

POR
AMOR
A LA
MÚSICA



Una introducción a los
principales compositores
clásicos

JAN SWAFFORD



POR AMOR A LA MÚSICA

Una introducción a los principales
compositores clásicos

Jan Swafford

Traducción de Ana Herrera Ferrer

Antoni Bosch  editor

Antoni Bosch editor, S.A.U.
Manacor, 3, 08023, Barcelona
Tel. (+34) 93 206 0730
info@antonibosch.com
www.antonibosch.com

Título original de la obra:

Language of the Spirit. An Introduction to Classical Music

Copyright © 2017 by Jan Swafford

Published in the United States by Basic Books, an imprint of Perseus Books, LLC, a subsidiary of Hachette Book Group, Inc.

All rights reserved

© de la traducción: Ana Herrera Ferrer

© de esta edición: Antoni Bosch editor, S.A.U, 2018

ISBN: 978-84-946271-6-3

Diseño de la cubierta: Compañía

Maquetación: JesMart

Corrección: Raquel Sayas

No se permite la reproducción total o parcial de este libro, ni su incorporación a un sistema informático, ni su transmisión en cualquier forma o por cualquier medio, sea este electrónico, mecánico, reprográfico, gramofónico u otro, sin el permiso previo y por escrito de los titulares del *copyright*.

Índice

Introducción

Primera parte. La música en sus orígenes

1 A lo largo de la Edad Media (hasta 1400)

2 El Renacimiento (1400-1600)

Segunda parte. El Barroco

3 El período barroco (1600-1750)

4 Claudio Monteverdi (1567-1643)

5 Johann Sebastian Bach (1685-1750)

6 Georg Friedrich Haendel (1685-1759)

7 Más música barroca

Tercera parte. Clasicismo

8 Período clásico (hacia 1750-1830)

9 Joseph Haydn (1732-1809)

10 Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)

11 Ludwig van Beethoven (1770-1827)

Cuarta parte. El Romanticismo

12 El período romántico (1830-1900)

13 Franz Schubert (1797-1828)

14 Héctor Berlioz (1803-1869)

15 Robert Schumann (1810-1856)

16 Frédéric Chopin (1810-1849)

17 Richard Wagner (1813-1883)

18 Franz Liszt (1811-1886)

19 Johannes Brahms (1833-1897)

20 Piotr Ilich Tchaikovsky (1840-1893)

21 Antonín Dvořák (1841-1904)

22 Gustav Mahler (1860-1911)

[23 Más música romántica](#)

[Quinta parte. Siglos xx y xxi](#)

[24 Los siglos xx y xxi \(de 1900 hasta el presente\)](#)

[25 Claude Debussy \(1862-1918\)](#)

[26 Richard Strauss \(1864-1949\)](#)

[27 Maurice Ravel \(1875-1937\)](#)

[28 Igor Stravinsky \(1882-1971\)](#)

[29 Arnold Schoenberg \(1874-1951\)](#)

[30 Charles Ives \(1874-1954\)](#)

[31 Béla Bartók \(1881-1945\)](#)

[32 Dimitri Shostakovich \(1906-1975\)](#)

[33 Benjamin Britten \(1913-1976\)](#)

[34 Aaron Copland \(1900-1990\)](#)

[35 György Ligeti \(1923-2006\)](#)

[36 Más música contemporánea](#)

[Conclusiones](#)

[Más lecturas sugeridas](#)

Introducción

Esta obra se propone abordar varios aspectos al mismo tiempo. Es una introducción a lo que llamamos «música clásica» y sus principales figuras, fuerzas y períodos. El libro quiere ser un estímulo para los que sienten curiosidad por este tipo de música y la gente que la escribe y la interpreta, un resumen básico de hechos y maneras de pensar, un compendio de pequeñas biografías de compositores importantes y un análisis de los sentimientos universales presentes en la música: amor, esperanza, júbilo, dolor y todo el catálogo de sensaciones que experimentamos como humanos y que esperamos ver reflejadas en nuestro arte. Al fin y al cabo, una de las principales funciones que cumple la obra de cualquier artista es mostrarnos a nosotros mismos de forma conmovedora y memorable.

