo: *langsam* / *lento*, *pp*, *sehr weich* / *muy blando*. El motivo del Capitán camina de puntillas sobre valores sincopados de negras.

Esto es lo que se oye en la orquesta, mientras el Capitán respira por dos veces consecutivas. Alban Berg, minucioso hasta el último detalle, ha querido hacer corresponder a cada una de las dos acotaciones: *tiefer Atemzug* (190-191); *zweiter Atemzug* (192), sendos reguladores, *cresc. / decresc.*, respiratorios que coinciden exactamente con los de los motivos (*viel Luft!* / *¡mucho aire!*, se indica para la interpretación de las flautas). Mientras se desarrolla este momento de alivio (pasajero) para el Capitán, el Doctor «camina lentamente, y se decide a prestarle atención».

**Miedo, cc. 192-202**

DOKTOR: (*langsam weitergehend, entschliesst sich, dem Hauptmann Gehör zu schenken*)

Frau, in vier Wochen tot!

(*bleibt wieder stehen/geheimnisvoll*)

Cancer uteri.

(*Der Hauptmann wird unruhig*)

Habe schon zwanzig solche Patienten gehabt...

(*will weitergehen*) In vier Wochen...

DOCTOR: (*continúa andando despacio, mientras se decide a prestar atención al Capitán*)

¡Una mujer, muerta en cuatro semanas!

(*se para de nuevo/misteriosamente*)

«Cancer uteri».

(*El Capitán se impacienta*)

Ya llevo veinte pacientes en la misma situación...

(*intenta proseguir su marcha*) ¡En cuatro semanas...!

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, oh!

CAPITÁN:  
¡Doctor! ¡No me asuste! ¡Hay gente que se ha muerto de miedo! ¡De puro miedo!

DOCTOR:  
¡En cuatro semanas! ¡Va a ser una autopsia interesante!

CAPITÁN:  
¡Oh, oh, oh!

El Doctor aprovecha los miedos del Capitán para comentarle el motivo concreto de sus prisas. Tiene que hacer una interesante autopsia a una mujer, muerta de *cancer uteri* en cuatro semanas. ¡Su paciente nº 21! El Capitán se asusta. Todas las elucubraciones sobre el tiempo (l/1, pavana) quedan finalmente resueltas en su pavor histórico a la muerte. Y la música, al magnificar el gesto, al hiperbolizar la entonación, se convierte en el vehículo implacable que reduce a estos personajes a la condición de peles, monigotes sin sustancia.

La articulación textual entre los miedos del Capitán y los malévolos comentarios que el Doctor hace a continuación, tiene su puntual correspondencia temática en la música mediante un nuevo motivo que tendrá cierto relieve en este fragmento y en la sección siguiente del *diagnóstico*. Peter Petersen lo llama «Frist-Thema» / «Tema del plazo», por coincidir con las palabras del Doctor: «Frau, in vier Wochen tot!» / «¡Una mujer, muerta en cuatro semanas!». Subrayo de manera especial las «cuatro semanas», el plazo, porque, como se verá, son palabras claves de importante repercusión en ésta y en las siguientes partes de la fantasía.

## EJEMPLO 46

### II/2.192-195 Línea melódica + línea del motivo

The musical score for Example 46 (II/2.192-195) illustrates the melodic line and the 'Frist-Thema' motif. It features the following parts and markings:

- 1. 2. 3. 4. Fl.**: Marked *wieder Hauptzeitmaß* and *(Echo) zurücktretend*. Dynamics include *ppp*.
- Hr. in F o. D.**: Horns in F major or D minor.
- 2. 3.**: Clarinet parts.
- Hptm. Capt.**: Captain's vocal line with lyrics: "zweiter Atemzug another breath".
- Dokt. Doct.**: Doctor's vocal line with lyrics: "entschließt sich, dem Hauptmann Gehör zu schenken Captain takes another breath. The Doctor decides to listen to the Captain." and "bleibt wieder stehen stands still".
- 1. Vi.**: Violin I, marked *f* and *vorwärts*.
- 2. Vi.**: Violin II, marked *f* and *vorwärts*.
- Via.**: Viola, marked *f* and *vorwärts*.
- Vic.**: Violoncello, marked *f* and *vorwärts*.

Key musical features include the *wieder Hauptzeitmaß* (return to main time signature) and *zurücktretend* (retreating) markings, as well as dynamic contrasts such as *ppp*, *p*, *f*, *sf*, *pizz.*, and *arco*.

Las palabras del Doctor dichas intencionadamente para provocar más miedo en el Capitán (*geheimnisvoll* es la indicación sobre «Cancer uteri»), generan en éste un nuevo desasosiego. Mientras el Doctor continúa hablando, la acotación *wird unruhig / se inquieta* (195) referida al Capitán tiene su puntual correspondencia en una nueva desfiguración de su motivo.

EJEMPLO 47

II/2. 195 Acotación + motivo del Capitán.

195

1. 2. 3. 4. Fl.

Englh. *mp* nimmt 4. Ob.

1. Hr. in F o. D.

2. 3.

1. 2. Foa. m. D. (m. Dpf.) *mf*

3. 4. (m. Dpf.) *mf*

Hptm. Capt. wird unruhig getting uneasy

Clari. Dobl. B. *f*

Ha-be schon zwan-zig sol-che Pa-tien-ten ge-I have had twen-ty sim-i-lar pa-tients to

195 col legno geschl. alle

1. Vl.

El Capitán, casi aterrorizado, pide (*ff*) al Doctor que no le asuste, mientras los clarinetes (196-198) y la cuerda (198-199) repiten una y otra vez el motivo del apodo: «Sargnagel!» / «¡Matasanos!». Cuando el Doctor repite las palabras: «In vier Wochen!» (199) reaparece el motivo del plazo.

La referencia a la autopsia lleva al límite el susto del Capitán. Sólo puede exclamar tres veces: «Oh, oh, oh...!». Alban Berg se ha servido también del motivo para hacer parodia de la destrozada sensibilidad del Capitán. Dos violines llorones se deslizan (*pp*, *gliss...*) sobre las quintas vacías del *leitmotiv*.

EJEMPLO 48

II/2. 201-203

in ein langsames Walzertempo  
übergehend

in ein langsames Walzertempo  
übergehend

**Diagnóstico, cc. 202-247**

DOKTOR: (*ganz stehenbleibend, kaltblütig den Hauptmann prüfend / behaglich-cantabile*)  
Und Sie selbst! Aufgedunsen, fett, dicker Hals, apoplektische Konstitution!  
(*Falsett*)Ja, Herr Hauptmann, (*geheimnisvoll*) Sie können eine apoplex –(*wie ein Esel*)– ia cerebri kriegen; Sie können sie aber vielleicht nur auf der einen Seite bekommen. Ja!  
Sie können auch auf der einen Seite gelähmt werden (*wieder sehr geheimnisvoll*) oder im besten Fall nur unten!  
HAUPTMANN: (*stöhnend*) Um Gottes...  
DOKTOR: (*überströmend, begeistert*)  
Ja! Das sind so ungefähr Ihre Aussichten auf die nächsten vier Wochen! Übrigens kann ich

DOCTOR: (*parado, examinando fríamente al Capitán / con tono placentero / cantabile*)  
¡Y usted mismo! ¡Gordo, grasiento, con papada, constitución apoplética!  
(*falsete*) ¡Sí, mi Capitán! (*misterioso*) Podría darle una «apoplex –(*como un burro*)– ia cerebri». Pero, tal vez, solamente se trate de una hemiplejía.  
¡Sí!  
Podría quedar usted paralítico de una sola parte (*de nuevo muy misterioso*) o, en el mejor de los casos, sólo de la parte inferior!  
CAPITÁN: (*gimiendo*) ¡Por el amor de ...!  
DOCTOR: (*efusivo, entusiasmado*)  
¡Sí! ¡Aproximadamente éstas son sus perspectivas para las próximas cuatro semanas! Por

Sie versichern, dass Sie einen von den interessanten Fällen abgeben werden, und wenn Gott will, dass Ihre Zunge zum Teil gelähmt wird, so machen wir die unsterblichsten Experimente.  
(will mit rascher Wendung enteilen)

lo demás, puedo asegurarle que presenta usted uno de los casos más interesantes, y si Dios quiere que se le paralice parcialmente la lengua, haremos experimentos inmortales.  
(intenta marcharse dando una rápida vuelta)

Si en las secuencias antes comentadas nos reencontrábamos con algunos rasgos característicos del Doctor y del Capitán como las prisas del primero y la obsesión por la lentitud y el miedo a la muerte del segundo, presentados ya en las respectivas escenas del primer acto, en esta sección del *diagnóstico* reaparecen y se desarrollan otros rasgos de carácter, lingüísticos y estilísticos del Doctor, quien, lógicamente, tiene ahora un papel protagonista frente al sufrido Capitán<sup>17</sup>. Nos encontramos con el Doctor, feliz en su papel de observador y diagnosticador: su objeto es ahora el Capitán, como en la escena cuarta del acto primero lo había sido Wozzeck. Volvemos a observar los mismos contrastes entre la frialdad racional del científico (*kaltblütig*) y los excesos irracionales (*überströmend, begeistert*) de sus ansias de fama. La pedantería vuelve a plasmarse en nuevas expresiones latinas, en 1/4 hablaba de la «*aberratio mentalis partialis*», ahora de «*cancer uteri*» y de «*apoplexia cerebri*». Regresan también sus muletillas: «*ein interessanter Fall*» / «un caso interesante», y, sobre todo, el remate final con «*unsterblichsten Experimente*», inolvidable desde las arrebatadas repeticiones del final de la escena cuarta.

Con las actitudes, la manera de hablar y las ideas obsesivas del personaje, nos encontramos de nuevo con algunos motivos musicales de la escena cuarta, así como algunas acotaciones convencionales y no convencionales. Así, toda esta sección, caracterizada por el placer con que evalúa a su paciente, se realiza *in ein langsames Walzertempo / en un tempo de vals lento* que, siguiendo la propia evolución cada vez más entusiasta del personaje, llegará a un *schwungvoller Walzer / vals brioso* (c. 232), ímpetu que se mantendrá hasta el final de la secuencia: *wieder etwas langsamer, aber immer schwungvoll / de nuevo un poco más lento, pero siempre impetuoso*. En la segunda parte de la variación 13, diagnóstico de Wozzeck, también se indicaba: *quasi langsamer Walzer* (565-568).

Paralelo a las comentadas recurrencias textuales, reaparece, con toda lógica, el motivo musical del diagnóstico: 1/4.564-567<sup>18</sup> = 11/2.212-215, 243-243.

#### EJEMPLO 49

##### (a) 11/2.212-215 Texto + línea del motivo

<sup>17</sup> Toda esta sección del «diagnóstico» fue tomada por Franzos del borrador cuarto (E4) de Büchner. No aparece en E2.

<sup>18</sup> Ver ejemplo 24 del capítulo II, *El Doctor*, de esta tercera parte.

(b) II/2.243-246 (violonchelo, fagot, clarinete bajo)

Musical score for strings (Bkl. in B, 1.2.3. Fg., and Vl.) showing dynamics like *f*, *cresc.*, and *ff*.

También encontramos algunas variantes del motivo de la pedertería<sup>19</sup>: II/2.223, oboe; 245-246, oboe.

Junto a estos dos temas, ya conocidos, hay otros dos nuevos, coprotagonistas musicales de esta sección.

EJEMPLO 50 Motivo de la *apoplexia*<sup>20</sup>

a) II/2.216-223 Línea vocal + clarinetes

Musical score for voice and clarinet (Kl. in B) with lyrics in German and English. The score includes dynamic markings like *mf*, *p*, *dimin.*, and *pppp*. It also features tempo markings like *a tempo (aber noch gemächlicher)* and performance instructions like *Fulsett* and *geheimnißvoll mysteriously*.

1. *mf* *p* *dimin.* *pppp*

Dokt. *on!* *there!* *Ja, Herr Haupt-mann, Yes, dear Cap-tain.* *Nie kön-nen ei-ne you might well have an* *a - po-plex - a - po-plex -*

1.2.3.4. Kl. in B *wie ein Esel like a donkey* *wie ein Esel like a donkey* *krie-gen: Sie kön-nen sie a - ber viel - leicht. nur auf der some-day. You pos-sib-ly might have it just... a - long the*

<sup>19</sup> Ver ejemplo 25, capítulo II de la tercera parte.

<sup>20</sup> Peter Petersen incluye este motivo entre los del Capitán (*op. cit.* p. 208). Tal vez haya por lo menos las mismas razones para considerarlo ligado al Doctor. Éste es el sujeto activo, el que habla de *apoplexia* y quien, al final de la sección, incorpora el motivo a su discurso sobre la palabra clave «Experimente» (ejemplo 50-b).

(b) II/2.247 Línea vocal + trombón

The image shows a musical score for voice and trombone. The top staff is for voice, marked 'mit Singstimme' and '1. Pos. o. D.'. The bottom staff is for trombone, marked 'frei' and 'Dukt. Dukt.'. The lyrics are 'Ex-pe-ri-men-te. ex-pe-ri-ment-ing.'

Si el *tempo* y carácter de un vals progresivamente apasionado configura en su conjunto esta sección del diagnóstico, el contenido temático, musical y verbal, va quedando puntualmente modalizado por las acotaciones. Por ejemplo, en la línea vocal del ejemplo 49-a hay tres indicaciones: *Falsett* (216), *heimnisvoll / con misterio* (218) y *wie ein Esel / como un burro* (220). La primera se refiere con precisión a la apoyatura verbal «Ja»/«Sí» que encontramos de nuevo, dentro de esta secuencia, en los compases 225 y 232, siempre con armónicos y, se supone, en falsete (aunque esto sólo se indique en el c. 216). El tono misterioso se aplica a la frase del diagnóstico en su conjunto, el mismo tono que volverá a explicitarse poco más adelante en el compás 229. Pero sin duda la más sorprendente es la tercera, también puntual, como la primera, y aplicada a las dos últimas sílabas de la palabra clave «apoplex- i - a», en una pirueta prosódica que recuerda de inmediato a la del Capitán, pocos compases antes, sobre «Tod - drein!»<sup>21</sup>. En este último caso, el personaje agotaba sus recursos y echaba el último aliento, *con la voz completamente rota*, después de la persecución; ahora, el narrador musical ha querido hacer explícito verbalmente su punto de vista sobre el personaje en cuestión. El Doctor tiene que proclamar su sagrada palabra científica, 'apoplexia', con la imitación de un rebuzno. La música ofrece la oportunidad de que emerja el sonido interior de las palabras, unas veces de manera trágica, otras, como en esta ocasión, de modo grotesco: por sí sola, la voz ha dejado reducida a cáscara la palabra ritual y, en consecuencia, convertido el personaje que la pronuncia en menos que charlatán (la acotación es, en último extremo, redundancia: el rebuzno se hace con la voz, las palabras sólo pueden referirse indirectamente a él). Obviamente, con la perspectiva de esta tercera indicación, las otras dos, más convencionales, tienen la misma condición caricaturesca. La voz y los gestos, con su sola presencia, se van tomando una incesante y pormenorizada venganza de los dos personajes que detentan, ejercen y abusan de su poder. Voces y gestos revelados y subrayados por el compositor, en los que encontramos su punto de vista, más aún, su juicio implacable en relación con estos personajes. Extremo expresivo del juicio contenido en la obra de Büchner contra el proceso, el veredicto de Johann Christian Woyzeck (1780-1824) realizado por Hofrat Clarus<sup>22</sup>.

<sup>21</sup> Peter Petersen señala que este «rebuzno» es una cita del *lied* de Mahler «Lob des hohen Verstandes» / «Elogio de la eminente inteligencia». Considera este autor que el Doctor está imitando el «grito de la muerte» (*Tod-drein!*) ejecutado poco antes por el Capitán. Ya hemos visto otro ejemplo de imitación al principio de la escena donde el Doctor respondía al saludo del Capitán con la misma fórmula verbal y musical (*leitmotiv* de este último). Creo que tal interpretación no excluye mi comentario, hecho desde otra perspectiva.

<sup>22</sup> Primera parte, II: *Woyzeck, lenguaje verbal y gestual*.

El segundo tema introducido y utilizado en esta sección del diagnóstico está directamente vinculado con las posibles parálisis que pueden aquejar al Capitán. El tema, presente a lo largo de la intervención del Doctor sobre este asunto, es expuesto sucesivamente y con creciente relevancia por los fagots y el clarinete bajo (N, 221-224), dos trompas (N, 224-225), cuatro flautas (H, 225-229) y las violas (H, 225-230). Estas dos últimas exposiciones, flautas y violas, coinciden con las palabras del Doctor: «¡Sí! También puede ser que quede parálítico de un lado, (*de nuevo muy misterioso*) o, en el mejor de los casos, sólo de la parte inferior!». Con estas palabras concluye la primera parte del diagnóstico (*poco rit. / molto rit.*), antes de que se inicie la eufórica segunda parte del vals, mucho más impetuosa (*schwungvoller Walzer*). En estos compases (227-230) el tema de la parálisis se detiene, se paraliza hasta esfumarse: por un lado el número de flautas se va reduciendo progresivamente (de cuatro a una), mientras se produce un fragmentado descenso cromático que complementa la iconografía musical realizada por la cuerda. En esta sección, el tema, iniciado por las violas, se detiene en un ritmo ostinado sobre Sol #, al mismo tiempo que, como en el caso de las flautas, el número de instrumentos se va reduciendo. El xilófono apoya la célula rítmica de la cuerda (*f, mit Vla*), con una progresiva pérdida de intensidad dinámica (desde *f* (226) hasta *pppp* (230)).

#### EJEMPLO 51

#### II/2.225-230 Línea vocal + cuerda + flautas + xilófono.

The musical score for Example 51, measures 225-230, is presented below. It includes parts for Flutes 1-4, Xylophone, Doctor's vocal line with German and English lyrics, Violins 1-2, and Viola. Measure 225 is marked with a box. Dynamics range from *f* to *pppp*. Performance instructions include "nimmt Piece." and "poco f".

**Flutes 1-4:** Measures 225-229. Dynamics: *mf*, *f*, *f*, *f*. Instruction: *nimmt Piece.*

**Xyl.:** Measures 225-230. Dynamics: *f (mit Vla)*

**Doct.:** Measures 225-230. Lyrics: *ei - nen Sei - te be - kom - men. Ja! Sie kön - nen auch auf der*  
*one side of your whole bo - dy... yes! You might on - ly find you're*

**Violins 1-2:** Measures 225-230. Dynamics: *pp*, *pp*. Instruction: *an Steg arco*

**Viola:** Measures 225-230. Dynamics: *ppp*, *poco f*

- poco rit. -

230

nimmt Piec.

1. Fl.

2. Fl.

3. Fl.

dimin.

nimmt Piec.

dimin.

mf

Xyl.

mf mp p pp ppp pppp

Dokt.  
Doct.

wieder sehr geheimnisvoll  
again, very mysterious

ei - nen Sei - to ge - lähmt wer - den, o - der im be - sten Fall nur un - ten!  
par - al - ysed on one side. per.haps, or with the best of luck. just down - wards!

- poco rit. -

230

1. Solo Vln.

2. Solo Vln.

2. Pult Vln.

3. Pult Vln.

4. Pult Vln.

4. übrig Vln.

dimin.

pp

pp

pp

pp

pp

### Persecución II, cc. 248-261

DOKTOR: (will mit rascher Wendung enteilen)

HAUPTMANN: (langt schnell nach dem Doktor und hält ihn fest)

(ff) Halt, Doktor! Ich lasse Sie nicht!

Sargnagel! Totenfreund! In vier Wochen?

(schon ganz atemlos) Es sind schon Leute am puren Schreck...

(mit der Stimme umschnappend) (fff) Doktor! (hustet vor Aufregung und Anstrengung) (Der Doktor klopft ihm auf den Rücken, um ihm das Husten zu erleichtern)

(atmet tief ... hustet / atmet ... hustet immer schwächer ...)

DOCTOR: (intenta escaparse dando una rápida vuelta)

CAPITÁN: (alcanza rápidamente al Doctor y lo retiene)

(ff) ¡Deténgase, Doctor! ¡No le permitiré marcharse! ¡Matasanos! ¡Amigo de los muertos! ¿En cuatro semanas?

(totalmente sofocado) ¡Mucha gente, de puro miedo...!

(con la voz rota) (fff) ¡Doctor!

(tose de excitación y fatiga) (El Doctor le da golpes en la espalda para aliviarle).

(respira profundamente ... tose ... respira ... tose cada vez más débilmente)

Me referiré a esta parte de la fantasía como 'Persecución II' porque en ella vuelven a darse, variadas, algunas circunstancias de la primera parte ('Persecución I'), tanto en la acción dramática como en el discurso musical correspondiente. Así, el Doctor, después de atemorizar con sus diagnósticos al Capitán, vuelve a sus prisas intentando huir. El Capitán consigue alcanzarlo de inmediato, aunque el esfuerzo le producirá un nuevo ataque de tos que, unido al miedo, le hará entonar a continuación su propia marcha fúnebre. Frente a la secuencia del diagnóstico, y como en la primera parte de la persecución, el papel más activo le corresponde ahora al Capitán quien, asustado por los pronósticos, insulta al Doctor hasta la extenuación. Este protagonismo del Capitán tiene su correspondencia musical en la múltiple y variada presencia de su *leitmotiv* como puede comprobarse en los ejemplos.

Junto a esta valoración global, hay un motivo dramático cuyo carácter recurrente se confirma en esta parte, constituyéndose en un nuevo ejemplo de ensamblaje interior de una escena mediante la repetición de una palabra o de una expresión, recurso característico del estilo de Büchner<sup>23</sup>. El plazo fatal de «cuatro semanas» (*vier Wochen*) se convierte en uno de los motivos verbales recurrentes más destacados del texto dramático de la fantasía: en primer lugar, es repetido tres veces por el Doctor, como justificación de sus prisas ya que tiene que realizar la autopsia de una mujer muerta, *cancer uteri*, en tan corto espacio de tiempo (*Persecución I*, cc. 193, 196, 199); en segundo lugar, también el Doctor, después de observar su constitución apoplética, pronostica al Capitán una posible parálisis que ocurrirá con toda probabilidad en ese mismo plazo (*Diagnóstico*, c. 236); finalmente, ya en el fragmento acabado de transcribir, el Capitán, después de los correspondientes insultos, preguntará aterro- rizado: «¿En cuatro semanas...?» (*Persecución II*, cc. 253-254)<sup>24</sup>.

Esto no ha pasado desapercibido para Alban Berg, quien ha sabido señalar la expresión en la partitura con ingenioso humor negro. Mediante indicaciones verbales, el compositor ha subdividido los compases de esta parte en cuatro compases (*viertaktig*) (249-252), tres (*dreitaktig*) (253-255), dos (*zweitaktig*) (256-257), y uno (*eintaktig*) (258), coincidiendo exactamente con las palabras del Capitán. El compás primero, 248, es de transición y en los *cuatro* últimos (258-261) se produce el ataque de asma, sin palabras, sólo respiraciones y toses alternadas. A continuación, la marcha fúnebre. «De este modo, partiendo de *cuatro* compases –que representan las *cuatro semanas*– el Capitán representa la comedia de su muerte. La simbología musical traduce, por medio de la duración y de la temática, una verdad psicológica prodigiosa. Y también pretende recordarnos la idea de *tiempo*, un concepto esencial de la obra. El tiempo se mide por la muerte» - comentan Jouve/Fano<sup>25</sup>.

---

<sup>23</sup> Primera parte, II: *Woyzeck*, ensamblajes metafóricos.

<sup>24</sup> El motivo de las cuatro semanas, tan destacado por Alban Berg, ha sido puesto involuntariamente de relieve por Franzos al hacer su particular síntesis de las escenas correspondientes de los borradores segundo y cuarto. El plazo fatal aparece cinco veces nombrado en E2,7 (tres por el Doctor y dos por el asustado Capitán). En E4,9 sólo una vez cuando el Doctor le hace los pronósticos aproximados para las «siguientes cuatro semanas». En este borrador, que añade el pasaje del diagnóstico, se han suprimido las referencias al caso de muerte en cuatro semanas por «cancer uteri». ¿Quería Büchner suprimirlo o haber hecho después su propia síntesis definitiva? El caso es que de las versiones actuales, como la de Lehman (que en esta ocasión añadirá todo el encuentro con Wozzeck, tomado de E2), en su opción por dar prioridad al último borrador, han desaparecido también las referencias constantes a las cuatro semanas.

<sup>25</sup> «Ainsi en partant des *quatre* mesures –représentant les quatre semaines– le malheureux Capitaine joue la comédie de sa mort. La symbolique musicale par la durée et par la thématique traduit une vérité psychique prodigieuse. Elle a aussi pour but de nous ramener à l'idée de *temps*, idée essentielle de l'oeuvre; le temps se mesure par la mort». Pierre Jean Jouve/Michel Fano, *op. cit.*, p. 159. También

El contenido motivico se ajusta a esta simbólica reducción métricamente controlada del tiempo. Así, el diseño del primer compás de esta sección (248) se repite en el compás 252, sirviendo de marco de los cuatro primeros compases. Tal diseño introduce enérgicamente (*H, f/ff*) la cabeza del motivo del Capitán desfigurada completamente en su intervállica, que servirá a su vez para iniciar la aumentación del motivo completo (ej.52). Es expuesto primero por el viento madera (248) y al final por la cuerda (252). Como dibujo complementario se describen unos arpeggios ascendentes de semicorcheas primero (248) a cargo de la cuerda y después (252) de la madera. Estas figuras podrían interpretarse como la correspondencia musical del cambio de turno en el diálogo, del relevo del protagonismo del Doctor por el Capitán.