A diferencia de las biografías musicales que he escrito, esta no es una obra académica. Se basa sobre todo en una sola idea, que es el motivo que me llevó a interesarme por la música clásica hace ya mucho y por el que todavía sigo siendo compositor y escribiendo sobre música: el placer y la emoción. Ya de adolescente me inicié en la música clásica porque me emocionaba, porque me hacía «sentir» mucho más que cualquier otro tipo de música, incluso más que muchas otras cosas en mi vida. Y me sigue ocurriendo lo mismo.

Cumplí doce años en los cincuenta y, como cualquier otro niño de mi edad, había crecido escuchando a Elvis y músicos por el estilo. Pero entonces empecé a tocar el trombón en la banda del colegio. Resultó que se me daba bien y acabé interpretando música prácticamente todos los días. No pasó mucho tiempo antes de que empezara a componer, porque escuchar música me producía un anhelo que me oprimía la boca del estómago de una forma casi dolorosa, una sensación que solo se mitigó cuando empecé a escribir música yo mismo. Entre tanto, dejó de interesarme lo que a los otros chicos. Empecé a darme cuenta de que muchas de las melodías pop que conocía y me gustaban me aburrían después de escucharlas varias veces, mientras que

las piezas de música clásica parecían abrir perspectivas infinitas de nuevas sensaciones y misterios. De modo que este libro es también una declaración de amor al arte que adoro y al que he dedicado mi vida. Además, siempre me ha fascinado averiguar cómo se hacía la música en diversas épocas y lugares. Esa fascinación es fundamental también aquí: cómo se organizan los sonidos según el oído y las normas, cómo modulan la música los instrumentos, cómo la condicionan las formas, cómo se transmiten las emociones, etc.

Con las incursiones ocasionales en la técnica musical que se hacen en el libro, espero que el lector acabe con un conocimiento básico de la mecánica de la música, porque todos estos factores intervienen en el arte. En conjunto, este libro es una historia de la música a grandes rasgos en forma narrativa, una introducción para los novatos y una referencia para el repertorio familiar. Funcionará mejor si se van escuchando las piezas de las que se habla mientras se lee. Prácticamente todas las obras que menciono se pueden encontrar en Spotify o un servicio de música similar; las pocas que no están, normalmente sí que se encuentran en YouTube (aunque su fidelidad suele ser mediocre y a veces las interpretaciones son de mala calidad). Como dijo alguien una vez, escribir sobre música es como bailar sobre arquitectura. Creo que esto solo es cierto a medias, pero el texto que encontrarán aquí al menos tendrá más sentido al relacionarlo con los sonidos.

Estas páginas contienen una cierta dosis de ironía, porque yo siempre contemplo la música teñida de ironía, igual que toda la vida humana y el mundo en general. A veces me han acusado de irreverencia por las obras que he escrito sobre música, cosa que admito, y añado que lo que yo reverencio de verdad es evidente: creo en el genio y creo en la grandeza, aunque, como el amor, la compasión y Dios, son conceptos elusivos e indefinibles. Pero la música está hecha por seres humanos para seres humanos, y una gran parte de lo que es la existencia humana me parece, por decirlo de una manera generosa, una locura. Nadie es inmune a este hecho, ni siquiera los grandes genios. Por mencionar unos pocos ejemplos: Isaac Newton, que fundó la ciencia moderna, pasó buena parte de su vida enfrascado en la alquimia.

Franz Schubert, uno de los mayores genios natos de la música, se dedicó durante gran parte de su carrera a escribir óperas, un género que no se le daba bien en absoluto. Ludwig van Beethoven, que era brillante en todos los aspectos musicales, incluyendo la interpretación y la venta de sus obras, decía de sí mismo, con toda exactitud: «Todo lo que hago, aparte de la música, lo hago mal y estúpidamente».

Como ven, el libro será personal hasta cierto punto, pero no voy a regodearme en la autocomplacencia. Llevo treinta y siete años enseñando música a todo tipo de alumnos, desde niños de 11 años a estudiantes de carrera del conservatorio, y este libro se propone educar. Mis biografías musicales proceden de años de investigación y reflexión. Y el libro entero tiene su origen en décadas de enseñanza. Gran parte de la información que contiene es de dominio público, tanto de los músicos como de los oyentes a lo largo de los siglos. Siento un cierto respeto por ese dominio público: nunca profundiza demasiado, pero es público por algo. Del mismo modo, la mayoría de las piezas que sugiero de cada compositor en concreto les resultarán familiares a los iniciados. La Quinta Sinfonía de Beethoven quizá sea demasiado conocida en algunos aspectos, pero hay motivos para que a la gente le guste tanto y desde hace tanto tiempo. (Además, como ya explicaré más adelante, en su momento la Quinta fue una de las piezas musicales más extrañas jamás escritas.)