EJEMPLO 52

II/2. 248 - 252

**A tempo (Allegro)**  
**Hauptmann** langt schnell nach dem Doktor  
 und hält ihn fest

**viertaktig** **250**

**Doktor** will mit rascher Wendung entteilen  
 Halt, Dok-tor! Ich las-se Sie nicht! Sarg-

na-gel! To-ten-freund!

alle Sie

ffz *Br pizz* *ff Holz* *ffp* *col legno* *ffp* *tr Trem* *mf* *ffp* *mf*

G.Ploebusch: «In der Art eines musikalischen Zahlenspiels benutzt er diese vier Takte als Klangsymbol jener befristeten «vier Wochen», die der Arzt dem Hauptmann gerade noch in Aussicht stellt».  
 G. Ploebusch, *op. cit.*, p. 52.

En los cuatro compases, agrupados por la indicación (*viertaktig*), se concentran tres variantes del leitmotiv del Capitán encabezadas por la versión aumentada (H) que ocupa los cuatro compases. La irritación del personaje, intentando ahuyentar el miedo mediante los renovados insultos al Doctor (marcado en la melodía vocal por el tritono fatal, Fa-Si), tiene su lógica traducción y apoyo en la saturación del espacio orquestal por el tema que lo representa.

En los tres compases siguientes (*dreitaktig*) se sigue el mismo criterio compositivo pero con variaciones en función del texto, en este caso, el recuerdo del plazo fatídico: «In vier Wochen?», pregunta el Capitán. Las trompas y los violonchelos exponen el *leitmotiv* con la aumentación adaptada a los tres compases. Pero las «cuatro semanas» hacen que el motivo se rompa en trozos o quede completamente desfigurado por las inversiones y distorsiones rítmicas (flautas). Mientras tanto, los violines y las violas empiezan a exponer (253) el motivo del apodo que se irá haciendo cada vez más evidente en los siguientes compases (*immer mehr hervor...*).

EJEMPLO 53

II/2.253-255

The image shows a page of a musical score for Example 53, measures 253-255. The score is for a full orchestra and includes vocal parts. The top system shows woodwinds (Piccolo, Oboe, Clarinet, Bassoon, Bassoon in B, Bassoon) and strings (Violin, Viola, Violoncello, Contrabasso). The bottom system shows brass (Horn, Trumpet, Trombone) and Percussion. The score is marked 'dreitaktig' and includes dynamic markings like 'pp', 'poco cresc.', and 'f'. A box highlights measures 253-255, with a '255' label above it. The vocal line is marked 'Fk. fortsetzend' and 'fluchtig'.

En el compás 255 las flautas trazan el mismo dibujo que a continuación (255-257) describirá la línea vocal del Capitán para las palabras: «Es sind schon Leute / am puren Schreck...». Se trata de una nueva recurrencia verbal y musical, un retorno textual y musical de la sección ya comentada del *Miedo*, cc. 197-199, aunque la segunda vez el Capitán, *schon ganz atemlos / sin aliento alguno*, no puede concluir la frase. Pero la recurrencia tiene vuelos más amplios: con esta música y estas palabras se nos aclaran las más lejanas cita y referencia a la pavana de la escena primera cuando el Capitán, después de contarle a Wozzeck su angustia ante la inconcebible eternidad, «Es wird mir ganz angst um die Welt, wenn ich an die Ewigkeit denk'. Ewig, das ist ewig! (das sieht Er ein)» / «Tengo mucho miedo por el mundo cuando pienso en la eternidad. Eterno, es decir eterno (esto lo comprendes)», se sitúa en la precariedad del momento: «Nun ist es aber wieder nicht ewig, sondern ein Augenblick, ja, ein Augenblick!» / «Pero, de nuevo, el ahora no es eterno, sino un instante, sí, sólo un instante!». El motivo melódico sirve de enlace, y por tanto de interpretación por parte de Alban Berg, entre dos comentarios de un mismo personaje, el Capitán, asustado en un caso ante los insondables misterios del tiempo, de la inconcebible eternidad y del inaprensible momento, y aterrado, en la segunda ocasión, ante las fatales perspectivas que le ha pronosticado el Doctor. Su vida, reducida ya a un momento (*zweitaktig / eintaktig*): toda su filosofía existencial, la de los burgueses por él representados, resuelta en un control histérico del tiempo («Langsam, Wozzeck, langsam», «Wohin so eilig, geehrtester Herr Sargnagel»), por el pánico cervical a la muerte. Al fin, las altas palabras sólo terminarán engendrando el ridículo ratoncillo de la visión melodramática del propio entierro.

#### EJEMPLO 54

##### (a) I/1.38-40<sup>26</sup> Línea vocal + acompañamiento (inestable) del arpa

The musical score consists of two staves. The upper staff is for the flute (Flöte) and is marked 'obbligat'. The lower staff is for the harp (Harp.) and is marked 'Capt.'. The tempo is 'deutlich begleitend'. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 3/4. The score includes the following lyrics: 'ist es a - ber wie - der nicht e - wig, son - dern ein Au - gen - blick, ja, ein theu a - gain, it can't be e - ter - nal, but a mere mo - ment, yes, a'.

<sup>26</sup> Peter Petersen lo denomina «Das Hauptmann / 'Schreck' - Thema» // «El Capitán / Tema del miedo» (*op. cit.*, p. 207). Completo sus dos ejemplos (I/1.38 y II/2.255) con otros dos: uno, el de las flautas, que anuncia inmediatamente la tercera versión vocal, y otro, coincidente en texto y música, y con un significado estructural de interés.

Volveremos a encontrarnos con este motivo en la coda de la fuga, en un momento interesante de la línea melódica del Capitán, II/2.354.

(b) II/2. 197-199 Línea vocal + motivo del apodo

Hptm. Capt. *ff*  
 Dok-tor, er-schrek-ken Sie mich nicht!  
 Doc-tor, don't frighten me like that!

Es sind schon Leu-te am  
 For man-y peop-le have

Schreck ge-stor-ben... am pu-ren hel-len Schreck!  
 died of ter-ror... of pure-ly nak-ed fright!

1. Vi. *am Steg flautando*  
*ppp*

2. Vi. *arco*  
*ppp*

Vio. *alle arco*  
*ppp*

2 Soli nehmen Dpf.

(c) II/2. 254-255<sup>27</sup> Piccolos + motivo del apodo

1. 2. 3. 4. Picc. *a 4*  
*Fg. fortsetzend*  
*dreitaktig*  
*fluchtig*  
*pp*  
 255  
*ebenso*  
*poco cresc.*

1. Vi. *kel*  
*Vla fortsetzend*  
*alle H<sup>gew</sup>*  
*dreitaktig*  
*immer mehr hervor.*  
*am Steg pp*  
 255

<sup>27</sup> Situado en un contexto donde, como estamos viendo, el *leitmotiv* del Capitán es el gran protagonista temático, podría considerarse este motivo como una derivación o variante más del propio *leitmotiv*. La curva que incluye la cabeza y el tritono se mantienen y, puesto entre paréntesis el tercer sonido (La en el caso de las flautas), los intervalos básicos son los mismos: cuarta justa ascendente (Sol - Do) y quinta disminuida (tritono) descendente (Si<sup>b</sup> - Mi).

(d) II/2.255-257 Línea vocal + motivo del apodo

The image shows a musical score for measures 255-257. The top part features the vocal line for the Captain (Hptm. Capt.) with the following lyrics and performance instructions:

- Measure 255: *schon ganz atemlos quite out of breath*. Lyrics: "Es sind schon / There are some".
- Measure 256: *Leu - te am pu - ren Schreck... pro - ple who die of fright.*
- Measure 257: *mit der Stimme unschnappend his voice cracking*. Lyrics: "Dok - tor!".

The orchestral accompaniment includes parts for 1. VI., 2. VI., Vla., Vlc., and Kb. The score is marked "zweitaktig" (2/4 time) and includes dynamic markings such as *pp*, *p poco cresc.*, and *fff*. A box labeled "255" highlights the beginning of the vocal line in measure 255.

Sin cerrar la frase anterior («Hay gente que de puro miedo...»), el Capitán dedica sus últimos resuellos a gritar (*fff*) «Doktor!», última palabra de esta secuencia situada entre el segundo de los «dos compases» (257) y el compás único (*eintaktig*), donde se inicia la nueva crisis asmática. La desesperada apelación está hecha con el mismo brusco quiebro de «Tod drein» (183), como él constituye la cima melódica de toda la sección, adonde, también como ocurre en «Tod drein», llega con la voz rota (*mit der Stimme unschnappend*) después del estrambótico zigzag de los compases anteriores, un ejemplo singular de las líneas

melódicas que el Doctor y, sobre todo, el Capitán describen en sus momentos de cólera, de euforia o de miedo<sup>28</sup>.

En el ejemplo siguiente pueden compararse las dos secuencias de la «Persecución I» y de la «Persecución II». En los quebrados y fragmentados contornos melódicos de ambos se manifiestan los apuros respiratorios del personaje provocados por sus esfuerzos en detener al Doctor y por sus propios terrores, traducidos musicalmente mediante la conjunción de melodía, motivos, dinámica y acotaciones.

EJEMPLO 55

(a) II/2.180-189

der rasch weiter-  
geht, einholen

schöpft tief und ge-  
räuschvoll Atem

180

poco rit

Hptm Lau-fen Sie nicht so! Uff! Lau-fen Sie nicht! Ein gu-ter Mensch geht nicht so

Ob Hr gest.

Hr 1. H. p ff p

ff poco cresc.

mit der Stimme etwas  
umschnappend

a tempo

immer atemloser

accel

Hptm schnell. Ein gu-ter Mensch... Ein guter... Sie hetzen sich ja hin-ter dem

Dokt

Pressiert,pressiert!

Str = Kl

Str Kl

Bck Bck Bck Bck

<sup>28</sup> Recuérdese lo comentado en la giga (I/1) a propósito del chiste «norte-sur». Tercera parte, I.

*poco rit.* - - - - *a tempo*

*m. d. Stimme ganz anschneppend*

Hptm  
 Tod d'rein!  
 im Geben etwas einhaltend, so daß ihn der Hauptmann einholt. - - - - - ihn Ein gu - ter Mensch...  
 einige -

Dokt  
 (ärgerlich:) Ich kann mei-ne Zeit nicht steh-len. Pres-

Kl  
 Trp m D  
 Solo Vel  
 (Kl) Vel  
 Fag  
 p

**185** wieder accel -

Hptm  
 mal am Rock erwischt, A - ber ren-nen Sie nicht so, Herr Sarg - na - er! Sie schief - fen  
 ihn -

Dokt  
 slerst, pressiert, pressiert!

Kl  
 Hr  
 Fag  
 poco cresc - - - - -

*poco rit.* - - - - *falsett* *molto rit.* *parlando*

Hptm  
 ja ih-re Bei-ne auf dem Pfla-ster ab- zwischen den einzelnen Worten tief keuchend  
 endlich - - - - - festhält. Er-lau-ßen Sie, daß

Dokt

Kl  
 Trp  
 Str Trp Psn  
 Str  
 mf dimin

**190** - langsam

Hptm  
 sich langsam beruhigend - - - - - tiefer Atemzug  
 er gesprochen  
 ich ein Menschen-le-ben ret-te -

Dokt langsam weitergehend

4 Fl (sehr weich)  
 Str  
 Hr m D  
 Str



El paralelismo entre las dos secciones continúa, pues ambas concluyen con una crisis de tos. En el primer caso, como se vio poco antes, el Capitán alterna las toses con las palabras: «Permítame / salvar / la vida / de un hombre». Ahora, no hay palabras, sólo toses y respiraciones, aunque los motivos armónicos-rítmicos (las toses *musicales*) de ambos fragmentos son también semejantes, así como las acotaciones, con un valor primordial en ambos pasajes.

Pero la semejanza no excluye la peculiaridad de cada uno de estos pasajes en función de los respectivos momentos dramáticos. La segunda crisis del Capitán ocupa *cuatro* compases donde se alternan las respiraciones y las toses, así como los golpes de auxilio del Doctor. Todo ello realizado en los pentagramas al mismo tiempo que minuciosamente descrito en las acotaciones.

En esta ocasión, a diferencia de lo que ocurría en la primera crisis, hay también un contenido temático representado por dos fragmentos del *leitmotiv* del Capitán (trompetas y trombón, N, 258-259) y por el motivo de la parálisis, oportunamente expuesto también por los trombones.

EJEMPLO 56

II/2. 258-261

The musical score for Example 56, measures 258-261, is presented in a multi-staff format. The top staff is for the Hauptmann (Hptm) voice, with lyrics: "Schreck... Dok... tor!". Above this staff, performance instructions include "mit der Stimme umschnappend", "eintaktig nicht eilen", "hustet vor Aufregung und Anstrengung", "atmet tief", "hustet", and "atmet". A small inset staff shows "Doktor klopft dem Hauptmann". The piano accompaniment (P) is shown in two staves below the vocal line, with dynamic markings like *fff*, *ff*, *dim.*, *f*, and *mf*. A specific instruction "Str. Holz freihäng Beck" is placed above the piano part. The bottom section of the score, starting at measure 260, features the Doktor (Dokt) voice with lyrics: "hustet immer schwächer", "auf den Rücken, um ihm das Husten zu erleichtern", "Langsam und sehr (gerührt):", and "Ich se - he schon die". The tempo marking "rit." is present above measure 260, and "J = 54-60" is indicated. The piano accompaniment continues with dynamics *ff*, *f*, and *mf*. Brass parts for Trompeten (Tr) and Trombone (Pos) are also visible at the bottom of the score.

## **Marcha fúnebre, cc. 262-271**

HAUPTMANN: (*gerührt*) Ich sehe schon die Leute mit den Sacktüchern vor den Augen (*immer gerührter/cantabile*) Aber sie werden sagen: Er war ein guter Mensch, ein guter Mensch  
(*Doktor, der peinlich berührt ist und abzulenken sucht, sieht Wozzeck*)  
(*Wozzeck geht rasch vorbei, salutiert*)

CAPITÁN: (*emocionado*) Ya veo a la gente llevándose los pañuelos a los ojos (*cada vez más emocionado/cantabile*) Y ellos comentarán: «Era una buena persona, una buena persona»  
(*El Doctor, que se siente desagradablemente impresionado e intenta pasar a otro asunto, ve pasar a Wozzeck*)  
(*Wozzeck saluda mientras pasa rápidamente de largo*)

Con una parodia de marcha fúnebre se cierra el primer gran bloque de la escena en su conjunto y de la fantasía. Su carácter grotesco es obvio y redondea las partes y secuencias comentadas cuya constante ha sido el humor satírico, ampliamente desarrollado por el compositor a partir del texto de Büchner.

Con semejante intención paródica, Alban Berg quiso acentuar en la marcha fúnebre su carácter plañidero mediante diferentes recursos textuales y musicales. Como ya se dejó indicado en la primera parte<sup>29</sup>, modificó, en primer lugar, el texto sustituyendo la expresión de Büchner «Ich sehe schon die Leute *mit den Citronen in den Händen*» / «Ya veo a la gente *con los limones en la mano*»<sup>30</sup>, por «Ich sehe schon die Leute *mit den Sacktüchern vor den Augen*» / «Ya veo a la gente *secándose las lágrimas con sus pañuelos*»<sup>31</sup>. La acotación *gerührt* / *emocionado* no figura en ninguno de los esbozos de Büchner, fue añadida, por Franzos y reduplicada por Alban Berg. En la versión Fr/L aparece cuando el Capitán repite por segunda vez su muletilla «ein guter Mensch», aplicada ahora a sí mismo, siguiendo la pauta marcada en la primera escena de la ópera. El libretista-compositor la ha situado al principio y la ha recordado con énfasis en la frase que cierra la intervención del Capitán (*immer gerührter + cantabile*). Una afectada emoción, cada vez mayor, ha de envolver todas las palabras del personaje.

Todo este lagrimeo tiene su correspondencia en el melodramático contenido musical de la marcha fúnebre (*Langsam und sehr rhythmisch*, ♩ = 54-60. Los diez compases que ocupa (262-271) están divididos en tres pequeñas partes que se corresponden con las dos frases del texto (1 y 3), separadas por un pequeño espacio sin palabras (2) y con un contenido musical bien diferenciado.

---

<sup>29</sup> Primera parte, I: *Las anotaciones y previsiones para II/2* y documento 4-a.

<sup>30</sup> La expresión aparece en los dos esbozos, E2,7 (*MA, op. cit.*, p. 215) y E4,9 (*Ibid.*, p. 226).

<sup>31</sup> La sustitución figura en el texto de trabajo I-Fr/L (ver primera parte, doc., 4-a). En nota a pie de página Carmen Gauger, traductora de las obras completas de Büchner al castellano, cita la novela *Titán* de Jean Paul (1763-1825) donde se dice que, cuando alguien muere, el cura, el sacristán y el propio muerto llevan un limón en las manos. (*Op. cit.*, p. 195). Es lógico pensar que Alban Berg ha considerado de más efecto dramático poner a llorar a todos los que acuden al entierro en la imaginación del Capitán, eliminando la referencia a una costumbre probablemente (?) inexistente ya en la época del compositor.

1. «(emocionado) Ya veo a la gente secándose las lágrimas con sus pañuelos».

EJEMPLO 57

II/2.262-265

The musical score for Example 57, measures 262-265, is presented in a standard orchestral format. It features a vocal line with lyrics in German: "Ich sehe schon die Leute mit den Sacktüchern vor den Augen." The tempo is marked "Langsam und sehr rhythmisch" and "sehr frei im Takt". The score includes parts for Soprano (Sopr.), Bass (Bass), Piano (Kl. Hr.), and Woodwinds (Solo Br., Picc.). The music is in 3/4 time and features a characteristic rhythmic pattern of eighth notes and rests.

En rigor, la marcha fúnebre se realiza en estos tres compases y medio. La melodía está formada por un pequeño movimiento cromático descendente de corcheas (Fa - Mi - Mi b - Re), aumentación extraída del cromatismo final del *leitmotiv* del Capitán<sup>32</sup>, donde cada escalón coincide exactamente con el principio de un compás. Los silencios de corcheas colaboran con el carácter paródico de la pequeña pieza al dividir las palabras sin tener en cuenta su articulación, sólo en función del efecto rítmico. El ritmo característico de marcha fúnebre está repartido entre los instrumentos más graves de los metales (tuba y trombón) y los timbales, que marcan el pulso de cada compás con el intervalo de cuarta justa ascendente Mi - La<sup>33</sup>, por una parte, y las trompas, clarinetes y caja, que realizan el ritmo característico de marcha.

2. Viene a continuación un comentario sin palabras consistente en una doble versión paródica del *leitmotiv* del Capitán. Una viola y un piccolo (*H*, *pp*) enuncian el tema con los mismos valores que el modelo, pero distorsionado por los acordes paralelos de séptimas mayores y por el *glissando*

<sup>32</sup> Jouve / Fano se refieren en su libro a la coincidencia entre el diseño de los clarinetes y de las trompas con el tema de la desgracia de *Wozzeck-Hombre*. Coincidencia que, a mi entender, se limita a la primera parte del tema y, dentro de ella, al material empleado: un fragmento de escala de tonos descendente. Ni coincide el ritmo ni aparece por ningún lado la última parte del tema. No creo que sirva para «anunciar a Wozzeck que va a aparecer en un instante», como afirman poco después estos autores. El tema de Wozzeck está verdaderamente esbozado en la escena anterior (II/1.53-56 y 93-96). Jouve / Fano, *op. cit.* pp. 159-160.

La melodía vocal, a la que no se refieren los estudiosos citados, es cromática, y, con más lógica, puede entenderse como una aumentación del cromatismo final del *leitmotiv* del Capitán, que, con los mismos sonidos finales, es interpretado inmediatamente después por el *piccolo*, como puede verse en el ejemplo.

<sup>33</sup> En las mismas líneas citadas en la nota anterior, Jouve / Fano recuerdan que este ritmo de los graves, que sirve para sostener la melodía, «es el mismo que encontraremos en las circunstancias más solemnes, en el Interludio en Re menor» (*op. cit.*, pp. 159-160).

Así es, y tal vez esta coincidencia (reforzada por una instrumentación similar en ambos casos), les hiciera pensar en la afinidad de la línea vocal con el tema de Wozzeck. Como ya hemos dejado indicado en los comentarios sobre el interludio, estos golpes de timbal (La - Re, en el intermedio sinfónico) tuvieron un especial significado para el compositor, quien los toma de la tercera sinfonía de Mahler. Por contraste entre la seriedad del momento que sigue a la verdadera muerte de Wozzeck y el imaginado entierro del Capitán (quien una vez más huirá aterrorizado cuando, en compañía del Doctor, tenga la impresión de que alguien se está ahogando en el lago), la coincidencia, consciente o inconsciente por parte del compositor, adquiere un marcado carácter irónico.

que cubre el tritono descendente. Dentro de esta disonante y llorona versión del motivo se encaja una nueva variante disminuida del mismo a cargo del corno inglés, el instrumento emblemático del personaje. Comenta Willi Reich que según el propio Berg, con este minúsculo y rápido stretto se intenta expresar «el mezuquino sufrimiento» del Capitán<sup>34</sup>.

EJEMPLO 58

II/2.265-266

3. «(cada vez más emocionado/cantabile) Y dirán: era una buena persona, una buena persona».

EJEMPLO 59

(a) II/2.267-271

<sup>34</sup> «Im allgemeinen herrscht in dieser Szene ein stark parodistischer Ton, der sich manchmal zu unmittelbar komischen Wirkungen steigert, so zum Beispiel die rührselige Harmonisierung des Hauptmann-Themas

(b) I/1.153-156

153 Hauptmann (etwas fassunglos.) Tempo I (dieser Szene) (♩ = 80) (beschwichtigend)  
Schon gut, schon gut! Ich weiß: Er ist ein  
Wozz hel - fen!  
die 8 Holzbläser  
p subito  
Kl Ob

154 rit.  
gu - ter Mensch,  
Hptm  
155 (übertrieben) (etwas gefasster)  
ein - gu - ter Mensch A - ber Er denkt zu  
ff Holz  
p Holz  
Be Kl Kl Tamtam Tamtam Br

El ritmo de marcha fúnebre ha concluido. El capitán inicia a *capella* la segunda frase con el mismo diseño cromático de la primera. Y con la enfática repetición de la mulletilla, regresa también un diseño musical semejante al empleado en la primera escena (ej. 59 b) cuando el Capitán, después de la intervención de Wozzeck en el aria, intenta apaciguarlo y apaciguarse mediante su fórmula verbal predilecta<sup>35</sup>. Con el sonido Si de la muerte se remata el discurso melódico de la minúscula tragicomedia, con Fa se había iniciado: el tritono fatal enmarca, pues, la melodía vocal. Por su parte, la orquesta, tan activa en la pequeña primera parte, está ahora representada por la cuerda (H) que desciende cromáticamente y *pianissimo* por cuatro acordes complementarios, cuyo último eslabón se apoya en el sonido Fa (contrabajo, violonchelo y viola) que de este modo, con el Si último de la voz, forma y destaca, también verticalmente, el omnipresente y denso tritono.

Así concluye el primer gran bloque de la fantasía. Las últimas acotaciones nos indican el comienzo de una nueva parte que, aunque perteneciente formalmente a la fantasía, es más bien

---

in (265-266), so die noch hinzugefügte Engführung in der Verkleinerung nach Berg «das Kleinliche dieses Schmerzes» ausdrücken will» Willi, oder wenn der Hanptmann (258-259) im Tranermarsch-Tempo hustet». Reich, *op. cit.*, p. 79.

<sup>35</sup> El mismo diseño para la misma frase lo encontramos en I/1.55 y en II/2.340 (rigurosamente idéntico, incluida la indicación *gerührt*).

una introducción dramática y musical a la fuga<sup>36</sup>. Wozzeck pasa corriendo y el Doctor, molesto por el giro que han tomado sus provocadores diagnósticos y deseando cambiar de tema, insta a Wozzeck a detenerse. El Capitán, olvidado ya su solemne canto fúnebre, apoya al Doctor y, cómo no, empieza por recriminarle a Wozzeck sus prisas:

HAUPTMANN: (*wieder gefaßt, zu Wozzeck*)  
Er läuft ja wie ein offenes Rasiermesser durch die Welt, man schneidet sich an Ihm!  
(*Er betrachtet Wozzeck näher, der stumm und ernst dasteht. Wendet sich daher etwas beschämt zum Doktor. Mit Anspielung auf dessen Vollbart*)

Er läuft, als hätt' er die Vollbärte aller Universitäten zu rasieren, und würde gehängt, so lang noch ein letztes Haar...

CAPITÁN: ¡Vas corriendo por el mundo como si fueras una navaja de afeitar abierta! ¡Cualquiera se puede cortar contigo! (*observa más de cerca a Wozzeck que permanece callado y quieto. Un poco avergonzado, se dirige al Doctor, refiriéndose a su tupida barba*)

¡Corres como si tuvieras que afeitar las barbas de todas las universidades, y te fueran a colgar por dejarte el último pelo ...

## FUGA, PARTE FINAL. (C) CAPITÁN Y DOCTOR, II/2.345-368

WOZZECK: (*stürzt, ohne zu grüßen, davon ...ab*)

HAUPTMANN: (*blickt Wozzeck betreten nach*)  
Wie der Kerl läuft und sein Schatten hinterdrein!

DOKTOR: Es is ein Phänomen, dieser Wozzeck!  
HAUPTMANN: Mir wird ganz schwindlich (*näselnds*) vor dem Menschen! Und wie (*ebenso*) verzweifelt!  
(*gewöhnlich*) Das hab ich nicht gern!

DOKTOR: (*der einen neuen Gefühlsausbruch befürchtet, setzt sich bei diesem Wort des Hauptmanns –als besänne er sich der Eile zur Anfang der Szene– in Bewegung*)

WOZZECK: (*se marcha precipitadamente, sin despedirse*)

CAPITÁN: (*perplejo, sigue con la vista a Wozzeck*) ¡Cómo corre el muchacho! ¡Y su sombra detrás de él!

DOCTOR: ¡Este Wozzeck es un fenómeno!

CAPITÁN: ¡Me trastorna (*gangoso*) este hombre! ¡Y qué (*lo mismo*) desesperado!  
(*normal*) ¡Esto no me gusta nada!

DOCTOR: (*temiendo un nuevo ataque sentimental del Capitán, se pone en marcha –como si se hubiera acordado de sus prisas al comienzo de la escena*)

---

<sup>36</sup> Así divide Peter Petersen esta escena:

Fantasia cc. 170-271

Introducción a la fuga cc. 271-285

Fuga cc. 345-350

Epílogo de la fuga cc. 345-350

Coda de la fant. y fuga cc. 350-365

Peter Petersen, *op. cit.*, p. 218.

HAUPTMANN: Ein guter Mensch ist dankbar gegen Gott; ein guter Mensch hat auch keine Courage! (*mit Beziehung auf Wozzeck (Takt 341)*) Nur ein Hundsfott hat Courage! (*schliesst sich dem Doktor an*) (*schon im Abgehen*) Nur ein Hundsfott!...(*hinter der Szene*) Hundsfott...

CAPITÁN: ¡Una buena persona da gracias a Dios! ¡Una buena persona no tiene coraje! (*refiriéndose a Wozzeck (c. 341)*) ¡Sólo un miserable tiene coraje! (*se une al Doctor, ya en marcha*) ¡Sólo un miserable! (*detrás de la escena*) ¡Un miserable...!

Dejábamos el comentario sobre la fantasía en su última parte, con la entrada de Wozzeck en escena. Lo recogemos ahora, de nuevo, en la última parte de la fuga, exactamente cuando el protagonista huye precipitadamente del Capitán y del Doctor, impelido por sus escarnios. Estos límites dramáticos que marcan la presencia/ausencia del protagonista en escena han sido señalizados por el compositor mediante un mismo y puntual diseño musical que, por su carácter, puede estar representando el apresuramiento común a la entrada, con saludo, y a la salida, sin saludo, de Wozzeck, tal como se indica en las acotaciones: *El Doctor /.../ ve pasar con prisas a Wozzeck, que saluda (II/2.271-272) // Wozzeck sale precipitadamente, sin despedirse (II/2.345-346)*. La semejanza del diseño, no impide, sin embargo, que el *pathos* de la huida desesperada del protagonista, se traduzca musicalmente en la mayor densidad instrumental, en la mayor intensidad dinámica, en la aceleración del *tempo*, así como en el fragmento motivico que lo acompaña como voz secundaria (variante de la segunda voz del tema *Wozzeck-Hombre*) (Ej. 60 b). Recuérdese que esto ocurre inmediatamente después del punto álgido de la escena, cuando Wozzeck rompe el cerco del Doctor y del Capitán gritando: «¡Dios mío! ¡Le dan ganas a uno de colgarse! ¡Así, podría saber al menos dónde me encuentro!»<sup>37</sup>.

EJEMPLO 60

(a) II/2.271-272

- - - a tempo

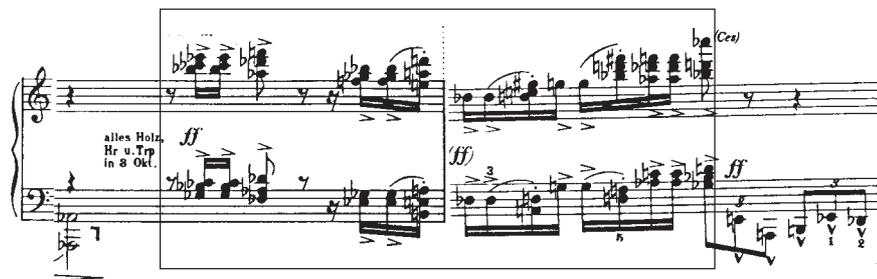
Hrptm  
Mensch- Wozzeck geht rasch vorbei, salütiert bleibt stehn

Fag  
Doktor, der peinlich berührt ist und abzulenken sucht, rief: Wozzeck

He, Woz-zeck!

<sup>37</sup> Me remito de nuevo al comentario sobre el motivo *Wozzeck-Hombre*, en particular a la secuencia, II/2.334-345. Segunda parte, I.

(b) II/2.345-346



Puede afirmarse que todo el epílogo de la fuga no es sino el efecto producido por la explosión de la voz y del gesto del protagonista humillado (341-346). Tras la contundencia del diseño comentado y ofrecido en el último ejemplo, la onda expansiva sigue su curso natural, perdiendo progresivamente energía hasta su disolución, en un sugerente proceso simbólico contenido en el discurso musical de esta última secuencia de la escena, en el que colaboran estrechamente todos los parámetros musicales y verbales.

**Tempo, instrumentación y dinámica**

Sin duda, el compositor ha querido prestar particular atención a la *durée* de este pasaje, y para ello ha señalado con el mayor cuidado su ritmo interno cubriendo toda la secuencia con indicaciones verbales y metronómicas que convierten la coda de la fuga en un paulatino y continuo *ritardando*, mientras se desenvuelve solidariamente con una progresiva reducción de instrumentos y de intensidad dinámica.

TEMPO	cc. 345-348 a tempo (so rasch als möglich) / (tan rápido como sea posible) (♩ = 132)	cc. 349-351 allmählich.... übergehen.... ins Tempo I llegando .... paulatina- mente... al Tempo I (♩ = 96)	cc. 352-354 ... und... ...weiter... ... y ... ...después ... ... (♩ = 84)	cc. 355-360 immer langsamer werden.../ cada vez más despa- cio ... (♩ = 69)	cc. 361-362 ... ritard...	cc.363-368 a tempo (♩ = 66-72)
DINÁMICA	<i>ff</i> (orquesta)	<i>mf</i> (voz Doctor)	<i>mp</i> (voz Capitán)	<i>p</i> (voz Capitán)	<i>p</i> (fag./ tromb., H)	diminuendo (366) verlöschen.../ apagándose (368) <i>pppp</i> (fag.+clar.)
INSTRUM.	madera + metal + cuerda + percusión (345) - 1 flauta (346) - c.inglés (347)	- 1 solo Vlch. - 1 solo Contb. (350) - 2 trompas (351)	- Tuba (que toma el bombardino para II/ 4.439)	- Vla. (356) - Fag. (356) (357) - 4 clar. (357) - 2 viol. (357)		Se quedan solos dos clarinetes y dos fagots (365-368)

La coda de la fuga está, pues, recubierta globalmente por una clara dirección (*directionnalité*)<sup>38</sup> que se manifiesta en la actuación conjunta de las tres magnitudes –tempo, dinámica e instrumentación– reseñadas en la tabla anterior. El sentido dramático y musical del final de la fuga, y de la escena, desciende desde la cúspide (*Höhepunkt*) (341-345) llevándonos desde la fuerte velocidad (♩ = 132), la potente dinámica (*fff - ff*) y la brillante instrumentación (viento metal, predominante) del principio de la secuencia, hasta la lentitud del *Largo* (♩ = 44-48) de la escena siguiente, la más debilitada intensidad (*pppp*) y la presencia de dos únicas voces instrumentales (dos fagots y dos clarinetes). En relación con la instrumentación, se ha indicado en la tabla la progresiva reducción de instrumentos tal como, paso a paso, se va indicando en la partitura de orquesta<sup>39</sup>.

### ***Diálogo, acotaciones y motivos musicales***

La imagen de la explosión y la onda expansiva empleada al principio del comentario no se verifica únicamente de manera abstracta a través de las dimensiones musicales a las que acabamos de referirnos. Tales parámetros sólo adquieren su verdadero significado dramático en cuanto sirven de soporte de un discurso cuya articulación concreta se realiza mediante unidades discretas verbales/musicales modalizadas puntualmente por las indicaciones sobre movimientos, gestos y modos de entonación introducidas, todas, por el compositor-libretista. Así pues, del mismo modo que se ha puesto de relieve la actuación sincronizada y unidireccional del *tempo*, la dinámica y la instrumentación, nos fijaremos a continuación en las pequeñas y complejas unidades dramático-musicales que resultan de la interacción de la situación dramática, las palabras, los motivos musicales –*palabras musicales* con sus respectivas cargas semánticas–, y las maneras de realizarse indicadas por las acotaciones.

Después de haberse desbordado la paciencia de Wozzeck que huye enloquecido, no vuelve a haber diálogo propiamente dicho. Los dos personajes, el Capitán y el Doctor, se

---

<sup>38</sup> Recordemos una vez más el concepto de *recubrimiento (enveloppe)* de Pierre Boulez, quien incluye la *directionnalité* (que he traducido como *trayectoria*) entre los «criterios esencialmente cualitativos», junto a «... la velocidad, la dinámica, el timbre...» («...la vitesse, la dynamique, le timbre...»), entre los ejemplos de dicho término analítico.

Pierre Boulez: *Jalons (pour une décennie)*, op. cit., p. 269.

<sup>39</sup> Desde el compás 345 en que «se marcha» una flauta hasta el 357, cuando lo hacen dos violines, Alban Berg ha ido indicando la salida gradual de instrumentos con un asterisco que nos refiere al compás 367, primero de la escena siguiente, en que debe estar constituida una orquesta de cámara formada por los instrumentos extraídos anteriormente de la gran orquesta, y que tendrá un simbólico papel dramático en dicha escena. La tensión dialéctica entre Marie y Wozzeck estará representada por la alternancia de turnos entre la gran orquesta y la orquesta de cámara, que representarán, respectivamente, a los protagonistas femenino y masculino. Si no hay duda sobre el carácter simbólico de tal distribución orquestal, como tampoco la ha habido en las escenas anteriores sobre el papel dramático de los *leitmotive* que representan a los personajes, ¿por qué no atribuir una función simbólica semejante a la escalonada extracción de los instrumentos correspondientes a Wozzeck en la escena siguiente?

quedan perplejos ante la reacción del protagonista. Sus comentarios iniciales, pretendidamente graciosos (*Cap.*: ¡Cómo corre el muchacho! ¡Y su sombra detrás de él! / *Doctor*: ¡Este Wozzeck es todo un fenómeno!), no podrán evitar, sobre todo en el caso del Capitán, el malestar que tal actitud ha dejado en ellos. Al menos así parece haberlo interpretado el compositor haciendo que, en contra de lo dicho por el Capitán, la sombra del protagonista cubra sus palabras y que la onda expansiva rompa en pedazos los motivos más respetables.

Esta condición fragmentaria y de apariencia caótica de los motivos en la última secuencia de la fuga no ha pasado desapercibida para los estudiosos de la ópera. «La muy libre construcción de la fuga concluye con un cerrado contrapunto entre diseños extraídos de los tres temas fundamentales. El comentario del Capitán sobre la marcha de Wozzeck está configurado por un movimiento de tresillos tomado de una parte de la armonización. Fragmentado, este elemento termina disgregándose...» –comentan Jouve/Fano<sup>40</sup>. George Perle, por su parte, hace la siguiente descripción: «En los compases 347-348 de la coda, los seis acordes del primer compás del ejemplo 22 (cuatro voces del tema *Wozzeck-Hombre*) son presentados en una versión que distorsiona radicalmente el modelo original en timbre, ritmo, y registro, mientras que se recuperan los sonidos originales y el orden vertical de los mismos. Volvemos a encontrarnos con elementos del vals: los acordes del *ritornello* (cc.349-350) y el motivo del Doctor, ‘apoplexia cerebri’, que acompaña las palabras del Capitán ‘Mir wird ganz schwindlich vor dem Menschen!’ / ‘¡Este hombre me marea!’. El movimiento concluye con un recuerdo de los compases 183-184 de la fantasía /.../»<sup>41</sup>.

Pero tras esta textura compositiva hecha a base de trozos motivicos se esconde una verdadera razón dramática que permite dar cuenta, global y detallada, del porqué se han escogido unos u otros fragmentos. El momento dramático reclama la impresión de caos correspondiente al desorden mental del protagonista, pero tal impresión sólo ha podido ser conseguida mediante una clara intencionalidad compositiva que, una vez más, ha sabido metamorfosear en música todos los pasos del desarrollo dramático.

Después del ya comentado gesto musical que representa la huida arrebatada de Wozzeck, pueden diferenciarse cuatro momentos sucesivos dentro de la dirección dramática y musical marcadas por la velocidad, la dinámica y la instrumentación, y en función de la articulación conjunta del texto, los motivos (o fragmentos) musicales y las acotaciones.

---

<sup>40</sup> «La construction très libre de la Fugue s’achève, par un contrepoint serré entre les dessins issus des trois Thèmes fondamentaux. Le commentaire du départ de Wozzeck par le Capitaine est établi sur un mouvement en triolets sorti de l’élément d’harmonisation. Fragmenté, cet élément se désagrège. /.../» Jouve/Fano, *op. cit.*, pp. 168-169.

<sup>41</sup> «In mm. 347-348 of the Coda the six chords of the first bar of Example 22 return in a version that radically distorts the original in timbre, rhythm, and register, while recapitulating the original pitch-level and vertical orderings. Elements of the Waltz return: the *ritornello* chords (mm. 349-350) and the setting of the Doctor’s «*apoplexia cerebri*» to accompany the Captain’s «Mir wird ganz schwindlich vor dem Menschen!» («This fellow makes me quite dizzy!»). The movement concludes with a return to mm. 183-184 of the Invention, first at T (4) (mm. 356-358) and then in invertible counterpoint at the octave at T(o)». George Perle, *op. cit.*, p. 66.

HAUPTMANN: (*blickt Wozzeck betreten nach*)  
Wie der Kerl läuft und sein Schatten  
hinterdrein!

DOKTOR: (*mf*) Er ist ein Phänomen, dieser  
Wozzeck!

CAPITÁN: (*perplejo, sigue con la mirada a  
Wozzeck*) ¡Cómo corre el muchacho! ¡Y su  
sombra detrás de él!

DOCTOR: (*mf*) ¡Este Wozzeck es un fenó-  
meno!

Alban Berg ha modificado el texto de Franzos/Landau donde es el Doctor quien hace el primer comentario<sup>42</sup>. Las observaciones de los dos personajes, solos de nuevo, sobre la brusca desaparición de Wozzeck responden a sus conocidas manías: el Capitán, que, una vez más, se refiere a las prisas, a la vez que hace alarde de su ingenio (como ocurrió después de entrar Wozzeck en escena (II/2.277-280), o en la escena primera<sup>43</sup>). Y el Doctor, que no deja de pensar en la condición extraordinaria de Wozzeck, un fenómeno, un verdadero «caso interesante» («Er ist ein interessanter Fall...», I/4.599-600)<sup>44</sup>.

El compositor hace que los comentarios de los dos personajes estén completamente dominados por alguna de las partes del motivo tercero de la fuga, «Wozzeck-Hombre», el tema que mejor representa la dimensión personal del protagonista. Para entender el trasfondo dramático de la música vocal e instrumental de estos compases conviene recordar en primer lugar la condición polifónica del tema tal como es presentado por cuatro trombones al final de la fantasía, con la entrada de Wozzeck en escena.

---

<sup>42</sup> En I-Fr/L, después de marcharse Wozzeck (*geht rasch ab*) inicia el Doctor el comentario:

DOCTOR: Er ist ein Phänomen, dieser Wozzeck!

HAUPTMANN: Mir wird ganz schwindlig von dem Menschen! *Wie der lange Schlingel läuft und sein Schatten hinterdrein!* / ¡Cómo corre el tunante, y su sombra detrás de él!

La frase en cursiva aparece tachada por Alban Berg (primera parte, documento 4-a). Cuando la recupere en el texto definitivo sustituirá «der lange Schlingel» por «der Kerl».

<sup>43</sup> Recuérdese: «Er läuft ja wie ein offenes Rasiermesser durch die Welt, man schneidet sich an ihm!» / «¡Va por la vida como una cuchilla de afeitar! ¡Cualquiera podría cortarse con él!» (II/2.276-280). O: «Langsam, Wozzeck, langsam!» (I/1.5-6). Y su gusto por los chistes: «Ich glaub: wir haben so was aus Süd-Nord?» (I/1.83-86).

<sup>44</sup> La intención de recurrir a los que podríamos denominar *leitmotive lingüístico-psicológicos* de los personajes se ve con más claridad aun en el texto original de Büchner, donde el Doctor interviene el primero haciendo el siguiente comentario:

DOKTOR: (*schießt ihm nach*) Phänomen, Woyzeck, Zulag. / i (Eres) un fenómeno, Woyzeck, (te daré) un suplemento! (*Büchner: E2, op. cit., p. 216*).

El Doctor, que corre tras Wozzeck, quiere hacerle efectivo el aumento de paga prometido varias veces a lo largo de la escena cuarta del acto primero.

EJEMPLO 61

II/2. 273-274

De aquí salen todos los fragmentos de la melodía vocal del Capitán y del Doctor, y de los comentarios orquestales:

EJEMPLO 62

II/2. 346-350 (a) Melodía vocal:

(1) Capitán, II/2.346-349

(2) Doctor, II/2.349-350

La línea vocal del Capitán está formada por un primer segmento (347), variante de la voz de contralto (2º trombón) –ya introducida por la cuerda en los cc. 345-346–, y por otra variante de la línea del bajo (348-349), cuyo diseño ha sido también iniciado en el compás 346 por los trombones, la tuba y el contrabajo.

La voz del Doctor realiza primero una nueva variante del mismo diseño con que empezó el Capitán (349), y remata su intervención (*dieser Woz-zeck!*) (350) con una intencionada fusión entre la segunda parte de la voz del tiple del tema (1º trombón en el modelo) y el intervalo motivico empleado para dirigirse a «Woz-zéck» en la cuarta escena del acto primero.

En cuanto a la orquesta, acabamos de referirnos a la variante del bajo del tema de Wozzeck, empleada en la segunda parte de la intervención del Capitán, interpretada por los instrumentos más graves de la cuerda y del metal y que recorre todos los compases de esta primera parte (346-350) hasta terminar disgregándose.

### (b) II/2.346-350

- - a tempo (so rasch als möglich (z. B. ♩. 132))

1.2.3.4. Fl. *ff*

1.2.3. Ob. *ff*

Eng. H. *ff*

1.2.3.4. Kl. in B *ff*

Bkl. in B *ff*

1.2.3. Fg. *ff*

Kfg. *ff*

1.2.3.4. Hr. in F o.D. *ff*

1.2.3.4. Trp. in F o.D. *ff*

4. Pos. o.D.

Btb. o.D. *ff* womöglich beide

2r. Tr. *mf*

Wozz. *ff*  
 stürzt, ohne zu grüßen, davon. - (ab)  
*he rushes off without taking leave (exit)*  
 wor-an man ist!  
*just where one is.*

1.Vi. *alle gew. N ff*

2.Vi. *alle gew. N ff*

Via. *alle gew. N ff*

Vc. *ff*

Kb. *ff*

- - a tempo (so rasch als möglich (z. B. ♩. 132))



übergehen - - - - -

350

Tr. 1°

1.2.3. Hr.  
in F o.D.

1.

Trp.in F  
o.D.

2.

Trp.in F  
o.D.

3.

4. Trp.in F  
m.D.

3. Pos.  
m.D.

Btb.  
o.D.

kl.Tr.

gr.Tr.

Hptm.  
Capt.

Dokt.  
Doct.

die-ser Woz-zack!  
*this man Woz-zack!*

übergehen - - - - -

350

H<sup>arco</sup>

1. Vi.

2. Vi.  
gel.

Vla  
gel.

Vic.

Kb.

(1 Solo Vic. \*) die

(1 Solo Kb. \*) die

En el compás 349, el tercer trombón (N) enuncia los tonos descendentes de la primera parte del tema. Es la imagen musical de las palabras del Capitán: «y su sombra detrás de él», expuesta, dicen Jouve/Fano, «...como si el tema no tuviera ya la energía suficiente. Última identificación del motivo con Wozzeck, oscuro Wozzeck, ya sombra de su destino»<sup>45</sup>.

La distorsión más llamativa del tema «Wozzeck-Hombre» se halla en la variante formada por los acordes de la primera parte del tema que se van introduciendo entre los silencios de la melodía vocal, desgajados unos de otros, interpretados en distintas tesituras y timbres, y con una dinámica paulatinamente decreciente (347-348). El tema termina dispersándose definitivamente en los compases 349-350, coincidiendo con la intervención del Doctor, donde encontramos una línea cromática descendente extraída del final del tema en la voz de contralto (2<sup>a</sup> trombón) junto a un Si-Sol, en progresivo *diminuendo*, enunciado por trombones y trompetas.

Con los jirones motivicos del ejemplo 62 está configurada la textura de los compases que siguen inmediatamente a la explosión de Wozzeck. Punto final en que el tema musical, como la personalidad a la que representa, ha saltado por los aires después de una trayectoria inequívoca de alteraciones, psíquicas y musicales, del personaje y del tema desde que ambos aparecen, inseparables, en escena. «En analogía con el desarreglo psíquico que sufre Wozzeck en esta escena, el tema soporta en la introducción a la fuga, a lo largo de su exposición como tercer tema de la misma y en el *stretto* final una gran cantidad de deformaciones rítmicas, tímbricas, de fraseo y dinámicas, que conducen a la caricatura final del tema» –comenta Peter Petersen<sup>46</sup> sobre la variante de los compases 347-349. Pero la distorsión va más allá de esta variante y afecta a todo el conjunto vocal y orquestal, no sólo a la comentada por Petersen, sin duda la más sorprendente y poderosa (marcada en la partitura como voz principal (H)). Hay que subrayar la presencia de las otras voces que constituyen la textura polifónica original del tema, y que ahora, desmembradas, cubren todo el espacio dramático-musical y convierten todo el tejido compositivo de estos compases en una metáfora o en un símbolo icónico del momento dramático. Por eso, mientras que las palabras del Capitán y del Doctor pretenden hacer de Wozzeck simple objeto de referencia burlesca («¡Cómo corre el muchacho! ¡Y su sombra detrás de él! / ¡Este Wozzeck es un fenómeno!»), la música, que es simultáneamente voz y comentario orquestal, revela lo que se esconde detrás de tales palabras de evasión y hace del protagonista –de su tema resquebrajado– el verdadero sujeto activo cuya sombra –los trozos del tema– revela inexcusablemente el sentido verdadero de cualquier palabra o ademán. Así las cosas, no puede evitarse la asociación de este estilo compositivo a base de fragmentos, que en momentos como el que comentamos tiene por sí mismo el valor de una poderosa metáfora dramática, con el del *Trauerspiel*

---

<sup>45</sup> «on entend par un trombone une dernière ébauche de «Malheur de Wozzeck», comme si le thème n'avait plus l'énergie suffisante. Dernière identification du motif avec Wozzeck, Wozzeck noir, Wozzeck ombre de sa destinée». Jouve/Fano, *op. cit.*, p. 169.

<sup>46</sup> «Analog der psychischen Zerrüttung, die Wozzeck in dieser Szene widerfährt, erleidet das Thema im Verlauf der Einleitung zur Fuge sowie im Verlauf der dritten Exposition und der anschliessenden Engführungen der Fuge zahlreiche rhythmische, instrumentatorische, satztechnische und dynamische Deformationen, die am Ende zu einem Zerrbild des Themas führen». Peter Petersen: *Wozzeck, op. cit.*, p. 92.

que ya se relacionó en la primera parte con la escritura de Büchner<sup>47</sup>. Para la caracterización de dicho estilo, Walter Benjamin toma y comenta el siguiente ejemplo de *El mayor monstruo los celos* de Calderón de la Barca (superior en su opinión a cualquier otro ejemplo de Griphius o de otros dramaturgos alemanes de la época):

*Por una casualidad, a Mariene, la esposa de Herodes, le caen bajo la vista los trozos de una carta en la que su marido, en caso de que él muera, ordena matarla a fin de proteger su honor supuestamente amenazado. Ella recoge del suelo estos fragmentos y da cuenta de su contenido en versos sumamente expresivos: «Dize a partes desta suerte: / Muerte es la primera razón / que e topado: onor contiene / ésta. Mariene, aquí / se escribe. ¡Cielos, valedme! / Que diçen mucho en tres voçes / «Mariene, onor, y muerte» / Secreto aquí, aquí respeto, / serviçio aquí, aquí conviene, / y aquí muerto yo, prosigue. / Mas ¿qué dudo? si me adbierten / los dobleçes del papel / adonde están los dobleçes, / llamándose unos a otros. / Sé, o prado, lámina verde, / en que ajustándolos lea»: Aun aisladas, las palabras se revelan fatídicas. Hasta nos atreveríamos a decir que el mero hecho de que, separadas las unas de las otras, todavía signifiquen algo, confiere cierto carácter amenazador a ese significado residual que han conservado. De esta forma el lenguaje es desintegrado para que se preste en sus fragmentos a una expresión renovada y más intensa. /.../ Reducido a escombros, el lenguaje en sus pedazos ha dejado de servir como mero medio de comunicación y, en cuanto objeto recién nacido, adquiere una dignidad igual a la de los dioses, los ríos, las virtudes y otras formas naturales análogas transfiguradas en alegoría. /.../ Pues domina de un modo absolutamente asombroso el arte de hacer que los personajes se repliquen los unos a los otros en una disputa como por medio de jirones sueltos de discurso<sup>48</sup>.*

Sálvense las distancias históricas y de intencionalidad o sentido, y las palabras de Benjamin son un molde perfectamente adecuado para configurar y entender rasgos esenciales del estilo de Büchner y, de manera simultáneamente más compleja y contundente, del estilo compositivo de Alban Berg. En *Wozzeck* no se agotan ejemplos semejantes a los que se acaban de exponer e interpretar, y ello sirve para confirmar la afirmación de Massimo Cacciari de que las nociones benjaminianas de multiplicidad y fragmentación se realizan de la manera más completa en la arquitectura musical de la ópera *Wozzeck*<sup>49</sup>.