Algunos encontrarán aquí pecados por omisión o por comisión. («¿Cómo es posible que se haya dejado a tal y cual...?») No puedo evitarlo. Debo decir que los compositores y obras recomendados no siempre son los que a mí personalmente más me entusiasman. No diré que me apasionen todas y cada una de las piezas a las que se hace referencia (algunas me encantaban, pero ya no), pero la verdad es que no hay pieza musical en este libro que no respete. Igual a ustedes tampoco les apasionarán todas, seguramente. Cuando yo era joven me empeñaba en no odiar nunca nada, pero esa aceptación feliz y algo hippie de todas las cosas me abandonó hace mucho tiempo. Aun así, si me pongo demasiado esnob, ustedes no tienen por qué serlo, en absoluto. Aconsejo a mis lectores que prueben a escuchar a nuevos

compositores y obras con absoluta amplitud de miras, y que esperen a que se forme su propio gusto a medida que vayan adentrándose en este territorio. Si algo nuevo les sorprende, les conmociona o les deja perplejos, sugiero que vuelvan a escucharlo. Algunas de esas piezas seguramente acabarán por convertirse en sus favoritas; otras mejorarán su conocimiento de lo que en realidad es la música, y algunas puede que mejoren su conocimiento de cómo son en realidad ustedes mismos.

De modo que, aunque este trabajo presente a menudo un punto de vista poco convencional, la mayor parte de la música a la que me referiré en él será de esa que, con un suspiro, solemos llamar «el repertorio típico», porque muchas de estas piezas son muy estimadas, y con razón. Es la palabra *típico* quizá la que molesta, porque no evoca la emoción que se manifestó en esas piezas cuando eran nuevas. Muchas cosas que hoy en día consideramos típicas eran revolucionarias ayer. Al mismo tiempo, existe un corpus de compositores y obras que son menos conocidos y, sin embargo, maravillosos, y procuraré profundizar en ellos. Como ejemplo, durante años he tocado para los amigos el coro final del oratorio *Jefté*, del compositor barroco Giacomo Carissimi, relativamente desconocido, y he visto cómo se quedaban con la boca abierta... y a veces se les escapaban unas lágrimas.

Solo indico unas pocas piezas de cada compositor, un paquete inicial de obras familiares, con unas cuantas sugerencias nuevas al final de cada capítulo. La idea es que cuando una pieza de un compositor les atrape, vayan a buscar más ustedes mismos. Internet es un recurso formidable para buscar información y más cosas que escuchar. Si una pieza que cito aquí le gusta, compare diversas interpretaciones de ella, y busque más piezas de ese mismo compositor. En general no me ocuparé de la ópera, que requeriría un libro entero para ella sola, aunque hay un capítulo dedicado a Richard Wagner porque influyó en toda la música en general. Tampoco citaré grabaciones concretas con regularidad, ya que sería muy prolijo y no hay forma de saber qué grabaciones estarán disponibles dentro de unos años, aunque en algunos momentos he citado una grabación por un motivo u otro, o porque no me he podido resistir. Y en general, a veces quiero mencionar las grabaciones para

mostrar hasta qué punto una interpretación determinada puede hacer triunfar o fracasar una obra. Ser selectivo con los intérpretes es tan importante como serlo con los compositores y las piezas.

En resumen, creo que la música es un lenguaje del espíritu, de modo que su esencia no se puede capturar en palabras (aunque nos resulte útil intentarlo). Me gusta la conclusión de la filósofa Suzanne Langer, que dice que la música instrumental es «un símbolo no consumado».

No podemos extendernos demasiado aquí sobre lo que entiende Langer por «símbolo», pero la idea básica es que se trata de una historia, pintura, imagen, acto, etc. al que respondemos de una manera emocionalmente compleja, en lugar de directamente informativa. Esa es la diferencia entre «denotación» y «connotación». Una señal de «stop» en un cruce denota que debemos detenernos. Al mismo tiempo, puede representar para nosotros todas esas cosas desagradables que hay en el mundo que nos dicen lo que debemos hacer, que se interponen en nuestro camino y afectan a nuestra vida. O bien, por otra parte, evocar una consoladora sensación de orden, de contrato social y de necesidad de precaución. En cada uno de esos casos estamos respondiendo a las connotaciones de la señal de stop. En otras palabras: respondemos a ella como símbolo.