---

<sup>47</sup> Primera parte, I: *Woyzeck. El tema, las fuentes, el montaje büchneriano*.

<sup>48</sup> Walter Benjamin: *El origen del drama barroco alemán*, op. cit., pp. 202-203.

<sup>49</sup> Massimo Cacciari: *Hombres póstumos*, op. cit., pp. 46-47.

Malestar del Capitán por la reacción de Wozzeck, II/2.351-354.

HAUPTMANN: (*mp*) Mir wird ganz schwindlich  
(*näselnd*) vor dem Menschen! (*p*) Und wie  
verzwei- (*ebenso*) -felt!

(*gewöhnlich*) Das hab ich nicht gern!

CAPITÁN: (*mp*) ¡Me marea este (*gangoso*)  
hombre! (*p*) ¡Y tan desespera- (*gangoso de*  
nuevo) -do!.

(*normal*) ¡No me gusta esto!

El disgusto del Capitán por la actitud de Wozzeck hace que recurra a la variante de una expresión ya empleada al principio de la escena primera de la ópera cuando, después de instarle a que no tenga prisa y antes de empezar su perorata sobre el tiempo, dice: «(*unwillig*) Er macht mir ganz schwindlich...» / «(*indignado*) Este hombre me marea» (I/1.8-9), insistiendo después en la preocupación por su apariencia desesperada. Así pues, el texto prolonga la sombra de Wozzeck sobre el Capitán. Pero la música aclara mediante los fragmentos motivicos seleccionados el verdadero sentido de las preocupaciones del personaje, matizado aún más por las indicaciones referidas al modo de emisión (*gangoso/normal*) de sus palabras.

Antes de describir e interpretar el contenido temático de melodía vocal y de la orquesta, recordemos que esta pequeña segunda parte de la coda coincide con las marcas metronómicas del *tempo*, que, como quedó expuesto en la última tabla, se va concretando en unas cantidades paulatinamente decrecientes. Así, mientras que la primera parte tenía la indicación de  $\text{♩} = 132$  (345), la segunda se inicia con  $\text{♩} = 96$  (351) y concluye con  $\text{♩} = 84$  (354).

La línea melódica del Capitán en estos cuatro compases está formada por tres fragmentos motivicos, tres sintagmas musicales diferenciados con los que se enuncian las tres frases exclamativas pronunciadas por el personaje: la primera, «¡Me marea este hombre!», con una variante de su *leitmotiv*; la segunda, «¡Y tan desesperado!», con una variante de la segunda voz (contralto) del tema «Wozzeck-Hombre»; la tercera, «¡No me gusta esto!», con una variante del motivo melódico del miedo, introducido en I/1.38-39 y utilizado también en esta escena, II/2.254-256: «Hay gente que de puro miedo...»<sup>50</sup>.

EJEMPLO 63

(a) II/2. 351-352

Leitmotiv-Capitán

Mir wird ganz schwindlich vor dem Menschen! Und wie verzweifelte!

<sup>50</sup> Comentario más arriba, en C. (1) Persecución II, cc. 248-261.

(b) II/2.352-353

Wozzeck - Hombre (Tr. 2°)

Hptm *näseld* vor dem Men-schen!  
Und wie ver-zwei- - - - felt!  
*D* ebenso...

(c) II/2.354

Capitán - «Miedo»

Hptm *gewöhnlich*  
Das hab ich nicht gern  
*g*

Estos fragmentos temáticos son, de nuevo, señales musicales y semánticas que, desde la interpretación de Alban Berg, nos permiten entender el sentido de las palabras del Capitán, cuya manifestada preocupación, viene a decirnos la música, no tiene como objeto a Wozzeck, sino a sí mismo. Con toda lógica Alban Berg se ha valido primero de una variante del *leitmotiv* para expresar la sensación de vértigo que le producen las actitudes, las reacciones y el propio semblante del protagonista. Por ello, el compositor se ha servido a continuación del trazo de una de las voces del tema «Wozzeck-Hombre» para que el Capitán se refiera a su aspecto desesperado. Esta sensación de disgusto, como sus preocupaciones por el tiempo en I/1 o por los pronósticos del Doctor en II/2, nos conduce al miedo latente, pero siempre en trance de emerger a la superficie, a la enfermedad y a la muerte. Creo que, en este sentido, el texto y los comentarios que de él hace la música, nos permiten hablar de una preocupación soterrada del superior militar frente a la agresividad del soldado, agresividad generalmente escondida entre las palabras pero manifiesta en su rostro, en sus ademanes y sus reacciones<sup>51</sup>. Las alusiones por parte del Capitán a estos gestos y ademanes potencialmente amenazantes de Wozzeck, que salpican las dos escenas de manera muy notable (I/1 y II/2) donde coinciden ambos personajes, representan el mejor apoyo a la interpretación propuesta. En la tabla siguiente figuran los ejemplos más claros e importantes de las referencias del Capitán al aspecto de Wozzeck, muchos de los cuales han sido ya analizados dentro de sus contextos más inmediatos:

<sup>51</sup> «Le Capitaine tombe peu à peu dans le remords, son mauvais coup fait. Il «a le vertige» devant ce Wozzeck, il «n'aime pas ça».  
Jouve/Fano, *op. cit.*, p. 169.

I/1: TEXTO	I/1: MÚSICA	II/2: MÚSICA	II/2: TEXTO
cc. 8-9: ( <i>unwillig</i> ) Er macht mir ganz schwindlich... / Este hombre me marea	Línea descendente, tresillos de semicorcheas.	Variante del <i>leitmotiv</i> del Capitán	cc.317-319: Was der Kerl für ein Gesicht macht! / ¡Vaya cara que pone el muchacho
cc. 51-53: Wozzeck, Er sieht immer so verhetzt aus! / Wozzeck, ¡pareces siempre tan acuciado!	Coincide el diseño musical con la repetición de la frase en 159-160	No hay un diseño característico. Acotación: <i>En un tono muy distinto /parlando</i>	cc. 329-330: Aber, Kerl, Er ist ja kreideweiß! / Pero, muchacho, ¡estás blanco como la cal!
c. 134: Er macht mir ganz konfus / Me confundes totalmente	Diseño en zigzag, cima melódica «con la voz rota»	Variante de la voz de contralto del tema «Wozzeck-Hombre»	cc. 336-337: Kerl, will Er sich erschießen? / Muchacho, ¿quieres pegarte un tiro?
cc. 159-160: Er sieht immer so verhetzt aus (=51-53)		Desarrollo del <i>leitmotiv</i> del Capitán.	cc. 338-339: Er sticht mich ja mit seinen Augen! / ¡Me atraviesas con tus ojos!
		Variante de la voz de contralto del tema de Wozzeck (como en 336-337)	cc. 353: Und wie verzweifelt! / ¡Y qué desesperado!

En los compases que ahora nos ocupan, las palabras del Capitán siguen teñidas de Wozzeck, mediante entonaciones tomadas de alguna de las voces, en particular la contralto, de tercer sujeto de la fuga. Pero Alban Berg no se olvida del toque grotesco del personaje conseguido en esta ocasión mediante el sonido nasal, gangoso, que la acotación recomienda para el final de las dos primeras frases.

El contenido temático más relevante de la orquesta no hace sino confirmar y reforzar la faceta asustadiza del personaje. En los compases 350-351 la cuerda recupera como voz principal (H) el motivo de la apoplejía (ej. 50) que se articula con una nueva y peculiar variante del *leitmotiv*, integrado, a su vez, con el de la parálisis (ej. 51) mediante la inversión y la adecuación rítmica del tritono, que aproxima de modo notable ambos diseños. En resumen, la combinación *apoplejía* + *motivo del Capitán* + *parálisis* no deja dudas sobre el miedo renovado del personaje y el consecuente desasosiego producidos en esta ocasión por la reacción inesperada y desesperada del protagonista.

EJEMPLO 64

II/2. 350-352 Línea de los violines

Hptm. Capl. *mp* *nasalnd. nasally* *p*  
 Mir wird ganz schwindlich vor dem Men-schen! Und  
*I feel quite gid dy from this fel- low! And*  
 Dokt. Doct.  
 die- ser Woz-zeck! *this man Woz-zeck!*  
 übergelien - - Αποπλέρία - - ins Tempo I (♩ = ca 96) - - und - Mōtivo Capitan + Parálisis  
 350  
 1. Vi. *p* arco trem. am Steg *sempre H. rew. p* *poco pp*  
 2. Vi. get. *p* arco trem. am Steg *β rew. p* *poco pp*  
 Vla. get. *p* arco trem. am Steg *β rew. p* *poco pp*  
 Vcl. (1 Solo Vcl. \*) *p* arco trem. am Steg *β rew. p* *poco pp*  
 Kb. (1 Solo Kb. \*) *p* arco trem. am Steg *β rew. p* *poco pp*

*El Doctor quiere marcharse temiendo nuevos aspavientos sentimentales del Capitán, II/2.355-359.*

DOKTOR: *der einen neuen Gefühlsausbruch befürchtet, setzt sich bei diesem Wort des Hauptmanns –als besänne er sich der Eile zu Anfang der Szene– in Bewegung.*

DOCTOR: *(temiendo una nueva explosión sentimental del Capitán, reemprende la marcha al oír esta expresión (Ein guter Mensch...), como si recordase sus prisas del principio).*

HAUPTMANN: *(p) Ein guter Mensch ist dankbar gegen Gott; ein guter Mensch hat auch keine Courage! (mit Beziehung auf Wozzeck, Takt 341) Nur ein Hundsfott hat Courage (schliesst sich dem Doktor an).*

CAPITÁN: *Una buena persona da gracias a Dios, i una buena persona no tiene coraje! (refiriéndose a Wozzeck, c. 341) ¡Sólo un miserable tiene coraje!*

En el texto de Georg Büchner se articulan estrechamente las inquietudes, los miedos y la emotividad del Capitán. Su muletilla, «Ein guter Mensch...», le sirve de apoyatura verbal en las frecuentes ocasiones en que se tambalea su frágil seguridad, sustentada en huecas elucubraciones filosóficas, morales y religiosas. La turbación –peligroso indicio apoplético– puede estar ocasionada por las prisas o por los gestos amenazantes de Wozzeck, por las perspectivas poco halagüeñas para su salud pronosticadas por el Doctor o, como en esta

ocasión, por la reacción inesperada del protagonista que lo ha dejado aturdido<sup>52</sup>. En este sentido podría puntualizarse también que sus dos encuentros con Wozzeck finalizan con unas simetrías textuales, simultáneamente paralelas e invertidas: en I/1, las intervenciones del protagonista, primero en la gavota y después en el aria, dejan al Capitán confuso (134) y preocupado («Der Diskurs hat mich angegriffen» / «La conversación me ha afectado», 162-163), víctima de sus propias provocaciones. Con el fin de calmar al soldado y a sí mismo, recurre a su fórmula: Wozzeck es una «buena persona» (154-156), aunque «piense más de la cuenta» (157) y siempre parezca estar como «atosigado» (160). También al final de II/2 el Capitán se siente mareado (351) e incómodo (354) ante la reacción brusca del soldado que, incapaz de soportar más humillaciones, sale huyendo, desesperado (353). En esta ocasión, sin embargo, el Capitán le niega la condición de «guter Mensch»: la rabia demostrada con sus explosiones verbales y su huida no es propia de las buenas personas sino un verdadero canalla («ein Hundsfott» 358, 360, 362), última palabra –insulto– que, repetida tres veces hasta perderse detrás del telón (362), cierra el discurso de la escena y del Capitán ocupando el lugar de la socorrida muletilla<sup>53</sup>.

El contenido temático-musical de estos compases tienen un fuerte sentido dramático inteligible desde la interrelación texto-acotación-música, de la que se encuentran dos casos de interés en estos compases: a) el conjunto global texto-acotación-motivos musicales de la orquesta, y b) la acotación-letra-melodía de los compases 358-359.

a) *Texto-acotación-motivos musicales de la orquesta, cc. 355-359*

Alban Berg suprimió algunas palabras del Capitán añadiendo en su lugar una indicación escénica relacionada con el Doctor, que quiere salir corriendo («como si se acordase de las prisas iniciales») cuando oye la muletilla del Capitán («...bei diesem Wort...») a la que considera indicio inequívoco de una nueva alteración de su estado emocional. Con esta argucia

---

<sup>52</sup> La expresión «Ein guter Mensch...» aparece unida o muy próxima a las observaciones sobre el aspecto y las actitudes de Wozzeck ejemplificados en la última tabla.

<sup>53</sup> Alban Berg ha suprimido parte del texto final de I-Fr/L. Por su parte, Franzos, responsable del contenido de la edición, ha modificado los textos originales de los dos esbozos (E2 y E4) haciendo una refundición particular de los mismos (pueden compararse en: Büchner, *op. cit.*, pp. 216-217 (E2) y 227 (E4)).

En la edición de Franzos/Landau, Insel 1913, el Capitán comenta:

«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 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!» (Primera parte, doc. 4-a).

En cursiva las palabras y frases tachadas por Berg en I-Fr/L. Su traducción:

«Yo también me siento a veces muy desconsolado. ¡Tengo una naturaleza tan sensible que no puedo evitar las lágrimas cuando veo colgado mi uniforme en la percha! Pero el hombre ha venido a este mundo para alabar a su Creador y de este modo afianzarse en el amor por la vida».

Alban Berg ha preferido suprimir estas palabras, que insisten en la faceta sentimentaloides del Capitán, y en su lugar insertar una acotación referida al Doctor, temeroso de una nueva explosión sentimental de su colega al oír el «ein guter Mensch». Con ello se prepara el cierre dramático-musical de la escena, como se comenta a continuación.

dramática, el compositor pone en movimiento al Doctor reviviendo el principio de la escena (donde nos hemos encontrado con un Capitán sofocado y suplicante corriendo detrás del Doctor, machaconamente apresurado), evocación que, por su ubicación al final de dicha escena, adquiere, además, un importante significado estructural.

Pero todo quedaría en intenciones, sugerencias o palabras sin que la música realizase lo que acabo de decir. En efecto, la muletilla del Capitán y las prisas del Doctor, de que se habla en el texto y en la acotación interpolada por Alban Berg, explican y justifican conceptual y dramáticamente la cita, no literal, de los compases 183-185 de la fantasía.

EJEMPLO 65

II/2.355-358

immer langsamer werden - - - - -

**355**

1.2.3. Ob. *fp* (1. Ob. \*)

1.2.3.4. Kl. in B *f* 1.2. a 2 3.4. a 2 \*

Bkl. in B *fp* (1. Fg. \*)

1.2.3. Fg. *p* *fp*

1.2.3. Trp. in F o. D. *p* *poco* nehmen Dpf.

1. Pos. o. D.

Hptm. Capt. *(P)* *rit.*

Ein gu - ter Mensch ist dank-bar ge - gen Gott; ein  
*A* wor - thy man is grate-ful un - to God, a  
 der einen neuen Gefühlsausbruch befürchtet, setzt sich bei diesem Wort des Hauptmanns - als besänne er sich der Eile zu Anfang  
*fearing a new emotional outburst from the Captain, has begun to move off - as if suddenly remembering his haste at the*

Dokt. Doct.

immer langsamer werden - - - - -

**355**

1. Vi. *p* *f* *dim.* *m. Dpf.*

2. Vi. *p* *ppp*

Via nehmen Dpf. (Solo Via \*)

2.3.4. Fl.

1.2.3.4. Kl. in B

2.3. Fg.

4. Trp. in F m. D.

2.3. Pos. m. D.

4. Pos. o. D.

Hptm. Capt.

Dokt. Doct.

1. u. 2. Solo Vl. nehmen Dpf. \*)

zwei andere gute Spieler nehmen eine Fiedel und gehen auf die Bühne. (Bühnenmusik Takt 432, 4. Sze nehmen Dpf.)

Vla m. D.

1. Kl nimmt A  
3. Kl nimmt Es \*)

m. Dpf.

m. Dpf.

(o. Dpf.)

mit Beziehung auf Wozzeck (Takt 341)

gu - ter Mensch hatauch kei - ne Cou - rage! Nur ein Hundsott hat Cou -  
 wor - thy man does not have an - y cou - rage! But a scoundrel is com -  
 der Szene - in Bewegung  
 beginning of this scene -

pp

pp espr.

(alle bis auf den 1. Solisten)

La comparación con la situación dramática y los compases de la fantasía<sup>54</sup> no deja dudas sobre la cita dramática y musical: la persecución que servía de presentación burlesca de los personajes al principio de la escena, quedará ahora en recuerdo y conato de nueva carrera; si a duras penas daba entonces el Capitán alcance al Doctor, ahora lo consigue de inmediato para desaparecer juntos del escenario. De este modo, Alban Berg se reafirma tanto en su condición de compositor plenamente dramático como en su irrenunciable afán de coherencia, puesta de manifiesto una y otra vez en su particular predilección por las estructuras circulares, a las que ya me he referido en tantas otras ocasiones.

<sup>54</sup> Ver más arriba ejemplo 44-b, descripción y comentario.

EJEMPLO 66

II/2. 358-359

Melodía vocal + acotación (+motivo Capitán, motivo Doctor)

4. Trp.  
in F m. D.

2.3. Pos.  
m. D.

4. Pos.  
o. D.

Kl. Tam-Tam

Cel.

Hrn.

Hptm.  
Capt.

Dokt.  
Doct.

1. VI.

2. VI.  
m. D.

m. Dpf. N

m. Dpf.

2. Pos. Dpf. ab

(u. Dpf.)

Capitán

Wozzeck

Wozzeck - Hombre

Capitán - Invención

mit Beziehung auf Wozzeck (Takt 341)

schließt sich dem Doktor an  
he joins the Doctor

gu - ter Mensch hats auch kei - ne Cou - rage!  
Nur ein Hundsfott hat Cou - rage!  
wor - thy man does not have an - y cou - rage!  
But a scoundrel is cou - rageous.

der Scene - in Bewegung  
beginning of this scene -

1. u. 2. Solo VI. nehmen Dpf. \*)  
zwei andere gute Spieler nehmen eine Fiedel und gehen auf die Bühne. (Bühnenmusik Takt 432, 4. Szene)  
nehmen Dpf.

pp espr.

Doctor

Después de la variante con inversión del *leitmotiv* empleada por el Capitán en el compás anterior («ein guter Mensch hat auch keine Courage!» / «una buena persona tampoco tiene coraje!») nos encontramos con la última variante de la primera voz del tema «Wozzeck-Hombre» para las palabras «¡Sólo un canalla tiene coraje!». La referencia, expresada en la partitura, al compás 341 («Gott in Himmel!») aporta un extraordinario espesor semántico a esta variante melódica del tema «Wozzeck-Hombre» en boca del Capitán.

1. Apuntalada por la acotación, la música adquiere aquí un valor anafórico en relación con las palabras desesperadas del protagonista, verdadero destinatario del insulto.

2. La mediación musical del tema «Wozzeck-Hombre», denominador común de la invocación y del insulto produce un efecto de sobreimpresión semántica<sup>55</sup> al que se suman los ecos, más lejanos, de otras expresiones relevantes para las que se ha utilizado el mismo tema, entre las que sobresale: «Herr Hauptmann, ich bin ein armer Teufel!» / «Mi Capitán, ¡yo soy un pobre diablo! (cc. 330-331), variante verbal del *leitmotiv* más importante de la ópera, comentado en la segunda parte del trabajo<sup>56</sup>. Desde este punto de vista, el insulto del Capitán tiene un carácter de irreverencia no sólo en relación con Dios, resultado de la intersección entre el insulto del Capitán y el grito de Wozzeck, como ha señalado Petersen, sino como profanación de las palabras y el tono más sincero del protagonista, algo semejante a lo que ocurre cuando el Tambor Mayor borracho se vale de una variante de «Wir arme Leut!» para incitar a beber a Wozzeck<sup>57</sup>.

3. Se trata, además, de la última onda expansiva con los penúltimos fragmentos, de la explosión emocional del protagonista que tan estupefactos había dejado a los provocadores de la misma, quienes, como hemos ido viendo, quedan marcados, sobre todo el Capitán, por diversos trozos del tema musical del protagonista. Juntos los dos personajes (*schliesst sich dem Doktor an / se junta con el Doctor*), representados por sus temas respectivos, inician la retirada.

*Final. El Capitán y el Doctor desaparecen juntos. Transición a la escena siguiente, cc. 360-368.*

HAUPTMANN: (*schon im Abgehen*) Nur ein  
Hundsfott... (*hinter der Szene*) Hundsfott...

*Vorhang fällt*

CAPITÁN: (*mientras se marcha*) Sólo un ca-  
nalla... (*detrás de la escena*) un canalla...

*Cae el telón*

---

<sup>55</sup> Guido Hiss cita en su libro la interpretación de Peter Petersen: «So stellt des Hauptmanns mit Beziehung auf Wozzeck gesungene Äusserung «nur ein Hundsfott» (T.358), da es mit jenem Stossgebet motivlich gleichgesetzt ist, neben einer «Schmähung Wozzecks» eine «Schmähung Gottes» dar, eine «Form der Gotteslästerung» / La frase del Capitán «sólo un canalla», en relación con Wozzeck, identificada motivicamente con la breve oración de Wozzeck, representa una blasfemia, al transformar la «injuria contra Wozzeck» en «injuria contra Dios». Guido Hiss, *Korrespondenzen, op. cit.*, p. 134.

<sup>56</sup> Segunda parte, I: «Ich bin ein armer Teufel!».

<sup>57</sup> Segunda parte, II. Esta aclaración nos permite trasladar los conceptos de «anáfora» y de «sobreimpresión semántica» a otros casos en que no se hace explícita la intención del compositor, pero donde se ha valido del mismo recurso. Son de particular interés, en este sentido, todos los ejemplos en que un personaje hace uso, serio o paródico, de algún motivo de otro. Es lo que ocurre cuando Wozzeck replica al Capitán en la gavota, cuando el protagonista evoca a Marie con motivo de la queja, en I/4, cuando el Tambor Mayor profana el «Wir arme Leut!», o cuando el Capitán y el Doctor recurren a fragmentos motivicos del protagonista en esta última parte de la fuga, etc., etc. En la segunda parte se han comentado algunos de estos ejemplos.

EJEMPLO 67

II/2. 360-368

(♩ = ca 69) - - - Capitan - - - ritard. - - - a tem.

360

2.3.4. Fl. *pp* *poco* *dim.*

2.3. Ob. *pp* *poco*

2.4. Kl. in B *pp* *poco*

2.3. Fg. *poco* *p*

4. Trp. in F m.D. Doctor

3. Pos. m.D. *p* Dpf.ab

Cel.

Hptm. Capt. schon im Abgehen *dim.* Wozzeck - Hombre hinter der Szene W-H  
moving off

Nur ein Hunds-fott!...  
But a scoundrel!...

Hunds-fott!...  
scoundrel!...

(♩ = ca 69) - - - ritard. - - - a tem.

360

Vln. m.D. Doctor setzen pult.

Tritono

po (♩ = 66-72)

365

2. Fl. *pppp*

3. Fl. *pppp*

4. Fl. *pppp*

2.4. Kl. in B *dim.* immer ausdrucksloser

2.3. Fg. *dim.* immer ausdrucksloser

hang fällt / Curtain - - -

po (♩ = 66-72)

365

Vln. m.D. weise aus *dim.* *ppp*

diminuendo - - - - - verlöschen - - - - -

366 ganz ohne Ausdruck 367 368

2. 4. Kl. in B

2. 3. Fg.

ganz ohne Ausdruck

pppp verlöschen

Verwandlung / Change of scene

Largo [ $\text{♩} (= 44-48) = \text{dem halben } \frac{3}{4} \text{ Takt von früher}$ ]

367 368

1 Solo Vcl. u. D.

*f* molto espress.

Con un *tempo* ya tranquilo ( $\text{♩} = 69$ ) y con un continuado *ritardando*, los temas de los dos personajes vuelven a ponerse en contrapunto (como al comienzo de la escena), mientras el Capitán repite el insulto con los últimos tonos enteros descendentes del «Wozzeck-Hombre».

En el ejemplo anterior puede seguirse la genial traducción musical que Alban Berg ha hecho de esta retirada conjunta de los dos personajes. Entre los compases 360 y 361 se escucha por última vez completo el tema del Capitán. Entre el 359 y 360 los fagots y las violas anuncian el tema del Doctor, que se repite, disminuido y variado en los 361-362. La pequeña variante de esta segunda exposición del *leitmotiv* del Doctor consiste en la transformación del *mordente* en nota melódica (Re - Do - Fa#). Con este pequeño detalle se deja al descubierto la afinidad entre los dos *leitmotive*. En el compás 361 se extrae del tema del Capitán el fragmento clave para el proceso de reducción y fusión de estos últimos compases de la fuga: Si b - La b - Re, que coincide con los intervalos del trozo tomado del tema del Doctor: Re - Do - Fa#, tono más tritono descendentes. Entre los sonidos concretos que conforman tal sucesión melódica hay, además, una relación interválica vertical de sexta menor: Re - Si b; Do - La b; Fa# - Re.

Este planteamiento responde plenamente a un estilo compositivo radicalmente dramático. La afinidad entre los dos motivos musicales que acabo de describir está llena de valor simbólico y alegórico porque traduce en música el parecido entre dos personajes que, obviadas sus diferencias externas, profesionales, temperamentales (evidenciadas a lo largo de ésta y de las demás escenas, I y IV, ya comentadas), coinciden esencialmente en su vacía y grotesca condición individual y en su papel social de opresores. Al concluir la fantasía y la fuga, los motivos, como los personajes por ellos representados, caminan juntos hasta su fusión.

Con la caída del telón (363) toda la instrumentación terminará reduciéndose a dos clarinetes y dos fagots (364) que desarrollan una serie de sextas paralelas a partir del material derivado de los dos *leitmotive* y dispuesto tal como ha quedado descrito. Los seis compases que ocupa la pequeña transición orquestal son el punto final de un proceso permanente de fragmentación temática y de reducción hasta la disolución final de todos los parámetros: armonía, melodía, tempo, dinámica, instrumentación. También afecta a la expresividad: se indica *immer ausdrucksloser.../cada vez menos expresivo...* (364-366) y *ganz ohne Ausdruck/totalmente inexpressivo*. Los compases de la transición constituyen un claro ejemplo de *fundido encadenado*, expresión tomada del lenguaje cinematográfico con la que Pierre Boulez explica la especial capacidad

de Alban Berg para moldear el material de modo que pasemos imperceptiblemente de una situación a otra<sup>58</sup>. La transición no es sólo puente que une una escena con otra, sino metamorfosis de un material en su contrario. Además de que el material procedente de la fuga se introduce dentro de la escena siguiente (cc. 367-368), los intervalos extraídos de los temas del Capitán y del Doctor terminarán resolviéndose en un acorde de séptima mayor cuyo contenido interválico se corresponde con el *leitmotiv* «Wir arme Leut!». Este acorde servirá de marco de la escena tercera del segundo acto reapareciendo al final de la misma (406-407) y transformándose en el baile popular (*Ländler*) de la introducción orquestal a la gran escena de la taberna (II/4).

---

<sup>58</sup> «El encadenamiento de ciertas escenas una con otra hace pensar muy a menudo en un «fundido encadenado» del cine».

Pierre Boulez: *Situación e interpretación de «Wozzeck»*, en *Puntos de referencia*, op. cit., p. 355.

## Resumen. Conclusiones

En la introducción se expusieron dos objetivos generales y cinco específicos, en los que se marcaban las direcciones esenciales del trabajo. Una visión de conjunto nos permitirá ahora comprobar el grado de cumplimiento de dichos objetivos, las conclusiones más importantes y las líneas de investigación abiertas.

### I

El propósito primero y más general era «mostrar la afinidad entre las estructuras literarias de la obra de Georg Büchner y las estructuras musicales de la ópera de Alban Berg». Recordemos que de las tres partes del trabajo, la primera ha estado centrada en la comparación entre las estéticas de *Woyzeck* de Büchner y *Wozzeck* de Alban Berg; y la segunda y tercera, en el estudio de la interrelación entre el lenguaje dramático –palabras, gestos y movimientos– y el lenguaje musical de la ópera. Así pues, en la primera parte se han puesto los cimientos para dar solidez a la hipótesis fundamental, mientras que en las dos siguientes se han analizado e interpretado numerosos ejemplos concretos en los que se ha ido verificando la articulación interna entre el lenguaje dramático y el musical.

Mi punto de partida concreto en el capítulo primero de la primera parte fue un documento excepcional: el ejemplar de *Wozzeck* (Insel-Verlag, 1913) utilizado por Alban Berg para la composición de la ópera, texto lleno de anotaciones, añadidos, tachaduras, numeraciones y previsiones del compositor, indicios preciosos para conocer su método de trabajo. La observación y análisis de los trazos y notas manuscritas con vista a la configuración de dos escenas (II/5 y II/2) me permitió afirmar que ya desde los preliminares de la composición Alban Berg actúa «abismándose en el texto» de Büchner, de donde saldrán los estímulos más poderosos para la organización externa (selección de formas musicales) e interna (recursos de articulación y coherencia) de la ópera.

### PRIMERA PARTE: *Woyzeck* de Georg Büchner

Para saber el alcance de la relación entre la obra dramática y la ópera necesitaba conocer, en primer lugar, los planteamientos, actitudes, intenciones y realizaciones creativas de Georg Büchner. Por ello, en el capítulo II de la primera parte nos hemos aproximado primero a la estética y ética

de la obra de Büchner en su conjunto (C.II), para apreciar después más de cerca las peculiaridades de *Woyzeck* (C.II). En sus circunstancias históricas, Büchner, como Hölderlin, es un caso aparte, difícilmente clasificable en ninguna de las corrientes estéticas e ideológicas de su época. Él mismo era consciente de que seguía «su propio camino», opuesto al del idealismo clasicista de Schiller y Goethe, pero tampoco plenamente coincidente con sus antepasados próximos del *Sturm und Drang*, ni mucho menos con los románticos nostálgicos y conservadores del *Biedermeier*, ni siquiera con sus más próximos amigos activistas y progresistas de la *Joven Alemania*. Para Büchner, el criterio supremo en materia artística es la «vida», la capacidad de recrearla y transferirla al lector o al espectador; así, frente a lo vital, resultan superfluas las antinomias bueno/malo y, sobre todo, bello/feo. De aquí su predilección por el teatro que «nos introduce en seguida, de manera inmediata, en la vida de una época, ofreciéndonos, en lugar de características, caracteres, y en lugar de descripciones, personajes». Y dentro del teatro, su selección de personajes atormentados y vapuleados, no importa la clase social o la ideología: Danton, Robespierre, Lenz, Marie, Woyzeck...

La «vida» como *criterio artístico* determina el género, los temas y personajes preferidos por Büchner, pero también su método de trabajo y su estilo, como se pone de manifiesto en *Woyzeck*. Desde una perspectiva genética puede afirmarse que esta obra es el resultado de una minuciosa metamorfosis del lenguaje oficial de los informes del Doctor Hofrat Clarus sobre el caso psiquiátrico-legal de Johann Christian Woyzeck, en el lenguaje vivo del drama. En *Woyzeck*, como en sus otras obras, Büchner llevó a cabo un proceso de vitalización de las palabras y gestos muertos en las páginas de los documentos científicos (*Woyzeck*), históricos (*La muerte de Danton*) o literarios (*Lenz*). En su estilo, en la estructura y el lenguaje de sus obras, se verifica de la manera más concreta su exigencia de vida en la obra artística.

Aunque obra inacabada, *Woyzeck* se nos presenta con unas características estructurales y estilísticas inteligibles desde el planteamiento ético y estético anterior. Por ello, no tuvo nunca demasiado sentido el afán por «ordenar» una serie de escenas aparentemente inconexas según principios más o menos próximos a la lógica del teatro clásico, con un antes y un después, unas causas y unos efectos. El orden de composición de Büchner es diferente. Para entenderlo, me he servido de algunos conceptos y términos analíticos de Volker Klotz en relación con el lenguaje y la estructura dramática abierta de *Woyzeck*.

1. La articulación de las escenas entre sí y la propia coherencia en el interior de las mismas se realiza mediante los *ensamblajes metafóricos*, es decir, la recurrencia de una serie de motivos lingüísticos, conceptuales u objetuales que dan cohesión interna a la obra, como si se tratase de una red donde, siendo múltiples las direcciones, el tejido está firmemente asegurado mediante muchos y poderosos nudos. Con ello, la estructura de *Woyzeck* se aproxima a la de la poesía, donde el orden lineal de sucesión resulta endeble y secundario en relación con el orden de asociación.
2. El protagonismo de un único personaje, presente en la inmensa mayoría de las escenas y punto de referencia constante en todas las situaciones, convierten al protagonista en un *yo central*, cuyo primer plano permanente colabora de manera muy directa en asegurar la cohesión interior.
3. Sin estorbar el desarrollo dramático del caso propiamente dicho, se introducen a lo largo de la obra canciones populares, exhibiciones para-teatrales y cuentos que, aparte del sentido inmediato dentro del momento dramático, tienen un marco de referencia más general, figuraciones alegóricas, que los convierten en *puntos de integración* de la obra. Otro importante medio de cohesión interna.

4. En cuanto al lenguaje dramático, hemos podido comprobar también la riqueza expresiva del *lenguaje verbal y gestual* de *Woyzeck*, frente a la pobreza de la lengua oficial del informe de Hofrat Clarus. El lenguaje de *Woyzeck* funciona como el de la vida, con un estilo lleno de interrupciones, titubeos, gestos y movimientos con los que se intenta suplir la falta de palabras o su incapacidad para traducir la intensidad emocional del momento. En el lenguaje se encarna de la manera más concreta la exigencia de vida en la obra de arte por parte de Georg Büchner.

### **Wozzeck de Alban Berg**

Estos rasgos característicos de la estética de Büchner y de *Woyzeck* en particular han servido de base terminológica y conceptual para su comparación con *Wozzeck* de Alban Berg. Como dejé indicado en la introducción y se ha podido comprobar en su redacción, el capítulo III de la primera parte quedaba organizado en correspondencia muy estrecha con los conceptos del capítulo anterior.

1. En primer lugar, se afrontaron los obstáculos más graves para equiparar los recursos estéticos de la obra de Büchner y la ópera de Alban Berg. En primer lugar nos encontrábamos con la estructuración o reestructuración en tres actos de la ópera (C.III). En líneas generales, tal ordenación le venía dada al compositor por la edición de Paul Landau (1909), la utilizada en Insel-Büchlein (1913), que respetando el contenido de la primera edición de Karl Emil Franzos (1879) había intentado una ordenación de escenas «acorde con el espíritu del escritor». Pero tan importante como esto me parece la opinión del propio Landau acerca de la «indisoluble red de relaciones de la eficacia más profunda» en el interior de la obra de Büchner. Alban Berg conocía esta opinión y, desde luego, no le pasó desapercibida por lo que se demuestra en la práctica compositiva de su *Wozzeck*. Además, como el propio compositor reconocía, el problema no se solucionaba simplemente con una organización dramática clásica. Las dificultades eran más musicales que literarias. ¿Cómo afrontar una obra dramática de dimensiones respetables con el lenguaje musical de la atonalidad libre?

La respuesta de Alban Berg no fue, como se dice con tanta frecuencia como superficialidad, la de una composición dramática clásica con un lenguaje musical vanguardista. Para la arquitectura global de la ópera como para la selección de formas musicales y el proceso de desarrollo dramático-musical, Alban Berg ofrece en *Wozzeck* una respuesta de síntesis: se conjuga el orden clásico cerrado con la forma abierta. Este planteamiento paradójico se resuelve en la idea de *círculo* presente en las dimensiones globales, medias y pequeñas de la ópera. El fin es al mismo tiempo principio. La historia que acaba, vuelve a empezar. Como se ha visto con detalle en el capítulo tercero de la primera parte, el movimiento perpetuo de los acordes cadenciales con los que concluye la ópera representa metafóricamente la vuelta de tuerca por la que musical y dramáticamente está servido el retorno del destino de los padres en la figura del hijo huérfano. Con ello, la estructuración en actos de la ópera sólo choca con el texto de Büchner por su parte más superficial, el esquema dramático clásico queda relegado a un segundo plano en relación con la interpretación circular ofrecida por la práctica compositiva de Alban Berg tanto en el conjunto de la ópera como en sus partes.

2. Las afinidades entre la obra literaria y la dramático-musical son mucho más evidentes cuando se atiende a la cohesión de la ópera. Si, como afirma Boulez, en *Wozzeck* «toda forma musical surge del hecho dramático», y esto ocurre con la arquitectura global y con las formas musicales elegidas para las diferentes escenas, con mayor nitidez aún puede reconocerse el mestizaje del texto dramático y la música cuando nos fijamos en los recursos de cohesión.

- Los *ensamblajes metafóricos* básicos de la obra de Büchner permanecen, se corresponden en sus expresiones más perceptibles con *leitmotive* y, sobre todo, se multiplican al contar con dos lenguajes complementarios de donde resulta un riquísimo vocabulario con el que se construyen los *ensamblajes dramático-musicales*. Estos ensamblajes pueden referirse a uno o varios personajes, afectar a una escena concreta, o recorrer la obra de principio a fin. Con el maridaje música-texto dramático se afirman los nudos esenciales de la red, al tiempo que se incrementan y enriquecen extraordinariamente los enlaces, las transformaciones, las revelaciones, las intersecciones y las interpretaciones posibles. La música aporta, simultáneamente, nuevas posibilidades expresivas y semánticas, o dicho de otro modo, nuevas y refinadas *líneas de sentido* insertas en los parámetros del lenguaje musical (melodía, timbre, dinámica, *tempo* y ritmo), junto a nuevas, y con frecuencia sorprendentes, *posibilidades de significado*, a través de figuras musicales (melódicas, rítmicas, tímbricas ...) semantizadas cuyas posibilidades de asociación horizontal y vertical abren un ancho espacio de connotaciones y, por tanto, de interpretaciones (para proponer verbalmente en un trabajo como éste, o para traducir en una ejecución musical).
- Aunque en la ópera el personaje de Marie adquiere un protagonismo mayor, demostrado en el número y calidad de los motivos dramático-musicales asociados a ella, esto no ocurre a costa del protagonista masculino. Wozzeck no pierde nada de su papel como *yo central*. Sirva como indicio externo su presencia en doce de las quince escenas de la ópera, frente a las siete en que interviene Marie.
- En la ópera se conservan y enfatizan algunos *puntos de integración* introducidos por Büchner; es lo que ocurre, sobre todo, con las canciones populares pero también con el sermón paródico del obrero borracho en la escena cuarta del acto segundo. Se suprimen otros como las escenas de la feria. El cuento de la abuela, el punto de integración más importante de la obra dramática, es modificado (cambio de lugar y de personaje, en la ópera es Marie quien lo cuenta) y acortado, pero al mismo tiempo marcado por la tonalidad nostálgica de Fa menor que, situada en el contexto de la escena primera del acto tercero, hace de este momento uno de los más emotivos de la ópera. Pero, sobre todo, se introducen otras formas nuevas, propiciadas por el lenguaje musical. En la ópera, los interludios sinfónicos, en particular el último, son los puntos de integración y articulación fundamentales, donde la ausencia directa de los referentes permite que la música, densamente semantizada, se convierta en representación alegórica e interpretación trascendente de lo que ha ocurrido o va a suceder.
- El lenguaje de la obra de Büchner, lleno de frases interrumpidas y palabras cargadas de intención, determinó en primer lugar la introducción de numerosísimas acotaciones en el libreto elaborado por Alban Berg. Este lenguaje donde el gesto es tan importante como la palabra, lo que se oculta e insinúa tan decisivo como lo que se expresa abiertamente, condicionó la sintaxis musical, tan frecuentemente llena de silencios, respiraciones, cambios de registro, etc. y la semántica: los temas y motivos cambian, se fragmentan, se asocian de manera sorprendente... La observación y comentario de cómo la música de *Wozzeck* ha sabido traducir el lenguaje dramático pleno, *la palabra, los ademanes y movimientos*, a partir de escenas y pasajes concretos de la ópera era precisamente el segundo objetivo general de la tesis.

El recorrido que acabamos de hacer no es más que el recuerdo apretado de los pasos seguidos en la primera parte con vistas a fijar las estrechísimas correspondencias estructurales y estilísticas entre la obra de Georg Büchner y la ópera de Alban Berg. Así pues, desde una perspectiva genética, estamos obligados a reconocer que las opciones elegidas por el compositor surgieron o vinieron directamente estimuladas por su honda inmersión en el texto dramático. Con ello, creo que ha quedado suficientemente desarrollado y cubierto el objetivo primero general, así como los dos primeros específicos, expuestos en la introducción. Recordémoslos:

## Objetivo general I.

Mostrar la afinidad entre las estructuras literarias de la obra de Georg Büchner y las estructuras musicales de la ópera de Alban Berg.

### Objetivos específicos:

1. Describir y valorar las anotaciones y previsiones dramático-musicales de Alban Berg para la ópera.
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.

## II

Con el segundo objetivo general se pretendía «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». Con ello el texto dramático se hace música, y la música, drama.

Al desarrollo y logro de este objetivo hemos dedicado la segunda y tercera parte de la tesis. La segunda ha tomado como punto de referencia un motivo verbal; y la tercera, las indicaciones escénicas relacionadas en tres escenas (I/1, I/4 y II/2) con dos personajes, el Capitán y el Doctor. Esta división estratégica nos ha permitido centrarnos, primero, en el funcionamiento dramático musical del *leitmotiv*, originalmente verbal, «Wir arme Leut!»; y en segundo lugar, en la configuración dramático-musical de dos personajes siguiendo sus reacciones tal como vienen indicadas en las acotaciones y son traducidas en música.

## SEGUNDA PARTE: **Wir arme Leut'!**

Esta expresión, relativamente recurrente en el texto de Büchner, junto a sus variantes verbales («Ich bin ein armer Kerl», «Ich bin ein armer Teufel», «Ich bin ein armes Weibsbild») forma parte del conjunto de referencias directas o alusiones a la pobreza y sus consecuencias que circulan por toda la obra dramática, uno de sus *ensamblajes internos* más destacados. Con visión certera, Alban Berg seleccionó esta frase para convertirla en el lamento más importante de la ópera, puesto en boca de Wozzeck y de Marie. Por nuestra parte, hemos intentado hacer la «historia dramático-musical» de este motivo, parafraseando la expresión de Schönberg y siguiendo la propuesta de Th. W. Adorno. Para ello hemos distinguido tres modos de presentación del motivo, correspondientes a los tres capítulos de la segunda parte:

1. El motivo verbal, su bifurcación musical, su asociación con Wozzeck y Marie, y las variantes empleadas por los dos protagonistas.
2. Los dos *leitmotive* cuando son utilizados por otros personajes.
3. Los dos motivos dramático-musicales sin palabras. Su situación y su sentido en los interludios sinfónicos.

## 1

Alban Berg asignó a la expresión «Wir arme Leut!» unos correlatos musicales del máximo protagonismo, con un papel mucho más destacado que el que tiene en la obra de Büchner. Esto lo consigue por un camino doble: primero, asociándolos a los dos personajes protagonistas mediante los dos motivos musicales más representativos de cada uno de ellos (C.I); y en segundo lugar, multiplicando su presencia musical en momentos dramáticos nuevos, ligados a personajes diferentes o en contextos puramente instrumentales (Cc.II y III); de este modo, dichos motivos se desarrollan dramáticamente a medida que van incorporando nuevas, y a veces sorprendentes, marcas semánticas.

Las posibilidades dramáticas y musicales crecen aún más si tenemos en cuenta las variantes verbales y las musicales, así como sus posibilidades de asociación con otros motivos. En unas ocasiones, Alban Berg aplica casi literalmente el molde musical a las variantes verbales (C.I), pero en otras, utiliza un nuevo motivo musical para una variante verbal, como ocurre en el caso de «Ich bin ein armer Teufel» / «Soy un pobre diablo» entonado con el motivo musical «Wozzeck-Hombre», tan unido a la personalidad del protagonista (C.I). Sobre todo cuando ocurre esto último, se abren vías inéditas de asociación directa con otras figuras o motivos, o indirecta, a través de señales dramático-musicales como la comentada en el capítulo I.

## 2

Nos hallamos con un nuevo hito en la historia de los dos *leitmotive* cuando son utilizados por otros personajes (C.II). Hemos encontrado y comentado dos casos destacados pero de sentido muy diferente. En el primero, Wozzeck se vale del motivo musical de Marie, el *motivo de la queja*, cuando la evoca en dos ocasiones, cansado de su diálogo imposible con el Doctor y abrumado por los recuerdos de las extrañas alucinaciones que ha sufrido en el campo (C.II). No pudo tener mejor ni más lógica ocurrencia Alban Berg que la de servirse de un motivo personal de Marie para que Wozzeck entone su queja. Este motivo viene ya densamente cargado de las emociones de la protagonista como madre («Komm mein Bub!» / «¡Ven, hijo mío!») y de la queja desesperada del final de la tercera escena del acto primero («Ach, wir arme Leut!»). Cuando Wozzeck evoca a su mujer, Marie se hace presente mediante los sonidos de su tema más personal, pero más aún, con el lamento también acuden las pesadillas que trastornan a Wozzeck, incrustadas en el motivo, parte de cuya mínima melodía coincide con la linealización melódica de los *acordes de la Naturaleza*. Así, entre la memoria y la percepción del lector/oyente, por un lado, y las marcas directas reconocibles en la figura musical del *leitmotiv*, brotan los significados que se han ido concentrando en un mismo motivo.

Muy diferente es el sentido del segundo ejemplo, cuando el Tambor Mayor se vale de los sonidos de «Wir arme Leut!» para, borracho, instar a Wozzeck a beber: «Da, Kerl, sauf!» / «¡Toma, muchacho, emborráchate!». «Sauf, Kerl, sauf» / «Emborráchate, mozo, emborráchate» (C.II). El carácter patético de la queja de Wozzeck adquiere en la suplantación del Tambor Mayor una dimensión grotesca, esperpéntica, que, en última instancia, hace mucho más ácido el momento dramático. Pero el mecanismo de percepción es el mismo que en el caso anterior: si

mediante los sonidos del motivo de la queja Marie se hacía de algún modo realmente presente, ahora la injuria y el desprecio del Tambor Mayor hacia Wozzeck se realizan materialmente no sólo en el vapuleo físico y psíquico que sufre el protagonista, sino en la distorsión melódica, rítmica y de contexto que afecta a la melodía más sagrada de toda la ópera. En la música se realiza pormenorizadamente el drama como hemos visto en el análisis completo de este pasaje: el contraste elocuente entre «Wir arme Leut!» alterado verbal y musicalmente por el Tambor Mayor y su uso recto por la orquesta, las muy significativas relaciones entre los motivos diversos (sangre/segundas menores, cuchillo/cromatismo descendente de novenas, agresividad/Do#) que configuran la situación dramática, las correspondencias entre diversas escenas ... (C.II).

### 3

Las quejas de Wozzeck y de Marie tienen un tercer modo de presencia en la ópera, cuando, sin palabras, se introducen en los interludios orquestales. En la primera parte se han presentado estos interludios como *puntos de integración* propios de la ópera y propiciados por el lenguaje musical. Desde este criterio general se han analizado y valorado los cuatro ejemplos del tercer capítulo de la segunda parte. En un interludio (I/3-4) y en el pasaje de la muerte de Marie (III/101-109) encontramos el *motivo de la queja* de la protagonista, y en dos interludios, el primero (I/1-2) y el último (III/4-5), el *Wir arme Leut!* de Wozzeck. Ambos *leitmotive* tienen un papel protagonista siempre que aparecen, como lo prueban el momento narrativo en que se sitúan y todos los parámetros musicales que se ponen a su servicio (dinámica, instrumentación, indicaciones expresivas...).

De los cuatro ejemplos, los dos que siguen a la muerte de los protagonistas, situados en el último tramo del desarrollo dramático, son los que tienen una naturaleza integradora en relación con el conjunto de la ópera, sobre todo el epílogo sinfónico en Re menor, último de la ópera. Los otros dos (I/1-2 y I/3-4), tienen, lógicamente, unas referencias más limitadas condicionadas por su ubicación en la primera parte del drama. Pero en todos los casos, hemos podido hacer una interpretación dramático-musical a partir de las cargas semánticas que los motivos han recibido en las escenas precedentes. El hecho de que las figuras musicales cuenten con esta dimensión semántica nos ha permitido hacer una lectura entre novelística y dramática de los interludios. Las ordenaciones y alteraciones narrativas son algo más que esquemas o variantes formales, adquieren un sentido concreto valoradas precisamente desde esta dimensión dramático-musical del lenguaje sin palabras, pero con significados, de los interludios musicales.

De este recorrido condensado por los tres capítulos que configuran la segunda parte, extraemos algunas conclusiones en relación con el segundo objetivo general (inmersión de la música en el texto dramático) y el tercero específico de la tesis (relación palabra-música a partir del *leitmotiv* «Wir arme Leut!»):

1. Los tres modos de aparición de los *leitmotive* –ligados a sus personajes y con palabras características; asociados a otros personajes, con alteraciones significativas de las figuras musicales, con expresiones verbales diferentes y en relación con otros motivos; y, en tercer lugar, formando parte de los intermedios sinfónicos, con los contenidos semánticos recibidos en el desarrollo dramático–, confirman plenamente la condición variada y compleja de la «historia dramática» de los motivos recurrentes de la ópera (estos y otros), muy alejados de la condición de etiquetas pegadas a un personaje, a unas palabras, a un objeto o a una situación.

2. El lenguaje musical permite multiplicar extraordinariamente las asociaciones entre momentos dramáticos, entre personajes o entre motivos diferentes, poniendo al descubierto relaciones ocultas en el texto o aportando otras nuevas. Dicho de otro modo, los *ensamblajes internos* del texto dramático se confirman, al tiempo que aparecen muchos nuevos aportados por la música.

3. Con el cruzamiento entre el lenguaje musical y el dramático aparecen nuevas dimensiones expresivas, semánticas y narrativas. Los interludios sinfónicos, *puntos de articulación e integración* de música semantizada, son un buen ejemplo de ello.

4. Las posibilidades dramáticas aportadas por el lenguaje musical a una expresión como «Wir arme Leut!» constituyen un ejemplo concreto y elocuente de la profunda inmersión de Alban Berg en la parte verbal del texto.

### **TERCERA PARTE: Caracterización Dramático-Musical del Doctor y del Capitán a partir de las Acotaciones.**

Con lo realizado en la tercera parte de la tesis hemos procurado confirmar, mediante la claridad y solidez de contenidos muy concretos, la traducción musical de los aspectos no lingüísticos del texto dramático. Con ello se ha completado nuestra valoración de la labor compositiva de Alban Berg en relación con el texto de Büchner y se han cumplido, por tanto, el segundo objetivo general y los dos últimos (4º y 5º) específicos expuestos en la introducción:

4. Papel esencial, junto a las palabras, de los signos paralingüísticos en el texto dramático y en el musical.

5. Caracterización dramática y musical del Capitán y del Doctor.

Como puntos de apoyo para nuestros análisis e interpretaciones de esta parte del trabajo nos hemos valido de algunas consideraciones teóricas sobre el papel de los signos paralingüísticos en el lenguaje hablado, de las reflexiones de Richard Wagner sobre la traducción musical de los gestos y, sobre todo, de la concepción del compositor de ópera como «director escénico ideal», según Alban Berg, así como de sus anotaciones en la partitura de *Erwartung* de A. Schönberg, que no dejan dudas acerca del papel asignado por el compositor-analista a las partes no lingüísticas del texto dramático. Con el bagaje inequívoco de todas estas reflexiones hemos pasado al análisis, focalizado en torno a las figuras del Capitán y del Doctor. Aunque se ha dado un relieve especial a la traducción musical de las acotaciones, hemos incluido también las intervenciones verbales de los personajes, aproximándonos con ello a un análisis integral que ha tomado en cuenta el lenguaje dramático entendido como texto verbal más texto espectacular y el lenguaje musical en todas sus dimensiones (melodía, armonía, dinámica, agógica, instrumentación...).