Langer cree que nuestra respuesta al arte y a muchas otras cosas de nuestra vida es como un entramado de símbolos, pero que la música instrumental, al carecer de palabras o de imagería clara, es una especie de pizarra vacía, a la que, sin embargo, respondemos «como si» se tratara de un símbolo tangible. Lo que «es» el símbolo, en una pieza dada, depende en gran parte de nuestras respuestas. De modo que se trata de «un símbolo no consumado».

Suscribo plenamente esas ideas. Sin embargo, la realidad es que en la práctica la música es mucho más complicada. En la música vocal, por ejemplo, la letra nos habla del tema y transmite emociones, y la mayoría de los compositores quieren expresar la sensación emocional e incluso física de las palabras (aunque a veces pueden escribir música que transforma o incluso contradice esas palabras). En una canción de Schubert, cuando la historia se pone triste, normalmente cambia de una clave mayor a otra menor; mientras,

va saltando de imagen en imagen del texto, desde una rueda a un árbol al viento, y lo representa todo visceralmente en la música.

De modo que la música expresa emociones, a veces de maneras más concretas, a veces menos. Algunas de esas respuestas son culturales, otras innatas. Al fin y al cabo, incluso los animales unicelulares responden al sonido. Sospecho que nuestra respuesta a la música se inicia a nivel celular, y resuena en nuestras mentes hasta alcanzar las funciones cerebrales más elevadas. Y la parte más importante de nuestra respuesta emocional es personal e intransferible. A veces podemos estar de acuerdo en lo que expresa una pieza, pero cada uno de nosotros completa los detalles de modo distinto. Lo que sentimos con la música se puede comparar a lo que sentimos con una puesta de sol. La puesta de sol no contiene emoción alguna; es un fenómeno físico que no tiene nada que ver con nosotros. Quizá los dinosaurios también las disfrutaran. En cualquier caso, los sentimientos son nuestros, algunos de ellos universales para todos los seres humanos, otros individuales. Al final, el origen de tales respuestas es un asunto mágico y misterioso, y así la música se hace eco de la magia y el misterio del universo. Y sirva todo esto para llenar el depósito de gasolina. Vamos a emprender lo que será un viaje histórico ambicioso pero sintético, empezando más o menos por el principio.

Primera parte

La música en sus orígenes

1 A lo largo de la Edad Media (hasta 1400)

Allí donde encontramos personas, encontramos música también, en todas las épocas. Probablemente parte integral de la humanidad desde el principio, la música dejó su rastro en instrumentos y en el arte que se remontan a los albores de nuestra especie. Los instrumentos más antiguos que se han encontrado, de la época de las cavernas, son flautas hechas de marfil de mamut y huesos de ave que tienen unos 40.000 años de antigüedad. Tienen cuatro agujeros, lo suficiente para proporcionar una escala sencilla. Los huesos más antiguos con agujeros perforados, que podrían ser flautas, se remontan a más de 80.000 años; los fabricaron los neandertales.

Todas las artes tienen una conexión primigenia con la magia y el misterio. Las cuevas se convertían en santuarios pintando animales en sus paredes, y a veces estos lugares se usaron durante miles de años. Al emerger la música de la oscuridad de los tiempos lo hace conectada con los rituales y las ceremonias, con lo que llamamos «religión», pero para la humanidad antigua era simplemente el ambiente en el cual vivían. Los instrumentos, las canciones, la pintura, la poesía y la danza probablemente evolucionaron juntos. Todos ellos tenían relación con el misterio, con lo extraño, con lo sagrado.

Los artefactos sumerios del tercer milenio antes de Cristo incluyen una lira cuyo cuerpo es la imagen de un toro sagrado de oro y lapislázuli. Los muros de las tumbas egipcias están llenos de música. En pinturas y relieves vemos un despliegue de sofisticados instrumentos egipcios: arpa, lira, laúd, flauta, oboe, trompeta, instrumentos de percusión... Vemos a pequeños grupos de sirvientes tocando el arpa, la lira y la flauta para su señora; hombres sentados en el suelo, con los brazos levantados en súplica, cantando con el acompañamiento de un arpa; chicas desnudas bailando al son de la flauta doble. Muchas sacerdotisas del templo eran músicas. Los cantantes conducían a los muertos a la otra vida, y las letras de sus canciones a veces se

escribían sobre la propia tumba:

¡Oh, real portador del Sello, gran Mayordomo, Nebanj!

¡Tuyo es el dulce aliento del viento del norte!

Eso dice su cantante, para conservar vivo su nombre,

La honorable cantante Tjeniaam, a quien él tanto amaba,

Que canta a su ka todos los días.

No sabemos cómo sonaba la antigua música griega o romana, ni sabemos cómo era la música egipcia, pero tenemos sus instrumentos y la letra de sus canciones. Cantantes, intérpretes y bailarines retozan en la cerámica griega. Se cantaba la épica de la *Iliada* y la *Odisea*, a menudo acompañadas por la lira. Cada ceremonia, desde las celebradas en el templo o el matrimonio a los juegos Olímpicos, tenía su música, que seguía los modelos aprobados y usaba los instrumentos apropiados. Los coros del drama griego bailaban y cantaban sus poemas (milenios más tarde, el teatro griego inspiró la creación de la ópera). Sobrevive la historia de un intérprete de *aulos*, un oboe de doble tubo, que en un anfiteatro representó una batalla de una manera tan vívida que la gente seguía hablando de ello todavía doscientos años después.

Los griegos fundaron la teoría musical tal y como la conocemos aún hoy en día. El filósofo Pitágoras fue la primera persona que nos consta que determinó los intervalos musicales en términos de divisiones matemáticas de una cuerda: sujeta una cuerda por la mitad y púlsala y tendrás una octava, sujétala a un tercio de su longitud y tendrás una quinta por encima, y así sucesivamente. En las notas blancas del piano, empezando con el do tenemos la escala mayor, y con la, la menor. Los modos son escalas que empiezan en las otras notas. Los nombres griegos para los diversos tipos de escalas todavía nos acompañan: el modelo dorio, que según Platón inspira la valentía en el combate; el frigio, que inspira la paz; el lidio, que exalta la languidez, así que debería evitarse. Los modos, sus nombres y sus connotaciones sobrevivieron en la música sagrada de los períodos medieval y renacentista.

Más tarde, en Occidente, la iglesia católica proporcionó el ímpetu y el pensamiento sistemático necesarios para el desarrollo de la música. Lo que

llamamos «canto gregoriano», que recibe su nombre del papa Gregorio, quien según la leyenda lo codificó en el siglo VI, es un repertorio puro, sin acompañamiento, de melodías vocales cantadas en latín, que se usa en los servicios religiosos desde hace más de mil años. Como muestra, busque una versión en cántico de *Veni sancte spiritus* (si oye algún acorde de fondo, busque otra versión: el auténtico canto no lleva acompañamiento).

En la historia de la música occidental desde los tiempos antiguos, dos acontecimientos marcaron época, y sus reverberaciones se han hecho sentir hasta el presente. El primero fue el desarrollo del primer sistema efectivo mundial de notación musical. Por fin se podían escribir las notas igual que las palabras, reproducirlas fielmente y diseminarlas con profusión. Las civilizaciones más antiguas, incluidos los griegos, habían intentado encontrar una notación, pero eran sistemas muy someros y en cualquier caso ahora son indescifrables. En torno al siglo XI, los monjes cristianos desarrollaron la base de la escritura de las notas y ritmos; a lo largo de los siguientes siglos, esto evolucionó hacia la notación que tenemos hoy en día.

La notación era algo más que un sistema práctico para preservar y expandir el repertorio de la música. Cambió la naturaleza del propio arte. Escribir algo implica que gente que está muy alejada en el espacio y en el tiempo pueda recrearlo. Pero este hecho también tiene inconvenientes. Las notas escritas congelan la música, en lugar de permitir que se desarrolle en manos de los individuos, y no alienta a la improvisación. A causa de la notación, entre otros factores, la interpretación de la música clásica carece de la profundidad de matices que forma parte de la tradición auditiva. Antes de que llegase la notación, la historia de la música se confiaba en su mayor parte a la transmisión auditiva. La mayor parte de la música del mundo es solo auditiva todavía, incluyendo tradiciones musicales muy sofisticadas como la india y la balinesa. La mayoría de los músicos de jazz saben leer música, pero a menudo no lo hacen, y su arte está muy conectado con la improvisación. Muchos músicos modernos de pop, como por ejemplo Paul McCartney, ni siquiera saben leerla.