## 1

El Capitán protagoniza, junto a Wozzeck, la escena primera de la ópera. Por ello hemos hecho un análisis detallado de los diferentes movimientos que integran la *suite*, forma musical escogida para esta escena, siguiendo el hilo del desarrollo dramático marcado por las acotaciones, casi todas ellas referidas al Capitán, y la traducción musical de las mismas. No hemos olvidado, sin embargo, ni los diálogos, ni los diferentes momentos dramáticos dentro del marco de esta escena, ni ninguno de los parámetros musicales capaces de representar cualquier inflexión característica del personaje. En cada una de las partes de la *suite* nos hemos fijado primero en la forma musical, en el *tempo*, en la dinámica, en la instrumentación, en los temas o motivos musicales y en el contenido de los fragmentos de diálogo correspondientes a cada sección. A partir de aquí hemos comentado detalladamente las indicaciones escénicas y sus correspondencias musicales.

La primera consecuencia que se extrae de este análisis integrado es la del reconocimiento de la más extraordinaria coherencia entre la forma musical, el contenido del texto, las actitudes o acciones incluidas en las acotaciones y todas las dimensiones del lenguaje musical.

La segunda es que, mientras en el contenido de los diálogos encontramos los rasgos temáticos (la preocupación pseudofilosófica por el tiempo y la muerte, la moral, el sentimentalismo) que nos permiten reconocer la condición burguesa y militar del personaje, sólo en las acotaciones y su traducción dramática y musical se encuentran los cambios emocionales del personaje que nos permiten conocer al mismo tiempo su porte externo y su retrato interior. Recordemos: personaje inestable, continuamente necesitado de autocontrol, en el preludio, grave y miedoso ante la muerte en la pavana, con pretendido sentido del humor y de la ironía en la giga, solemne sermoneador en la primera parte de la gavota pero en seguida desquiciado por la intervención de Wozzeck en la segunda, sentimental en las cadencias, circunspecto y un poco mandón en la reexposición del preludio que cierra la acción de la primera escena. Un personaje paradójico y grotesco.

Todo esto se ha hecho música a través de *señales* (motivos, células, sonidos, acordes, alteraciones, etc.) y *recubrimientos* (variaciones del *tempo*, instrumentación elegida, centros armónicos, etc.), sabiamente elegidos. Como decíamos en el resumen del primer capítulo, «todos los parámetros del lenguaje musical han colaborado en el diseño del retrato interior del personaje a partir de sus aspavientos, con el que queda simultáneamente presentado y juzgado».

## 2

La figura del Doctor se presenta, como sabemos, en la escena cuarta del acto primero, la analizada en el capítulo segundo. El *passacaglia* con veintiuna variaciones, escogido por Berg para la ocasión, está subdividido internamente en tres partes: la primera (tema y var. 1-4) y tercera (var. 19-21), dominadas por la figura del Doctor; la segunda (var. 5-13), por Wozzeck.

El enfoque analítico seguido para esta escena y para la del tercer capítulo (II/2) ha sido el mismo que el de la primera, aunque con las necesarias adaptaciones a las características de cada situación dramática, cada forma musical y los distintos personajes en juego.

En el caso de la *chacona/passacaglia* de la cuarta escena, hemos podido comprobar que la importancia musical de la exposición del tema, propia de esta forma, se corresponde con la concentración de motivos dramáticos y musicales llevada a cabo en los ocho/diez compases que dura dicha exposición. Puede hablarse de una verdadera presentación musical y dramática del personaje por los temas y motivos musicales que lo representarán a lo largo de la escena, o mejor dicho, que serán el trasunto musical de algunas de sus obsesiones (la ciencia, el comportamiento de Wozzeck –su objeto de experimentación–). En esta presentación se concentran también las actitudes características del personaje, al mismo tiempo, obsesivo, colérico y racional. Un nuevo cóctel grotesco en manos del compositor.

### 3

En la escena segunda del acto segundo se encuentran el Capitán y el Doctor, una oportunidad que Alban Berg no ha desaprovechado para llevar hasta las últimas consecuencias su visión esperpéntica de los dos personajes, cuya caricatura se extrema aquí en relación con el texto de Büchner y la versión de Franzos, como en proporción semejante se acentúan las marcas de las humillaciones sufridas por Wozzeck. Los tintes chillones de los dos personajes, que provocan la risa cuando colorean sus devaneos sobre la muerte o la ciencia, pero que se hacen mueca amarga cuando tocan con cruel frivolidad a Wozzeck, convierten a esta escena en una pieza antológica del expresionismo musical.

La intervención de Alban Berg en esta escena, previa a la composición, fue muy importante: añade algunas palabras, corrige otras, redistribuye los turnos de intervención y, sobre todo, incorpora muchísimas acotaciones, agrupadas en bloques que configuran pasajes enteros como las secuencias de persecución, creaciones, en gran medida, del compositor.

Hay una gran coherencia en relación con las escenas de presentación (I/1 y I/4) al valerse de los rasgos característicos de cada uno de ellos: la «calma» del Capitán frente a las prisas del Doctor, la obsesión por la muerte del primero y el afán de diagnosticar algún caso extraordinario del segundo, el sentimentalismo de uno y la frialdad científica del otro, etc. Pero todos estos contrastes, interpretados en clave sarcástica por Alban Berg, son pura epidermis. Sin duda, uno de los objetivos esenciales del compositor para esta escena fue el de mostrarnos la igualdad de los dos personajes. Aparte de convertirlos en una pareja de cómicos a su pesar, o mejor, de burladores burlados por sus excesos expresivos que los convierten en fantoches para quien los ve y los oye, Alban Berg pone en boca de uno frases dichas por el otro en el texto dramático original; además, musicalmente, nos da señales de dicha identidad cuando reúne melódicamente sus *leitmotive* personales o cuando los fusiona armónicamente al final de la escena.

Como último comentario/conclusión, queremos recordar la parte última analizada, la sección final de la fuga, cuando el Doctor y el Capitán se quedan perplejos después de la huida desesperada de Wozzeck. En dicho pasaje hemos podido encontrar un ejemplo excelente del estilo compositivo a base de fragmentos motivicos, completamente coherente con la situación dramática. Esto nos llevaba al principio del trabajo, cuando hablábamos del estilo de Büchner en *Woyzeck* hecho tantas veces a base de medias palabras y gestos supletorios. En resumen, finalizamos el trabajo y la síntesis del mismo evocando ese pasaje (C.III) cuyo estilo literario y musical nos recuerda una vez más el que ha sido nuestro propósito fundamental: poder demostrar la profunda semejanza entre dos estéticas o dos estilos, el literario de Büchner y el compositivo de Alban Berg.

### III

En la introducción general se optó por una línea de investigación clara en cuanto a sus planteamientos básicos a la hora de abordar la comprensión de *Wozzeck* como una obra donde la música se hace lengua y viceversa, y donde ambos medios de comunicación muestran una solidaridad sin precedentes al mismo tiempo que preservan su propia naturaleza.

Por su propio planteamiento, por sus objetivos y por su metodología, se trata de un trabajo interdisciplinario cuyos protagonistas abstractos han sido la lengua y la música; los concretos, la obra dramática de Georg Büchner, en la versión de Karl Emil Franzos y Paul Landau, y la ópera de Alban Berg; y las disciplinas directamente implicadas: la lingüística, la semiótica y la teoría literaria, por un lado, y la teoría y el análisis musical por otro, parte de cuyos respectivos vocabularios se han puesto en juego a lo largo de los análisis y comentarios. Confío en que las reflexiones, interpretaciones y análisis realizados puedan enriquecer las perspectivas que ayuden a desvelar las relaciones posibles entre lengua y música, las pautas de acercamiento a las obras dramático-musicales, las investigaciones interesadas por los intercambios entre modelos estéticos de lenguajes diferentes, los planteamientos semióticos sobre las peculiaridades y capacidades semánticas de la música, el reconocimiento del valor y función primordial de los recursos paralingüísticos asociados al lenguaje verbal y su traducción musical, las sugerencias interpretativas inscritas en el paisaje dramático y musical de *Woyzeck-Wozzeck* ... Y espero, sobre todo, haber sabido seguir el hilo conductor que nos conduce por las encrucijadas de ese excepcional laberinto artístico y humano llamado *Wozzeck*.



# Bibliografía

## I. Documentos y escritos originales de Alban Berg y Georg Büchner.

### DOCUMENTOS

BERG, Alban: *Particell*, con la indicación manuscrita: «Georg Büchners / Wozzeck / (in der Fassung von Karl Emil Franzos) / Oper / in drei Akten / (15 Szenen) / von / Alban Berg / Op. 7 / (Particell)». Documento microfilmado de la fuente original en la *Österreichischen Nationalbibliothek* donde figura con la signatura: *F 21 Berg 14*.

BÜCHNER, Georg: *Wozzeck-Lenz. Zwei Fragmente*, Insel-Verlag, Leipzig, 1913. Documento microfilmado de la fuente original que figura en la *Österreichischen Nationalbibliothek* con la signatura *F 21 Berg 128*. Texto base para la composición de la ópera, con numerosas anotaciones, supresiones, numeración de escenas, etc.

### PARTITURAS Y ESCRITOS ORIGINALES DE ALBAN BERG Y GEORG BÜCHNER

BERG, Alban: *Wozzeck. Partitur, op.7, Oper in 3 Akten (15 Szenen)*, Universal Edition, nº 12100.

BERG, Alban: *Wozzeck, op.7, Klavierauszug von Fritz Heinrich Klein*, Universal Edition, nº 7382.

BERG, Alban: *Der 'Wozzeck' Vortrag von 1929*, en: *Alban Berg 'Wozzeck'. Texte. Materialien. Kommentare*, hrsg. von Attila Csampai und Dietmar Holland, Ricordi-Rowholt, 1985, pp. 159-177.

*Texto esencial donde se contiene el análisis que Alban Berg hizo de Wozzeck como preparación de los espectadores de Oldenburg (1929) y de otras ciudades alemanas. Imprescindible para quien quiera aproximarse analíticamente a la ópera. Repetidamente citado a lo largo del trabajo.*

BERG, Alban: *Praktische Anweisungen zur Einstudierung des 'Wozzeck' (1930)*, en Willi Reich: *Alban Berg*, Herbert Reichner Verlag, Wien, 1937, pp. 166-172.

*Texto escrito por Alban Berg poco antes del estreno de la ópera en Viena (30.III.1930). De gran interés práctico como ayuda para la puesta en escena de la obra, pero también como indicio de la concepción plenamente dramática de su composición.*

BERG, Alban: *L'impuissance musicale de la 'nouvelle esthétique' de Hans Pfitzner (Die musikalische Impotenz der 'neuen Ästhetik' Hans Pfitzners) (1920)*, vers. franc. de Henri Pousseur, en *Alban Berg. Écrits*, Christian Bourgois Éditeur, Paris, 1985, pp. 79-92.

*Artículo de gran interés para conocer la capacidad de análisis, de crítica y de ironía de Alban Berg. Con el minucioso análisis de una conocida pieza de Robert Schumann (Traümerei), Alban Berg hace una réplica contundente de los comentarios tan efusivos como vacíos y de las ideas reaccionarias de Hans Pfitzner (1869-1949) en su libro 'Die neue Ästhetik der musikalischen Impotenz - Ein Verwesungssymptom?' (La nueva Estética de la impotencia musical: ¿un síntoma de degeneración?).*

BERG, Alban: *Die Stimme in der Oper* (1928), en: *Alban Berg 'Wozzeck'. Texte. Materialien. Dokumente*, hrsg. von Attila Csampai und Dietmar Holland, Ricordi-Rowohlt, 1985, pp. 157-159.

*Pequeño artículo donde Alban Berg muestra su posición conciliadora entre el 'Bel Canto' y las nuevas posibilidades aportadas por el 'Sprechgesang' introducido por A. Schönberg (frente al recitativo tradicional). Aquí, como en otras ocasiones, Alban Berg rechaza la idea de que la música vocal contemporánea no sea cantabile.*

BERG, Alban: *Die musikalischen Formen in meiner Oper 'Wozzeck'* (1924), en *Alban Berg 'Wozzeck'. Texte. Materialien. Kommentare*, Hrsg. von Attila Csampai und Dietmar Holland, Ricordi - Rowohlt, 1985, pp. 150-153.

*La posiciones antagónicas sobre Wozzeck se pusieron de manifiesto bastante antes de su estreno en diciembre de 1925 a través de opiniones sobre la partitura de la ópera publicadas en revistas especializadas. En 1923 el director y compositor Ernst Viebig publica en Die Musik un comentario breve, pero lúcido y muy favorable a la nueva ópera, titulado Alban Bergs «Wozzeck». Ein Beitrag zum Opernproblem (A.B. «Wozzeck». Una contribución al problema de la ópera). En febrero de 1924, en la misma revista, el crítico musical Emil Petschnig responde a Viebig con su artículo Atonales Operschaffen (Composición atonal de ópera), donde ataca a la ópera de Berg desde todos los frentes (la forma, la armonía, la voz...). El texto de Alban Berg, (Die Musik, mayo de 1924) constituye la réplica firme, minuciosa y sardónica del compositor a Petschnig: «No tengo la intención de oponerme a las ideas, musicales o de otro tipo, del señor Emil Petschnig. Cada compás de mi música podría hacerlo mejor que las palabras. Solamente quiero corregir los errores más llamativos contenidos en su artículo sobre 'la composición atonal de la ópera'».*

BERG, Alban: *Das 'Opernproblem'* (1928), en: *Alban Berg 'Wozzeck'. Texte. Materialien...* pp. 153-156.

*Escrito tres años después del estreno y uno antes de su Conferencia, se trata de una apretada declaración de principios. Alban Berg deja claro, en primer lugar, que en ningún momento ha pretendido hacer de Wozzeck una «obra revolucionaria» y fija con claridad sus intenciones compositivas: «expresar por medio de los sonidos el contenido espiritual del drama de Büchner, traducir su lenguaje poético en el lenguaje musical». Se expresan otras ideas fundamentales como la «subordinación de la música a la acción dramática», la arquitectura global de la ópera, los inteludios sinfónicos.*

BERG, Alban: *Théâtre de l'opéra: réponse à une enquête (Operntheater)* (1928), vers. franc. de Henri Pousseur, en *Alban Berg. Écrits*, Christian Bourgeois Éditeur, Paris, 1985, pp. 111-112.

*La brevedad exigida por una encuesta ha sido suficiente para que Alban Berg exprese con claridad su concepción equilibrada de la composición de música dramática como resultado de un equilibrio entre «música, palabra y escena».*

BERG, Alban: *'Wozzeck'. Texte, Materialien, Kommentare*, Hrsg. von Attila Csampai und Dietmar Holland, Ricordi-Rowohlt, 1985.

BERG, Alban: *Wozzeck* (libreto), vers. cast. de Rafael Banús, Teatro de la Zarzuela / Ministerio de Cultura, Madrid, 1994.

BERG, Alban: *Écrits*, Introduction, présentation et notes par Dominique Jameux, Traductions de Henri Pousseur, Gisela Tillier et Dennis Collins, Christian Bourgois Éditeur, Paris, 1985.

THEODOR W. ADORNO - Alban Berg. Briefwechsel 1925-1935. Hrsg. von Henri Lonitz, Suhrkamp verlag, Frankfurt am Main, 1997.

BÜCHNER, Georg: *Obras completas*, vers. cast. de Carmen Gauger, introducción de Knut Forssmann y Jordi Jané, ed. Trotta, Madrid, 1992.

*Primera y única edición de las obras completas de Georg Büchner en castellano que se ha utilizado en numerosas ocasiones para las citas de cartas y pasajes de Woyzeck. Es una lástima que no hayan incluido la traducción de los cuatro esbozos conservados de esta obra, que es, en definitiva, lo único verdaderamente original del autor.*

BÜCHNER, Georg: 'Woyzeck'. *Nach den Handschriften neu hergestellt und kommentiert von Henri Poschmann*, Insel-Verlag, 1985.

BÜCHNER, Georg: *Werke und Briefe*, hrsg. von Fritz Bergemann, dtv, 1965 (1ª ed.) - 1976 (11ª ed.).

BÜCHNER, Georg: *La muerte de Danton. Woyzeck*, vers. cast. de José Luis Cerezo, ed. Cátedra, Madrid, 1993.

BÜCHNER, Georg: *Werke und Briefe. Münchner Ausgabe*, hrsg. von Karl Pörnbacher, Gerhard Schaub, Hans-Joachim Simm und Edda Ziegler, Carl Hanser Verlag, München - Wien, 1988.

BÜCHNER, Georg: *Werke und Briefe. Münchner Ausgabe*, hrsg. von Karl Pörnbacher, Gerhard Schaub, Hans-Joachim Simm und Edda Ziegler, Deutscher Taschenbuch Verlag (dtv), München, 1992 (3ª ed.).

*Aunque con distinto formato, los dos últimos libros contienen la edición más completa que conocemos de la obra de Büchner. Las numerosas citas de los esbozos, de la versión para la lectura, de fuentes documentales y de los estudios críticos, hechas a lo largo del trabajo se han realizado según la edición de bolsillo.*

BÜCHNER, Georg: *Woyzeck y Leoncio y Lena*, vers. cast. de Julio Diamante, Biblioteca Júcar, Madrid, 1974.

BÜCHNER, Georg: 'Woyzeck'. *Kritische Lese- und Arbeitsausgabe*, hrsg. von Lothar Bornscheuer, Reclam, Stuttgart, 1972 (1ª ed.) - 1993.

## II. Bibliografía crítica. Estudios y artículos sobre Alban Berg y Georg Büchner.

ADORNO, Theodor W.: *Alban Berg, el maestro de la transición ínfima*, vers. cast. de Helena Cortés y Arturo Leyte, Alianza Editorial, Madrid, 1990.

*Libro fundamental donde pueden encontrarse claves esenciales para acercarse a las composiciones y a la personalidad de Alban Berg desde el punto de vista privilegiado de quien fue su alumno y amigo.*

BARILIER, Etienne: *Alban Berg. Essai d'interprétation*, (nouvelle édition revue et mise à jour), L'Age d'homme Éditions, Lausanne, 1992.

BARRAUD, Henry: *Las cinco grandes óperas. Don Juan, Tristán e Isolda, Boris Godunov, Pelléas y Melisenda, Wozzeck*, vers. cast. de Agustín Temes, Taurus Humanidades, Madrid, 1991.

BOULEZ, Pierre: *Relevés d'apprenti*, textes reunis et présentés par Paule Thérénin, Collection «Tel quel», Éditions du Seuil, Paris, 1966.

BOULEZ, Pierre: *Jalons (pour une décennie). Dix ans d'enseignement au Collège de France (1978-1988)*, Christian Bourgois Editeur, Paris, 1989.

*Compendio de las clases impartidas por Pierre Boulez en el Collège de France durante el decenio 1978-1988. Verdadero tratado para acercarse a la música y a las técnicas de composición del S.XX. Dividido en cuatro partes más un prólogo y un epílogo: I. De l'idée a l'oeuvre; II. Le geste du compositeur; III. L'enjeu thématique; IV. L'oeil et l'oreille. En él se incluyen numerosísimas referencias a la segunda Escuela de Viena, a Alban Berg y a su Wozzeck en particular. Indicamos los números de algunas páginas de especial interés en relación con nuestro compositor y su ópera: 117, 175-180, 207-208, 235, 237-238, 248, 295-314, 348-352, 358, 363.*

*Además de sus ideas sobre Berg y Wozzeck, Pierre Boulez aporta en este libro un vocabulario de conceptos que me ha sido de gran utilidad, destaco tres nociones: «infratema» (pp. 239-249), «señal» (signal) y «recubrimiento» (enveloppe) (pp. 267-273).*

BOULEZ, Pierre: «Der Raum wird hier zur Zeit» (Wieland Wagner), en: *Puntos de referencia*, Gedisa, Barcelona, 1984, pp. 359-363.

BOULEZ, Pierre: *Situación e interpretación de 'Wozzeck'*, en: *Puntos de referencia*, Gedisa, Barcelona, 1984, pp. 351-357.

*Texto escrito con motivo del estreno de Wozzeck en París, 1963, dirigido por Boulez y protagonizado por Walter Berry. Panorámica general de la ópera, donde Boulez, apoyándose en las ideas de Alban Berg contenidas en su Conferencia (1929), expone sus puntos de vista sobre la arquitectura general y las formas, sobre la relación música-texto dramático, sobre los interludios sinfónicos y sobre la problemática del Sprechgesang.*

BOULEZ, Pierre: *Puntos de referencia*, textos compilados y presentados por Jean-Jacques Nattiez, vers. cast. de Eduardo J. Prieto, Gedisa, Barcelona, 1984.

BRAND, Juliane, Christopher Hayley and Donald Harris (ed.): *The Berg-Schönberg Correspondence (Selected Letters)*, W.W. Norton / Company, New York / London, 1987.

BUDDE, Elmar: *Musik, Zeit und Szene in Alban Bergs Oper «Wozzeck»*, en: *Alban Berg Symposium, Wien 1980*, Universal Edition 26244, Wien, 1981, pp.69-79.

CARNER, Mosco: *Alban Berg* (vers. francesa puesta al día), Jean-Claude Lattès, París, 1979.

*Uno de los estudios generales más completos sobre la vida, la personalidad y la obra de Alban Berg. La primera edición inglesa es de 1975. Para este trabajo he consultado la versión francesa revisada de 1979.*

CHITTUM, Donald: *The Triple Fugue in Berg's «Wozzeck»*, en: *The Music Review*, vol. XXVIII, 1967.

DEDNER, Burghard: *Büchners 'Lenz': Rekonstruktion der Textgenese*, en: *Georg Büchner Jahrbuch 8 (1990-1994)*, pp. 3-68.

*Artículo donde se estudia el proceso de construcción de Lenz, el relato inacabado de Georg Büchner. Se confirma el hábito de Büchner de basarse en documentos escritos (como en La muerte de Danton, como en Woyzeck). Se nos presentan los diversos estratos o niveles de elaboración de la obra en el interior de la narración a partir de su relación literal mayor o menor con las fuentes. Estos niveles de*

*elaboración serían comparables con los de los cuatro esbozos de Woyzeck que, como sabemos, no fueron tenidos en cuenta por el primer editor Karl Emil Franzos. Con ello se confirmaría también mi propuesta sobre el «método de trabajo» de Büchner, cuya actividad como escritor que corrige, tacha, añade o combina textos iría produciendo la metamorfosis del lenguaje de los documentos en narraciones u obras dramáticas.*

DEDNER, Burghard und MAYER, Th. Michael (Hrsg.): *Georg Büchner Jahrbuch 8 (1990-94)*, Niemeyer Verlag, 1995.

DE VOTO, Mark: *Alban Bergs «Drei Orchesterstücke» op. 6: Struktur, Thematik und ihr Verhältnis zu «Wozzeck»*, en: *Alban Berg Symposium, Wien 1980*, Universal Edition 26244, Wien, 1981, pp. 97-106.

DIBELIUS, Ulrich: *Einheitlichkeit der Architektur - Mannigfaltigkeit der Gestalten. Formtendenzen und Sprachduktus in Alban Bergs 'Wozzeck'*, en: *Alban Berg 'Wozzeck'. Texte, Materialien, Kommentare*, hrsg. von Attila Csampai und Dietmar Holland, Rowohlt Taschenbuch - Ricordi, 1985, pp. 9-34.

FINK, Gonthier-Louis: *Volkslied und Verseinlage*, en: *Georg Büchner*, Hrsg. von Wolfgang Martens, Darmstadt, 1969, pp. 443-487.

*Estudio sobre el papel de la canción popular en la obra de Georg Büchner. Según demuestra Fink, las canciones tradicionales tienen un mayor protagonismo y se integran más en el desarrollo interno de las últimas obras. Coro de una tragedia moderna que en el caso de Woyzeck sirve de «espejo de la vida humana donde los personajes toman conciencia de su propio destino».*

FLOSOS, Constantin: *Das esoterische Programm der Lyrischen Suite von Alban Berg. Eine semantische Analyse*, en: *Alban Berg Kammermusik I*, Musik-Konzept 4, München 1981, pp. 5-48.

FORTE, Allen: *The Mask of Tonality. Alban Berg's Symphonic Epilogue to «Wozzeck»*, en: *Alban Berg. Historical and Analytical Perspectives*, Clarendon Press, Oxford, 1991, pp. 151-200.

*Comentario detallado y comparativo entre las posibilidades de análisis propiciadas por los conceptos de la tonalidad (esquemas armónicos a lo Schenker) y el método del «pitch-class set» propuesto por el propio Allan Forte.*

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

*Testimonio de Karl Emil Franzos donde el primer editor de la obra de Büchner nos cuenta la difícil y tortuosa historia de sus relaciones con la familia de Büchner hasta conseguir la publicación «fiel» (ma non troppo, como sabemos) del texto inédito de Büchner: Wozzeck, según Franzos.*

FUSS, Hans-Ulrich: *Musikalisch-dramatische Prozesse in den Opern Alban Bergs*, Karl Dieter Wagner, Hamburg – Eisenach, 1991.