Siendo un joven compositor, pensé en intentar escribir con notación musical tal como interpretaba una sola nota la leyenda del jazz, Miles Davis: él podía atacarla presionando media válvula y haciendo un glissando ascendente, convertirla en una *blue note* y terminar con un breve glissando descendente. Pronto me di cuenta de que necesitaría dos o tres niveles de notación para reflejarlo todo, y si alguien lo leía, no tendría nunca la fluidez que tenía Davis al interpretarlo a partir de lo que tenía en la cabeza. Las notas son irremplazables en nuestra música, pero al mismo tiempo pueden ser un obstáculo.

Al final, la invención de una notación musical sofisticada fue un acontecimiento único en la historia, que cambió la ecuación. Cuando Occidente se entregó a la notación, hizo posible otro hecho fundamental en la historia del arte: la invención del contrapunto y la armonía. Estos dos elementos requieren cierta explicación.

La forma más corriente de comprender una pieza musical es como una melodía con un acompañamiento: un tipo que toca con una guitarra, una soprano con una orquesta, una melodía en un cuarteto de cuerda, ese tipo de cosas. Y efectivamente, eso cubre la mayor parte de la música que escuchamos, incluyendo, esencialmente, toda la música popular. Pero de hecho hay tres formas de presentar la melodía en una pieza, y el nombre de esas formas es «texturas».

La textura más sencilla, el tipo de música que dominó el mundo durante infinitos siglos y en muchos sitios sigue dominándolo aún, es la «monofonía», es decir, una sola línea melódica sin acompañamiento integral. Se pueden añadir tambores o una nota sostenida o algo similar, pero no armonías; la melodía lo es todo. Esto incluye todo tipo de cosas, desde la antigua *Ilíada* y la *Odisea*, que eran cantadas, hasta el canto gregoriano, los trovadores de la Edad Media, la mayor parte de la música folclórica de todo el mundo, desde tiempos inmemoriales, y uno mismo cuando canta en la ducha (a menos que tenga una guitarra en la ducha). Si la melodía es lo fundamental, y el acompañamiento es circunstancial y opcional, es monofonía.

Cuando la música empezó a darse en más de un lugar (en Occidente, por lo

que sabemos, hacia el siglo IX), como la gente solo había oído melodías monódicas, desarrolló un tipo de música que era todavía básicamente todo melodía. Ocurrió por etapas. Al principio, algunos monasterios empezaron a cantar canto monofónico en dos niveles, la misma melodía cantada en líneas paralelas separadas un cuarto o un quinto. Esto se llamó *organum*. Un ejemplo de este *organum* posterior y más sofisticado es la bella y sobrenatural *Tropario de Winchester*, del siglo XI.

Lo que ocurrió a lo largo de los siguientes siglos fue que esas líneas añadidas se fueron haciendo más independientes poco a poco. Mientras tanto, el nuevo arte de la notación se volvió cada vez más sofisticado, para ponerse al nivel de las piezas, que se estaban volviendo tan largas y complicadas que era imposible recordarlas de memoria. Finalmente, la música llegó a la «polifonía», es decir, se combinaban dos o más melodías, con una importancia más o menos igual. El primer compositor polifónico cuyo nombre conocemos fue un monje que se llamaba **Léonin**, que trabajó en Notre Dame de París en el siglo XII. En su *Viderunt Omnes* se puede encontrar una protopolifonía sencilla pero encantadora, que en general consistía en líneas recargadas escritas por encima de un «tenor» (a modo de roncón), siendo estos tenores notas extendidas del canto gregoriano. Mezclados con todo ello se encontraban fragmentos de canto llano monofónico y también polifonías sencillas de dos partes. Parece que Léonin también hizo avances importantes en la notación de ritmos.

El siglo siguiente, en Notre Dame, el monje Pérotin escribía una sofisticada polifonía en cuatro partes. En muchos aspectos, Pérotin estableció el modelo para gran parte de la música polifónica de los siglos venideros: se toma una melodía existente, en este caso un canto llano, y se componen más melodías a su alrededor. En el caso de Pérotin, las líneas del canto de nuevo se van extendiendo en largos tenores, por encima de las cuales se entretajan las voces. (Observen que en polifonía todas las partes se llaman «voces», ya sean cantadas o tocadas con un instrumento.)