GABLE, David and Robert P. Morgan (edit.): *Alban Berg. Historical and Analytical Perspectives*, Clarendon Press, Oxford, 1991.

GERSCH, Hubert (in Zusammenarbeit mit 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 8 (1990-1994)*, pp. 69-103.

*Artículo complementario del Burghard Dedner, incluidos ambos en Jahrbuch (1990-1994) dedicado a Georg Büchner. En él se detallan y jerarquizan las fuentes escritas utilizadas por Büchner para Lenz, material con el que su «fantasía reproductiva» (K. Gutzkow) elaboró un relato no concluido de manera definitiva.*

GLÜCK, Alfons: *Woyzeck. Ein Mensch als Objekt*, en *Interpretationen. Georg Büchner*, Reclam, 1990, pp. 177-215.

*Artículo tan apasionado como claro que tiene la virtud de recordarnos las raíces éticas y sociológicas de Woyzeck. El fundamento trágico es el sistema de «explotación, opresión y alienación» cuyas causas y consecuencias son expuestas por Glück a lo largo de su ensayo.*

GRUBER, Gernot: *Natur, Tod und Unendlichkeit in «Woyzeck» und «Wozzeck»*, en: *50 Jahre «Wozzeck» von Alban Berg*, Universal Edition, Graz, 1978, pp. 68-77.

HANSELMAN, Beat (Hrsg.): *Alban Berg «Wozzeck». Libretto mit musikalischer Analyse, Dokumentation zur Entstehung, Kommentare...*, PremOp Verlag, München, 1992.

HILMAR, Ernst: *Die verschiedenen Entwicklungsstadien in den Kompositionsskizzen*, en: *50 Jahre «Wozzeck» von Alban Berg*, Universal Edition, Graz, 1978, pp. 22-26.

HILMAR, Ernst: *Wozzeck von Alban Berg. Entstehung - erste Erfolge - Repressionen (1914-1915)*, Universal Edition, Wien, 1975.

*Primer estudio del proceso de composición de Wozzeck a partir del texto de la edición Insel/1913 utilizado y anotado por Alban Berg. Parte de sus conclusiones fueron ya criticadas por George Perle (Wozzeck, p. 28, nota 16). También ha sido comentadas críticamente y puestas al día por los estudios más recientes y atentos de Peter Petersen.*

HILMAR, Rosemary: *Alban Berg Studien. Band I: Die Werke von Alban Berg. Handschriftenkatalog*, Universal Edition, Wien, 1980.

HILMAR, Rosemary: *Die von Berg in der Textvorlage festgelegten musikalischen Formen*, en: *50 Jahre 'Wozzeck' von Alban Berg*, Hrsg. von Otto Kolleritsch, Universal Edition, 1978, pp. 27-31.

HISS, Guido: *Korrespondenzen. Zeichenzusammenhänge im Sprech- und Musiktheater. Mit einer Analyse des «Wozzeck» von Alban Berg*, Max Niemeyer Verlag, Tübingen, 1988.

*Estudio semiótico dividido en dos partes claramente descompensadas: la primera de carácter teórico y la segunda de pretendida aplicación a Wozzeck.*

HOLLAND, Dietmar: *«Linienkreise - Figuren - Wer das lesen Könnte!». Zur Funktion der Musik im 'Wozzeck' (1982)*, en: *Alban Berg 'Wozzeck'. Texte, Materialien...*, Rowohlt - Ricordi, 1985, pp. 252-259.

*Interesante artículo donde, entre otras ideas, se critica por superficial el prejuicio del planteamiento dramático clásico de Wozzeck, del que habría sido responsable, al menos en parte, Alban Berg.*

JARMAN, Douglas: *The Music of Alban Berg*, University of California Press, Berkeley - Los Angeles, 1985.

*Libro fundamental para conocer el lenguaje musical de Alban Berg, y de Wozzeck en particular. He tenido en cuenta, sobre todo, el capítulo II: Pitch Organization in the Early and 'Free' Atonal Works (pp. 15-79) y al V: Formal Structures (pp. 191-198).*

JARMAN, Douglas: *Alban Berg 'Wozzeck'*, Cambridge University Press, 1990.

*Monografía universitaria, útil para una introducción global a la ópera, con algunas opiniones discutibles (como la valoración que hace de la Conferencia de Alban Berg). Se aportan algunos documentos de interés (artículos sobre Wozzeck de difícil acceso) en versión inglesa.*

JEAN-JOUVE, Pierre / FANO, Michel: *'Wozzeck' d'Alban Berg (1953)*, Christian Bourgois Ed., Paris, 1985.

*Estudio ya clásico (1953), que sigue siendo imprescindible, dentro de la bibliografía sobre la ópera de Alban Berg. Tanto el conjunto de su análisis lineal como gran parte de sus propuestas de interpretación siguen estando vigentes. Libro, como dice Petersen, más usado que citado, al menos hasta los años 70.*

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

*Ensayo de teoría dramática cuyo título deja muy clara su tesis central: hay dos formas teatrales básicas, las cerradas y las abiertas, cada una de las cuales cuenta con sus propios medios de organización del tiempo, del espacio, del desarrollo dramático. Woyzeck es un ejemplo de forma abierta. Me he servido de algunos rasgos dramáticos introducidos por V. Klotz para desarrollarlos en la obra de Büchner y, sobre todo, aplicarlos y equipararlos con el lenguaje dramático-musical de Wozzeck de Alban Berg. Estudio organizado con gran claridad (dos partes enlazadas por las categorías dramáticas generales y contrastadas por dos maneras diferentes de asumirlas), tan concreto en su material de trabajo (análisis de ocho obras cerradas y ocho abiertas) como sugerente por sus ideas.*

KÖNIG, Werner: *Tonalitätstrukturen in Alban Bergs Oper «Wozzeck»*, Tutzing, 1974.

KRAPP, Helmut: *Zu Büchners Ästhetischer Konzeption Pathos*, en: *Gerg Büchner*, hrsg. von Wolfgang Martens, Darmstadt, 1969, pp. 386-405.

LANDAU, Paul: *Wozzeck (1909)*, prólogo incluido en: *Georg Büchner*, Hrsg. von Wolfgang Martens, Wege der Forschung, Band LIII, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1969, pp. 72-81.

LANG, Patrick: *Mahler, mein lebendes Ideal - Zum Einfluss Gustav Mahlers auf Berg und «Wozzeck»*, En: *Alban Berg «Wozzeck»*, hrsg. von Beat Hanselmann, PremOp Verlag, München, 1992, pp. 191-208.

LARSEN, Svend Erik: *Genre et dialogue. La sémiologie du théâtre à propos de G. Büchner: «Woyzeck»*, en: *Degrés. Revue de synthèse à orientation sémiologique*, n° 30, 1982, pp. f 1 - f 15.

LÄUCHLI, Alex: *Libretto mit musikalischer Analyse*, en: *Alban Berg «Wozzeck»*, hrsg. von Beat Hanselmann, PremOp Verlag, München, 1992, pp. 51-153.

LEDERER, Josef-Horst: *Zu Alban Bergs Invention über den Ton H*, en: *50 Jahre «Wozzeck»*, hrsg. von Otto Kolleritsch, Universal edition, Graz, 1978, pp. 57-67.

MAUSER, Sigfried: *Das expressionistische Musiktheater der Wiener Schule*, Gustav Bose Verlag, Regensburg, 1982.

*Análisis y comentario de Erwartung y Die glückliche Hand de A.Schönberg desde una perspectiva próxima a mis planteamientos. Para el análisis de Erwartung, Mauser se apoya en las acotaciones y notas de Alban Berg en la partitura de la obra, las clasifica y hace a continuación un análisis globalizador de la traducción musical del lenguaje dramático (palabras, gestos y movimientos).*

MAUSER, Sigfried: *Arnold Schönbergs «Erwartung» und Alban Bergs «Wozzeck»*. Studie zur Entwicklungsgeschichte des expressionistischen Musiktheaters, en: *Alban Berg Symposium*, Wien 1980, Universal Edition 26244, Wien, 1981, pp. 91-96.

MAUTNER, Franz H.: *Wortgewebe, Sinngefüge und 'Idee' in Büchners 'Woyzeck'*, en: *Georg Büchner*, Hrsg. von Wolfgang Martens, Darmstadt, 1969, pp. 507-554.

*Se estudian las formas de cohesión dramática de Woyzeck en una línea semejante a la propuesta de manera general para las formas abiertas por Volker Klotz. Estudio de referencia para mi acercamiento a la estructura dramática de la obra de Büchner.*

MAYER, Hans: *Georg Büchners 'Woyzeck'. Wirklichkeit und Dichtung*, en *Alban Berg 'Wozzeck'. Texte, Materialien, Kommentare*, Hrsg. von Attila Csampai und Dietmar Holland, Rowohlt Taschenbuch - Ricordi, pp. 77-105.

MEIER, Albert: *Georg Büchner 'Woyzeck'*, Wilhelm Fink Verlag, München, 1983 (3ª ed.) (1980, 1ª ed.).

*Monografía muy completa sobre Woyzeck que incluye, aparte de la introducción (I); una historia del texto con una descripción de cada uno de los esbozos (II); una interpretación sociológica de los personajes y sus relaciones y otra sobre la estructura dramática y los elementos esenciales de la dramaturgia (III); una parte documental (IV).*

MEIER, Albert: *Georg Büchners Ästhetik*, Wilhelm Fink Verlag, München, 1983.

*Elaboración de la tesis doctoral (Universidad de Bremen, 1980). Estudio muy completo y sugerente sobre las obras de creación de Georg Büchner. En especial, su análisis de los pasajes 'Dantons Tod' (II, 3), de la carta a sus padres (28.VII.1835) y del monólogo de Lenz me ha servido de punto de apoyo fundamental para aproximarme a la concepción estética global de Georg Büchner (primera parte, II).*

METZGER, Heinz-Klaus und Rainer Riehn (Hrsg.): *Alban Berg Kammermusik I*, Musik-Konzepte 4, Ed. text + kritik, München, 1981 (2ª ed.).

METZGER, Heinz-Klaus und Rainer Riehn (Hrsg.): *Alban Berg / Kammermusik II*, Musik-Konzepte 9, Ed. text + kritik, München, 1979.

MORGAN, Robert P.: *The Eternal Return. Retrograde and Circular Form in Berg*, en: *Alban Berg. Historical and Analytical Perspectives*, edited by David Gable and Robert P. Morgan, Oxford, 1991, pp. 111-149.

NEIGHBOUR, O., P. Griffith, G. Perle: *La segunda escuela vienesa. Schoenberg, Webern, Berg*, vers. cast. de Pablo Sorozábal Serrano, colección «New Grove», Muchnik Editores, Barcelona, 1986.

NEUWIRTH, Gösta: *Wozzeck - I,1. Formdisposition und musikalisches Material*, en: *50 Jahre «Wozzeck» von Alban Berg*, Universal Edition, Graz, 1978, pp. 46-56.

PÉREZ MASEDA, Eduardo: *Alban Berg*, Círculo de Bellas Artes, Madrid, 1985.

PERLE, George: *The operas of Alban Berg. Volume one: 'Wozzeck'*, University of California Press, Berkeley - Los Angeles - London, 1989 (1ª ed., 1980).

Otro estudio clásico sobre la ópera cuya lectura es inexcusable. El libro está configurado por una serie de estudios publicados en diferentes momentos, en los que se hallan aportaciones esenciales en todos los ámbitos que tocan a la ópera: sus relaciones con la obra de Büchner, el libreto y su historia, la configuración formal dramático-musical, el lenguaje musical y el contenido simbólico de la música. Quizá este último aspecto es el más limitado («autolimitado»), al restringir excesivamente el concepto de leitmotiv y, en consecuencia, dar una imagen demasiado estrecha del alcance de la interrelación texto dramático-música en la ópera.

PETERSEN, Peter: *Büchner aus zweiter Hand. Neue Thesen über Bergs 'Wozzeck'-Libretto*, en: *Alban Berg Symposium*, Wien 1980, Universal Edition, Wien, 1981.

PETERSEN, Peter: *Alban Berg 'Wozzeck'. Eine semantische Analyse unter Einbeziehung der Skizzen und Dokumente aus dem Nachlass Bergs*, Musik-Konzepte, ed. text + kritik, München, 1985.

*El estudio más completo sobre la condición dramático-musical de Wozzeck. Fuente primordial de mi trabajo. Sus aportaciones son extraordinarias tanto en el terreno de la historia del texto, a la que dedica la primera parte del estudio, como en el análisis exhaustivo de los motivos dramático-musicales de la segunda parte. Petersen toma de la lingüística el nombre de «semantemas» para referirse a los motivos musicales semantizados. Los distribuye en torno a los personajes más importantes de la obra (la inmensa mayoría) o en relación con conceptos recurrentes de la misma.*

PETSCHNIG, Emil: *Creating atonal opera* (vers. ingl. del artículo alemán publicado en *Die Musik*, 1924), en: Douglas Jarman, *Alban Berg «Wozzeck»*, Cambridge University Press, 1989, pp. 143-149.

*Comentado en: BERG, Alban, Praktische Anweisungen zur Einstudierung des «Wozzeck» (1930).*

PILGER, Andreas: *Die 'idealistische Periode' in ihren Konsequenzen. Georg Büchners kritische Darstellung des Idealismus in der Erzählung 'Lenz'*, en: *Georg Büchner Jahrbuch 8 (1990-1994)*, pp. 104-125.

PLOEBSCH, Gerd: *Alban Berg 'Wozzeck'. Dramaturgie und musikalischer Aufbau*, Strasbourg/Baden-Baden, 1968.

POPLE, Anthony (Hrsg.): *Alban Berg und seine Zeit* Laaber-Verlag, 2000.

REDLICH, H.F. : *Alban Berg. Versuch einer Würdigung*, Universal Edition, Wien, 1957.

*Primer ensayo de envergadura en el que un amigo del compositor se aproxima a su vida y obra. En él se publicó por primera vez la Conferencia (Vortrag), 1919, de Alban Berg. Muchas de sus observaciones y propuestas siguen teniendo plena vigencia.*

REICH, Willi: *Alban Berg (Mit Bergs eigenen Schriften und Beiträgen von Theodor Wiesengrund-Adorno und Ernst Krenek)*, Herbert Richner Verlag, Viena, 1937.

*Willi Reich fue alumno y amigo de Alban Berg. Su libro se publicó dos años después de la muerte de Berg. Primera biografía sobre el compositor.*

SCHÄFKE, Rudolf: *Alban Bergs Oper «Wozzeck» (1926)*, en *Alban Berg «Wozzeck». Texte, Materialien...*, Rowohlt - Ricordi, 1985, pp. 183-199.

*Uno de los primeros y más sustanciosos artículos sobre la ópera después de su estreno en Berlín el 14 de diciembre de 1925. Apretada síntesis analítica e interpretativa con opiniones muy valiosas.*

SCHERLISS, Volker: *Alban Berg*, Rowohlt, 1975 (1ª ed.) - 1990.

SCHMALDFELDT, Janet: *Berg's «Wozzeck». Harmonic Language and Dramatic Design*, Yale University Press, New Haven and London, 1983.

*Estudio de la armonía y su relación con los elementos dramáticos de la ópera, según el método de análisis ideado por Allen Forte. Me parece que, a veces, hay una desproporción entre el «rigor» numérico y clasificador de los conjuntos armónicos y la libertad excesiva con que se acotan en relación con algún aspecto dramático de la ópera.*

SCHNEBEL, Dieter: «Wozzeck», ein Gesamtkunstwerk? Notizen zu einer Frage, en: *50 Jahre «Wozzeck» von Alban Berg*, Universal Edition, Graz, 1978, pp. 78-91.

SCHWEIZER, Klaus: *Die Sonatensatzform im Schaffen Alban Bergs*, Musikwissenschaftliche Verlagsgesellschaft, Stuttgart, 1970.

*Análisis ejemplar, y de gran rigor dramático-musical, sobre la sonata de la segunda escena del acto segundo.*

STEPHAN, Rudolf: *Aspekte der «Wozzeck» Musik*, en: *50 Jahre «Wozzeck» von Alban Berg*, Universal Edition, Graz, 1978, pp. 9-21.

TARASTI, Eero: *On the modalities of opera*, en: *Semiótica 1/3*, 1987.

TARASTI, Eero: *Myth and music. A Semiotic Approach to the Aesthetics of Myth in Music, especially that of Wagner, Sibelius and Stravinsky*, Mouton Publishers. The Hague - Paris - New York, 1979.

ULLMAN, Bo: *Produktive Rezeption ohne Missverständnis. Zur Büchner-Deutung Alban Bergs im «Wozzeck» (1977)*, en: *Alban Berg «Wozzeck». Texte, Materialien...*, Rowohlt - Ricordi, 1985, pp. 229-246.

VALVERDE, José María: *Viena, fin del Imperio*, Planeta, Barcelona, 1990.

VIEBIG, Ernst: *Alban Bergs «Wozzeck». Ein Beitrag zum Opernproblem (1923)*, en: *Alban Berg «Wozzeck». Texte, Materialien...*, hrsg. von Attila Csampa und Dietmar Holland, Ricordi - Rowohlt, 1985, pp. 178-182.

VIËTOR, Karl: 'Woyzeck'. *Georg Büchner: Politik, Dichtung, Wissenschaft*, en: *Georg Büchner*, hrsg. von Wolfgang Martens, Darmstadt, 1969, pp. 151-177.

WAGNER, Richard: *Opera et drama (I,II)*, vers. franc., Edition de la Grave, Paris, 1910 / Editions d'aujourd'hui, 1982.

### III. Bibliografía lingüística, literaria, semiótica y musical

BENJAMIN, Walter: *El origen del drama barroco alemán*, vers. cast. de José Muñoz Millanes, Taurus Humanidades, Madrid, 1990.

BEUTIN, Wolfgang (y otr.): *Historia de la literatura alemana*, ed. Cátedra, Madrid, 1991.

BIRDWHISTELL, R. L.: *El lenguaje de la expresión corporal*, Gustavo Gili, Barcelona, 1979.

BOBES, Mª del Carmen: *Semiología de la obra dramática* (2ª ed.), Taurus Humanidades, Madrid, 1991.

BÜHLER, Karl: *Teoría de la expresión*, Alianza Editorial, Madrid, 1980.

CACCIARI, Massimo: *Hombres póstumos. La cultura vienesa del primer novecientos*, vers. cast. de Francisco Jarauta, ediciones Península, Barcelona, 1989.

DAHLHAUS, Carl: *Wagners Konzeption des musikalischen Dramas*, dtv / Bärenreiter, Kassel-Bassel-London-New York, 1990.

DAHLHAUS, Carl: *Schönberg und andere (Gesammelte Aufsätze zur Neuen Musik)*, Schott, Mainz, 1978.

DE LA MOTTE, Diether: *Contrapunto*, vers. cast. de Miguel Ángel Centenero, ed. Labor, Barcelona, 1991.

DE LA MOTTE, Diether: *Armonía (1976)*, vers. cast. de Luis Romano Haces, ed. Labor, Barcelona, 1989.

ECO, Umberto: *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*, Editorial Lumen, Barcelona, 1972.

ECO, Umberto: *Tratado de semiótica general*, Editorial Lumen, Barcelona, 1977.

FORTE, Allen: *The Structure of Atonal Music*, New Haven and London Yale University Press, 1973.

FUBINI, E.: *Música y lenguaje en la estética contemporánea*, vers. cast. de Carlos Guillermo Pérez, Alianza Música, Madrid, 1994 (orig.italiano: 1973).

GARCÍA CALVO, Agustín: *Contra el Tiempo*, Lucina, Zamora, 1993.

GARCÍA CALVO, Agustín: *Del Lenguaje*, Lucina, Madrid, 1979.

GARCÍA LABORDA, José María: *El expresionismo musical de A. Schönberg*, Universidad de Murcia, 1989.

GARCÍA LABORDA, José María: *Forma y estructura en la música del siglo XX (Una aproximación analítica)*, Editorial Alpuerto S. A., Madrid, 1996.

*Aproximación teórica (primera parte) y analítica (segunda parte) a la música del siglo XX. Publicación importante sobre todo teniendo en cuenta la escasez bibliográfica en castellano sobre la música de nuestro siglo. Dentro de los comentarios dedicados a compositores y obras esenciales, el autor ha dedicado un capítulo a la presentación de la obra de Alban Berg y al análisis detallado de la escena tercera del acto tercero, Invención sobre un ritmo (pp. 61-83). Análisis claro de la escena a la que divide en secciones texturales de las que se comentan los diversos parámetros musicales.*

GREIMAS, A. J.: *En torno al sentido (1970)*, ed. Fragua, Madrid, 1973.

GREIMAS, A. J. / COURTES, J.: *Semiótica I*, (Hachette, 1979), vers. cast.: Gredos, Madrid, 1990.

GREIMAS, A. J. / COURTES, J.: *Semiótica II*, (Hachette, 1986), vers. cast.: Gredos, Madrid, 1991.

JAKOBSON, Roman: *Lingüística y poética*, en: *Ensayos de lingüística general* (Cambridge, 1974), Editorial Ariel, Barcelona, 1984.

KRAUS, Karl: *Los últimos días de la Humanidad* (vers. esp. de Adan Kovacsics) Tusquets ed., Barcelona, 1991.

KÜHN, Clemens: *Tratado de la forma musical*, vers. cast. de Miguel Ángel Centenero, ed. Labor, Barcelona, 1992.

LARUE, Jan: *Análisis del Estilo Musical*, vers. cast. de Pedro Purroy Chicot, ed. Labor, Barcelona, 1989.

- LEIBOWITZ, René: *Historia de la ópera*, vers. cast. de Amaia Bárcena, Taurus Humanidades, Madrid, 1990.
- LYONS, John: *Semántica (Semantics, 1977)*, ed. Teide, Barcelona, 1980.
- NATTIEZ, Jean-Jacques: *Musicologie générale et sémiologie*, Christian Bourgois Éditeur, Paris, 1987.
- NOSKE, Frits: *The Signifier and the Signified. Studies in the operas of Mozart and Verdi*, Martinus Nijhoff / The Hague, 1977.
- PERLE, George: *Serial Composition and Atonality* (sixth edition, revised), University of California Press, Berkeley - Los Angeles - Oxford, 1991.
- RASTIER, F.: *Sistemática de las isotopías* (1976), en A. J. Greimas y otros: *Ensayos de semiótica poética*, Planeta, 1976, p.110.
- REISZ, Karel: *Técnica del montaje cinematográfico*, Taurus, Madrid, 1989.
- RUWET, Nicolas: *Langage, musique, poésie*, Éditions du Seuil, Paris, 1972.
- SCHÖNBERG, Arnold: *Tratado de armonía*, vers. cast. de Ramón Barce, Real Musical, Madrid, 1979.
- SCHÖNBERG, Arnold: *El estilo y la idea*, recopilación de artículos traducidos al castellano por Juan J. Esteve, Taurus Ediciones, Madrid, 1963.

## DOCUMENTOS



1) ? Zimmer in *plum*

Der Hauptmann. Wozzeck.

Hauptmann auf einem Stuhl. Wozzeck rasst ihn.

Hauptmann. Langsam, Wozzeck, langsam; eins nach dem andern! Er macht mir ganz schwindlig. Was soll ich denn mit den zehn Minuten anfangen, die Er heut zu früh fertig wird? Wozzeck! bedenke Er, Er hat noch seine schönen dreißig Jahre zu leben! Dreißig Jahr! macht drei- 5  
hundertundsechzig Monate und erst wie viel Tage, Stunden, Minuten! Was will Er denn mit der ungeheueren Zeit all anfangen? Teil Er sich ein, Wozzeck!

Wozzeck. Jawohl, Herr Hauptmann!

Hauptmann. Es wird mir ganz angst um die Welt, 10  
wenn ich an die Ewigkeit denke. Beschäftigung, Wozzeck, Beschäftigung! Ewig, das ist ewig! – Das sieht Er ein. Nun ist es aber wieder nicht ewig, und das ist ein Augenblick, ja ein Augenblick! – Wozzeck, es schaudert mich, wenn ich denke, daß sich die Welt in einem Tage herum- 15  
dreht. Was für eine Zeitverschwendung! – wo soll das hinaus? So geschwind geht alles! – Wozzeck, ich kann kein Mühlrad mehr sehen, oder ich werd melancholisch!

Wozzeck. Jawohl, Herr Hauptmann!

Hauptmann. Wozzeck, Er sieht immer so verheßt aus!

Ein guter Mensch tut das nicht, ein guter Mensch, der sein gutes Gewissen hat, tut alles langsam. V. Ach Er doch was, Wozzeck! Was ist heut für Wetter?

Wozzeck. Schlimm, Herr Hauptmann, schlimm. Wind!

Hauptmann. Ich spür's schon, 's ist so was Geschwin- 20  
des draußen; so ein Wind macht mir den Effekt, wie eine

Maus. (Pflugs:) Ich glaub, wir haben so was aus Süd-Nord?

Wozzeck. Jawohl, Herr Hauptmann!

Hauptmann. Ha! ha! ha! Süd-Nord! Ha! ha! ha!

D, Er ist dumm, ganz abscheulich dumm! (Gerührt:) Woz-

zeck, Er ist ein guter Mensch, aber (mit Würde:) Wozzeck,

Er hat keine Moral! Moral, das ist, wenn man mora-

lisch ist, versteht Er? Es ist ein gutes Wort. Er hat ein

Kind ohne den Segen der Kirche, wie unser hochwürdiger

Herr Garnisonsprediger sagt, „ohne den Segen der Kirche“

– das Wort ist nicht von mir.

Wozzeck. Herr Hauptmann! Der liebe Gott wird den

armen Wurm nicht drum ansehen, ob das Amen darüber

gesagt ist, eh er gemacht wurde. Der Herr sprach: Las-

set die Kleinen zu mir kommen!

Hauptmann. Was sagt Er da? Was ist das für eine

kuriose Antwort? Er macht mich ganz konfus mit seiner

Antwort. Wenn ich sage: Er, so meine ich Ihn, Ihn . . .

Wozzeck. Wir arme Leut! Sehen Sie, Herr Haupt-

mann, Geld! Geld! Wer kein Geld hat! – Da setz ein-

mal einer seinesgleichen auf die moralische Art in die

Welt! Man hat auch sein Fleisch und Blut! Unsereins

ist doch einmal unselig in dieser und der anderen Welt!

Ich glaub, wenn wir in den Himmel kämen, so müßten

wir donnern helfen.

Hauptmann. Wozzeck! Er hat keine Tugend, Er ist kein

tugendhafter Mensch! Fleisch und Blut? Wenn ich am

Fenster lieg, wenn's geregnet hat und den weißen Strümp-

fen so nachseh, wie sie über die Gasse springen – ver-

damm! Wozzeck, da kommt mir die Liebe! Ich hab auch

Fleisch und Blut. Aber, Wozzeck, die Tugend! die Tugend! Wie sollte ich dann die Zeit herumbringen? - ich sag mir immer: du bist ein tugendhafter Mensch, (geküßt:) ein guter Mensch, ein guter Mensch!

Wozzeck. Ja, Herr Hauptmann, die Tugend - ich hab's noch nicht so aus. Sehen Sie, wir gemeine Leut - das hat keine Tugend; es kommt einem nur so die Natur. ~~Aber~~ wenn ich ein Herr wär und hätt einen Hut und eine Uhr und ein Augenglas und könnt vornehm reden, ich wollt schon tugendhaft sein. Es muß was Schönes sein um die Tugend, Herr Hauptmann, aber ich bin ein armer Kerl.

Hauptmann. Gut, Wozzeck, Er ist ein guter Mensch, ein guter Mensch. Aber Er denkt zu viel, das zehrt; Er sieht immer so verhezt aus. Der Diskurs hat mich angegriffen. Geh Er jetzt, und renn Er nicht so, geh Er langsam, hübsch langsam die Straße hinunter, genau in der Mitte!

## Freies Feld. Die Stadt in der Ferne.

Wozzeck und Andres schneiden Stöcke im Gebüsch.

Wozzeck. Du, der Platz ist verflucht!

Andres. Ach was! (Singt.)

Das ist die schöne Jägerrei,  
Schießen steht jedem frei!  
Da möcht ich Jäger sein,  
Da möcht ich hin!

Wozzeck. Der Platz ist verflucht. Siehst du den lichten Streif da über das Gräs hin, wo die Schwämme so nachwachsen? Da rollt abends ein Kopf. - Hob ihn einmal einer auf,

## ESCENA PRIMERA (“EL CAPITÁN”)

## SUITE

*Habitación del Capitán, por la mañana temprano. El Capitán está sentado en una silla, delante del espejo. Wozzeck le afeita.*

## PRELUDIO

## CAPITÁN

Langsam. Wozzeck, langsam!  
Eins nach dem Andern.  
Er macht mir ganz schwindlich!

¡Espacio. Wozzeck, espacio!  
Cada cosa a su tiempo.  
¡Me mareas!

*(Se pasa la mano por la frente y los ojos. Wozzeck interrumpe su tarea.)*

## CAPITÁN

*(calmado de nuevo)*

Was soll ich denn mit zehn Minuten  
anfangen, die Er heut'zu früh fertig wird?

¿Y qué hago yo con esos diez minutos que  
hoy vas a terminar antes de tiempo?

*(más enérgico)*

Wozzeck, bedenk Er, Er hat noch seine  
schönen dreissig Jahr'zu leben!  
Dreissig Jahre: macht dreihundert und sechzig  
Monate und erst wieviel Tage, Stunden, Minuten!  
Was will Er denn mit der ungeheuren Zeit all  
anfangen?  
Teil'Er sich ein, Wozzeck!

¡Wozzeck, ten presente que aún te quedan  
treinta hermosos años por vivir!  
Treinta años son trescientos sesenta meses y  
¡cuántos días, horas, minutos!  
¿Qué quieres hacer con tantísimo tiempo?  
¡Organízate, Wozzeck!

## WOZZECK

Jawohl, Herr Hauptmann!

Sí, mi capitán.

## PAVANA

## CAPITÁN

*(con misterio)*

Es wird mir ganz angst um die Welt, wenn ich an  
die Ewigkeit denk'.  
“Ewig”, das ist ewig! (Das sieht Er ein.)  
Nun ist es aber wieder nicht ewig, sondern  
ein Augenblick, ja, ein Augenblick!  
Wozzeck, es schaudert mich, wenn ich denke,  
dass sich die Welt in einem Tag herundreht:  
drum kann ich auch kein Mühlrad mehr sehn,  
oder ich werde melancholisch!

Me entra un verdadero miedo por el mundo  
cuando pienso en la eternidad.  
“Eterno”, eso es eterno (esto lo comprendes).  
Pero ahora, una vez más, no es eterno, sino  
sólo un instante. ¡Sí, un instante!  
Wozzeck, me estremezco cuando pienso que  
el mundo da una vuelta sobre sí mismo en un  
día. Por eso no puedo ver una rueda de  
molino sin ponerme melancólico.

## WOZZECK

Jawohl, Her Hauptmann!

Sí, mi capitán.



## CAPITÁN

...wie unser hochwürdiger Herr  
Garnisonsprediger sagt:  
"Ohne den Segen der Kirche" – (das Wort ist  
nicht von mir.)

...como dice el reverendo capellán de  
nuestro regimiento:  
"Sin la bendición de la iglesia" (estas palabras  
no son mías).

## PRIMERA VARIACIÓN

## WOZZECK

Herr Hauptmann, der liebe Gott wird den ar-  
men Wurm nicht d'rum ansehen, ob das Amen  
darüber gesagt ist, eh' er gemacht wurde.  
Der Herr sprach: "Lasset die Kleinen zu mir  
kommen!".

Mi capitán, el buen Dios no se fijará  
en que al pobre gusano se le haya dicho el amén  
antes de que lo hicieran.  
El Señor dijo: "¡Dejad que los niños se acerquen  
a mí!".

## SEGUNDA VARIACIÓN

## CAPITÁN

*(se levanta furioso de un salto)*

Was sagt Er da?!  
Was ist das für eine kuriose Antwort?  
Er macht mich ganz konfus!  
Wenn ich sage: "Er", so mein'ich "Ihu",  
"Ihu",...

¿Qué estás diciendo?!  
¿Qué respuesta más extraña!  
¿Tú me confundes!  
Cuando digo "tú", me estoy refiriendo a "tú",  
a "tú"....

## ARIA

## WOZZECK

Wir arme Leut! Sehn Sie, Herr Hauptmann,  
Geld, Geld! Wer kein Geld hat! Da setz' einmal  
einer Seinesgleichen 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! Un-  
sereins 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! Vea, mi capitán,  
¡dinero, dinero! ¡quien no tiene dinero...!  
¿Cómo quiere que trate alguna vez de echar  
al mundo a uno de los suyos de manera  
moral! ¡También somos de carne y hueso!  
Si yo fuera un señor, y tuviera un sombrero y  
un reloj y unos anteojos, y supiera hablar con  
elegancia, ¡entonces ya me gustaría ser  
virtuoso!  
Tiene que ser una gran cosa la virtud, mi  
capitán. ¡Pero yo soy un pobre diablo! La  
gente como yo es siempre desgraciada, en  
este mundo y en el otro. ¡Creo que si  
fuéramos al cielo, tendríamos que ayudar a  
hacer los truenos!

## REEXPOSICIÓN DEL PRELUDIO

## CAPITÁN

*(algo desconcertado)*

Schon gut, schon gut! Ich weiss:  
Er ist ein guter Mensch,  
ein guter Mensch!  
Aber Er denkt zu viel, das zehrt; Er sieht immer  
so verhetzt aus. Der Diskurs hat mich angegrif-  
fen. Geh'Er jetzt, und renn'Er nicht so! Geh'Er  
lagsam die Strasse hinunter genau in der Mit-  
te und nochmals, geh' Er langsam, hübsch  
langsam!

¡Está bien, está bien! Ya lo sé:  
eres buena persona,  
¡una buena persona!  
Pero piensas demasiado, y eso te consume.  
Siempre pareces tan atosigado.  
La conversación me ha fatigado.  
Ahora vete, y no corras tanto.  
Ve despacio calle abajo, justo por el centro y  
recuerda, ve despacio, muy despacio.

Gedanken! Was bist so still, Bub? Fürchtst dich? Es wird so dunkel, man meint, man wird blind. Sonst scheint doch die Laterne herein! Ach, wir armen Leut! Ich halt's nit aus, es schauert mich . . .

#### 4 Studierstube des Doktors

Wozzeck. Der Doktor.

Doktor. Was erleb ich, Wozzeck? Ein Mann von Wort? Ei! ei! ei!

Wozzeck. Was denn, Herr Doktor?

Doktor. Ich hab's gesehen, Wozzeck! Er hat auf die Straße gep—t, an die Wand gep—t, wie ein Hund! Geb ich Ihm dafür alle Tage drei Groschen, Wozzeck? Das ist schlecht, die Welt wird schlecht, sehr schlecht. O!

Wozzeck. Aber Herr Doktor, wenn einem die Natur kommt!

Doktor. Die Natur kommt! die Natur kommt! Aberglaube! abscheulicher Aberglaube! Die Natur! Hab ich nicht nachgewiesen, daß der musculus sphincter vesicae dem Willen unterworfen ist? Die Natur! Wozzeck! Der Mensch ist frei! In dem Menschen verklärt sich die Individualität zur Freiheit! Den Harn nicht halten können! (Schüttelt den Kopf, legt die Hände auf den Rücken und geht auf und ab.) Hat Er schon seine Erbsen gegessen, Wozzeck? Nichts als Erbsen, nichts als Hülsenfrüchte, merk Er sich's! Die nächste Woche fangen wir dann mit Hammelfleisch an. Es gibt eine Revolution in der Wissenschaft, ich spreng' sie in die Luft. Harnstoff, salzsaures Ammonium, Hyperoxydul! — Wozzeck, kann Er nicht wieder p—n? Geh Er einmal da hinein und probier Er's!

Wozzeck. Ich kann nit, Herr Doktor!

Doktor (mit Affekt). Aber an die Wand p—n! Ich hab's schriftlich, den Afford in der Hand! Ich hab's gesehn, mit diesen Augen gesehn — ich reckte gerade die Nase zum Fenster hinaus und ließ die Sonnenstrahlen hineinfallen, um das Niesen zu beobachten, die Entstehung des Niesens.

Man muß alles beobachten. Hat Er mir Frösche gefangen? Laich? ~~Schwamm~~ Schwamm? Cristatellum? Hat Er? Stoß Er mir nicht ans Mikroskop, ich habe den linken Backenzahn eines Infusoriums darunter.

Aber (tritt auf ihn los) Er hat an die Wand gep—t! — Nein! — ich ärgere mich nicht; ärgern ist ungesund, ist unwissenschaftlich! Ich bin ruhig, ganz ruhig, mein Puls hat seine gewöhnlichen 60, und ich sag's Ihm mit der größten Kaltblütigkeit. Verhüte, wer wird sich über einen Menschen ärgern, einen Menschen! Wenn es noch ein Proteus wäre, der einem unpasslich wird! Aber, Wozzeck, Er hätte doch nicht an die Wand p—n sollen!

Wozzeck. Sehn Sie, Herr Doktor, manchmal hat man so 'nen Charakter, so 'ne Struktur. — Aber mit der Natur ist's was anders, sehen Sie, mit der Natur (er kratzt mit den Fingern), das ist so was, wie soll ich doch sagen — zum Beispiel —

Doktor. Wozzeck, Er philosophiert wieder!

Wozzeck. Ja, Herr Doktor, wenn die Natur aus ist —

Doktor. Was, wenn die Natur —

Wozzeck. — 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 ein Spinnengewebe. Ach, wenn was is und doch nicht is! Ach, Marie! Wenn alles

dunkel ist und nur noch ein roter Schein im Westen, wie von einer Esse, an was soll man sich da halten? (Schreiet im Zimmer auf und ab.)

Doktor. Kerl! Er tastet mit seinen Füßen herum wie mit Spinnfüßen.

Wozzeck (vertraulich). Herr Doktor, haben Sie schon was von der doppelten Natur gesehen? Wenn die Sonne im Mittag steht, und es ist, als ging' die Welt im Feuer auf, hat schon eine fürchterliche Stimme zu mir geredet.

Doktor. Wozzeck, Er hat eine aberratio.

Wozzeck (legt den Finger an die Nase). Die Schwämme! Haben Sie schon die Ringe von den Schwämmen am Boden gesehen? Linienkreise - Figuren - da steckt's, da - wer das lesen könnte!

Doktor. Wozzeck, Er kommt ins Narrenhaus. Er hat eine schöne fixe Idee, eine köstliche aberratio mentalis partialis, zweite Spezies! Sehr schön ausgebildet! Wozzeck, Er kriegt noch mehr Zulage! ~~Zweite Spezies: Fixe Idee bei allgemein vernünftigem Zustand!~~ Er tut noch alles, wie sonst? rasiert seinen Hauptmann?

Wozzeck. Jawohl!

Doktor. Ist seine Erbsen?

Wozzeck. Immer ordentlich, Herr Doktor! Das Geld für die Menage kriegt das Weib - - Darum tu ich's ja!

Doktor. Tut seinen Dienst?

Wozzeck. Jawohl!

Doktor. Er ist ein interessanter Kasus! Er kriegt noch einen Groschen Zulage die Woche. Wozzeck, halt Er sich nur brav! Geh Er mich an: was muß Er tun?

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 Mann~~

Doktor. Unsterblich, Wozzeck! Zeig Er die Zunge!

## Öffentlicher Platz. Buden

Volk. Wozzeck. Marie.

Alter Mann und Kind (tanzen und singen):

Auf der Welt ist kein Bestand,

Wir müssen alle sterben, das ist uns wohlbekannt.

Heißassa! Hopffassa!

Wozzeck. He! Marie, lustig! Schöne Welt! Seit?

Ausrufer (vor einer Bude). Meine Herren und Damen!

Hier sind zu sehen das astronomische Pferd und der geographische Esel! Die Kreatur, wie sie Gott gemacht hat, ist nix, gar nix! Sehen Sie die Kunst! Schon der Affe hier!

Geht aufrecht, hat Rock und Hosen, hat einen Säbel! He, Michel! mach Kompliment! So ist's brav. Gib Kuß. Da! (Der Affe trompetet.) Meine Herren und Damen!

Hier sind zu sehen das historische Pferd und der philosophische Esel! Sind Favorits von allen Potentaten Europas, Afrikas, Australiens, Mitglieder von allen gelehrten Gesellschaften, waren früher Professoren an einer Universität. Der Esel sagt den Leuten alles, wie alt, wieviel Kinder, was für Krankheiten! Kein Schwindel, alles Erziehung! Der Esel hat eine viehische Vernunft, auch ver-

## ESCENA CUARTA ("EL DOCTOR")

## PASSACAGLIA: TEMA CON VARIACIONES

*Cabinete del Doctor, en una tarde soleada. El Doctor corre al encuentro de Wozzeck, que entra en ese momento.*

## PASSACAGLIA

## DOCTOR

Was erleb' ich, Wozzeck?  
Ein Mann ein Wort? Ei, ei, ei!

¿Qué veo, Wozzeck?  
¡Un hombre cumple su palabra! ¡Ay, ay, ay!

## WOZZECK

## TEMA

Was denn, Herr Doktor?

¿Qué pasa, doctor?

## DOCTOR

Ich hab's gesehn, Wozzeck.  
Er hat wieder gepisst, auf der Strasse gepisst,  
gepisst wie ein Hund!  
Geb' ich Ihm dafür alle Tage drei Groschen!  
Wozzeck! Das ist schlecht.  
Die Welt ist schlecht, sehr schlecht!

¡Lo he visto, Wozzeck!  
¡Has vuelto a hacer pis, hacer pis en la calle,  
hacer pis como un perro! ¡Para eso te doy  
todos los días tres perras gordas!  
¡Eso está muy mal. Wozzeck!  
¡El mundo es malo, muy malo!

## WOZZECK

Aber Herr Doktor,...

¡Pero doctor,...

## DOCTOR

Oh!

¡Oh...!

## WOZZECK

... wenn einem die Natur kommt!

... si a uno le vence la naturaleza!

## DOCTOR

*(colérico)*

## VARIACIÓN 1

Die Natur kommt! Die Natur kommt!  
Aberglaube, abscheulicher Aberglaube!  
Hab' ich nicht nachgewiesen, dass  
das Zwerchfell dem Willen unterworfen ist?  
Die Natur, Wozzeck! Der Mensch ist frei!  
In dem Menschen verklärt sich  
die Individualität zur Freiheit.

¡Le vence la naturaleza, le vence la naturaleza.  
¡Superstición, maldita superstición!  
¿No he demostrado que el diafragma está  
sometido a la voluntad?  
¡La naturaleza, Wozzeck! ¡El hombre es libre!  
¡En el hombre, la individualidad se  
transfigura en libertad!

*(moviendo la cabeza, para sí)*

Pissen müssen!

¡Tener que hacer pis!

\* Obsérvese la vuelta a "pissen"/"orinar" en lugar de "husten"/"toser", como Büchner, pero en contra de la propuesta de Alban Berg. ¡Habría que haber cambiado la dieta de nuevo!

*VARIACIÓN 2*

Hat Er schon seine Bohnen gegessen, Wozzeck?      ¿Has comido ya tus habas, Wozzeck?  
*(Wozzeck inclina la cabeza afirmativamente.)*  
 Nichts als Bohnen, nichts als Hülsenfrüchte!      ¡Nada más que habas y legumbres!  
 Merk' Er sich's!      ¡Que no se te olvide!  
 Die nächste Woche fangen wir dann mit      La semana que viene empezaremos con  
 Schöpsenfleisch an.      carne de cordero.

*VARIACIÓN 3*

Es gibt eine Revolution in der Wissenschaft:      Voy a revolucionar la ciencia:  
 Eiweiss, Fette, Kohlenhydrate;      albúminas, grasas, hidratos de carbono...  
 und zwar: Oxyaldehydanhydride...      es decir: oxialdehidanhídridos...  
*(repentinamente indignado)*  
 Aber, Er hat wieder gepisst...      ¡Pero has vuelto a hacer pis...!

*VARIACIÓN 4*

Nein! Ich ärgere mich nicht, ärgern ist      ¡No, no voy a enfadarme! Enfadarse es  
 ungesund, ist unwissenschaftlich!      perjudicial, es poco científico. Estoy  
 Ich bin ganz ruhig, mein Puls hat seine      completamente tranquilo, mi pulso tiene sus  
 gewöhnlichen Sechzig. Behüt', wer wird sich      sesenta como siempre.  
 über einen Menschen ärgern!      ¡Ay de aquél que se enfada con un hombre!  
 Wenn es noch ein Molch wäre, der einem      Si fuese con una lagartija, que puede  
 unpässlich wird...      molestarle a alguien...

*(violento de nuevo)*

Aber, aber. Wozzeck, Er hätte doch nicht      ¡Pero bueno, Wozzeck, no debiste hacer pis!  
pissen sollen!

**WOZZECK***(tratando de calmar al Doctor)**VARIACIÓN 5*

Sch'n Sie, Herr Doktor, manchmal hat man so      Mire usted, doctor, a veces se tiene un  
 'nen Charakter, so' ne Struktur; aber mit der      carácter, una estructura así, pero con la  
 Natur ist's was ander's.      naturaleza es otra cosa.

*(Hace crujir los dedos.)*

Sch'n Sie. mit der Natur...      Mire usted. con la naturaleza...

**DOCTOR**

Wozzeck...      Wozzeck...

**WOZZECK**

... das ist so... wie soll ich denn sagen...      ... es... ¿cómo podría decirlo?

**DOCTOR**

... Er philosophiert wieder!      ¡Ya vuelve a filosofar!

**WOZZECK**

... zum Beispiel:      Por ejemplo:

**VARIACIÓN 6**

Wenn die Natur...

Cuando la naturaleza...

**DOCTOR***(imitando a Wozzeck)*

Was? "Wenn die Natur?"...

¿Qué? "¿Cuando la naturaleza...?"

**WOZZECK**

... wenn die Natur aus ist, wenn die Welt so  
finster wird, dass man mit den Händen an ihr  
heruntappen muss, dass man meint, sie verrinnt.  
wie Spinnewebe.

... cuando la naturaleza se acaba, cuando el  
mundo está tan oscuro que hay que andar a  
tientas por él y parece que se deshace como  
una telaraña.

**VARIACIÓN 7**

Ach, wenn was is' und doch nicht is'!

¡Ay, cuando algo es pero no es!

**VARIACIÓN 8**

Ach! Ach, Marie! Wenn alles dunkel is',

¡Ay, Marie! Cuando todo está oscuro.

*(da grandes zancadas por la habitación con los brazos extendidos)*

und nur nach ein roter Schein im Westen,...  
... wie von einer Esse: an was soll man sich da  
halten?

y sólo se ve una luz roja en poniente, como  
si viniera de una forja. ¿En qué se puede  
confiar?

**DOCTOR**Kerl, Er tastet mit seinen Füßen herum, wie  
mit Spinnenfüßen.

Muchacho, vas tanteando el camino como si  
tuvieras patas de araña.

**WOZZECK***(permanece cerca del Doctor, confidencial)***VARIACIÓN 9**Herr Doktor, wenn die Sonne im Mittag steht,  
und es ist, als ging' die Welt in Feuer auf,

Doctor, cuando el sol está en el mediodía y es  
como si el mundo estuviera en llamas,

**VARIACIÓN 10**hat schon eine fürchterliche Stimme zu mir  
geredet.

me ha hablado una voz aterradora.

**DOCTOR**

Wozzeck, Er hat eine aberratio...

Wozzeck, padeces de aberratio...

**VARIACIÓN 11****WOZZECK***(interrumpiendo al Doctor)*Die Schwämme! Haben Sie schon die Ringe  
von den Schwämmen am Boden gesehn?

¡Los hongos! ¿Ha visto alguna vez  
los anillos de los hongos en el suelo?

Linienkreise, Figuren... Wer das lesen könnte!	<i>VARIACIÓN 12</i> Círculos de líneas, figuras... ¡Quién pudiera descifrarlos!
	<i>VARIACIÓN 13</i>
Wozzeck, Er kommt in's Narrenhaus! Er hat eine schöne fixe Idee, eine köstliche aberratio mentalis partialis, zweite Spezies!	<b>DOCTOR</b> ¡Wozzeck, acabarás en el manicomio! Tienes una hermosa obsesión, una exquisita aberratio mentalis partialis del segundo tipo.
	<i>VARIACIÓN 14</i> ¡Muy bien desarrollada!
Sehr schön ausgebildet!	
Wozzeck, Er kriegt noch mehr Zulage!	<i>VARIACIÓN 15</i> ¡Wozzeck, te aumentaré la paga!
	<i>VARIACIÓN 16</i>
Tut Er noch Alles wie sonst? Rasiert seinen Hauptmann? Fängt fleissig Molche?	¿Haces todo como siempre? ¿Afeitas a tu capitán? ¿Capturas lagartijas?
	<i>VARIACIÓN 17</i>
Isst seine Bohnen?	¿Comes tus habas?
	<b>WOZZECK</b>
Immer ordentlich, Herr Doktor; denn das Menagegeld kriegt das Weib: darum tu'ich's ja!	Siempre como debo, doctor: el dinero del rancho lo recibe mi mujer. ¡Por eso lo hago!
	<i>VARIACIÓN 18</i>
	<b>DOCTOR</b>
Er ist ein interessanter Fall, halt Er sich nur brav! Wozzeck, Er kriegt noch einen Groschen mehr Zulage. Was muss Er aber tun?	Eres un caso interesante. ¡Pórtate bien! Wozzeck, te daré una perra gorda más de paga. ¿Qué tienes que hacer a cambio?
	<b>WOZZECK</b> <i>(sin preocuparse del Doctor)</i>
Ach Marie!	¡Ay, Marie!
	<b>DOCTOR</b>
Was muss Er tun?	¿Qué tienes que hacer?
	<b>WOZZECK</b>
Marie!	¡Marie!
	<b>DOCTOR</b>
Was?	¿Qué?
	<b>WOZZECK</b>
Ach!	¡Ay!

*VARIACIÓN 19***DOCTOR**

Bohnen essen, dann Schöpfenfleisch essen.  
nicht husten, seinen Hauptmann rasieren.  
dazwischen die fixe Idee pflegen!  
Oh!

Primero comer habas, luego carne de  
cordero. No toser, afeitarse a tu capitán y  
entretanto cultivar la obsesión.  
¡Oh!

*VARIACIÓN 20**(se acerca cada vez más al éxtasis)*

Meine Theorie! Oh mein Ruhm!  
Ich werde unsterblich! Unsterblich!  
Unsterblich!

¡Mi teoría! ¡La gloria!  
¡Seré inmortal! ¡Inmortal!  
¡Inmortal!

*VARIACIÓN 21*

Unsterblich!...

¡Inmortal!...

*(de repente otra vez totalmente objetivo, se acerca a Wozzeck)*

Wozzeck, zeig' Er mir jetzt die Zunge!

¡Wozzeck, enséñame ahora mismo la lengua!

*(Wozzeck obedece.)*

*EL TELÓN CAE AL PRINCIPIO CON GRAN RAPIDEZ Y LUEGO CON CALMA,  
PARA CERRARSE POCO A POCO*

*TRANSICIÓN (INTRODUCCIÓN ORQUESTAL A LA SIGUIENTE ESCENA)*

*EL TELÓN SE ALZA LENTAMENTE*