Como las demás artes, durante el Renacimiento la polifonía floreció de formas espléndidas y enormemente sofisticadas. Fue la época dorada de la

polifonía pura, en su mayor parte compuesta para la iglesia (aunque también hubo muchas canciones y danzas seculares).

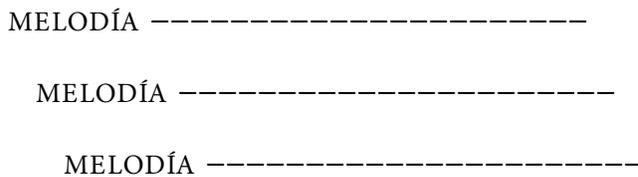
De modo que eso es la polifonía, que es un invento y una especialidad occidental. ¿Y qué es entonces el «contrapunto»? Pues en realidad prácticamente es lo mismo. Los términos a veces se usan de manera intercambiable, pero estrictamente hablando, la polifonía es el nombre de una textura musical y el contrapunto la técnica de escribir polifonía. En la práctica, muchos músicos tienden a usar el término «polifonía» para referirse a la música escrita durante la Edad Media y el Renacimiento, y «contrapunto» para el Barroco y la época posterior. Así los usaré en esta obra.

De manera que, recapitulando, la monofonía es una melodía sencilla; la polifonía o contrapunto es música hecha con líneas melódicas entrelazadas. El tercer tipo de textura, la «homofonía», es una sola línea melódica con acompañamiento de acordes: volvemos al tipo con la guitarra, una melodía principal en una pieza orquestal, etc. En otras palabras, la mayor parte de la música que oímos es homofónica: melodía y algún tipo de acompañamiento armónico.

En cuanto se desarrolla la polifonía, los compositores se dan cuenta de que no se pueden colocar simplemente las melodías una junto a otra; tienen que sonar bien juntas, complementarse, en lugar de ir cada una a su aire. Los músicos empezaron entonces a desarrollar mecanismos para ver qué tipo de sonidos eran deseables, es decir, descubrieron las normas de la armonía. En Occidente, al principio, la armonía se veía como un efecto secundario de la polifonía. Aun así, pasaron cientos de años antes de que las cosas evolucionaran hacia el tipo de armonía con el que estamos familiarizados. La polifonía primitiva tenía un sonido exótico y visceral, con deliciosos choques armónicos que posteriormente serían prohibidos. Como muestra, prueben a escuchar *Sederunt principes* del mencionado monje del siglo XII, Pérotin. (Una de mis versiones favoritas es la de David Munrow y el Early Music Consort, de 1976.) Observen que este tipo de polifonía, piezas largas con miles de notas, habría sido imposible de realizar o incluso de concebir sin la notación. Se trata de una música sacra alegre y danzante, que parece

regocijarse con el potencial sin límite de un arte nuevo. La música ha estado explorando estas posibilidades desde entonces.

De nuevo en parte gracias a la notación, la música que siguió en el período medieval vio expandirse su repertorio, gran parte de él con un aire experimental, a medida que los compositores exploraban técnicas para organizar y racionalizar la nueva polifonía. Un dispositivo que se descubrió pronto y duró mucho tiempo fue el «canon», es decir, una sola melodía cantada o interpretada en entradas escalonadas, de modo que crea su propia polifonía. Llamamos *canon* a un tipo de repetición evolucionada, como «Frère Jacques»: una voz canta una melodía; en seguida, otra voz inicia la misma melodía, y al superponerse, esa única melodía forma una armonía consigo misma. Un canon hace lo mismo, pero no se repite eternamente, no es perpetuo. Aquí tenemos un diagrama de un canon de tres voces:



Este es un canon sencillo. En todos los casos, el resultado debe tener una armonía coherente. La entrada repetida de la melodía puede empezar con la misma nota o bien en un grado distinto de la escala. Entre los tipos más arcanos está el «canon de inversión», en la cual la entrada de la melodía se alterna de arriba abajo y de abajo arriba. Y está esa extraña bestia que se llama «canon cangrejo», en el cual la segunda entrada de la melodía se hace hacia atrás. (Es absurdamente difícil hacerlo bien.) Existen también «cánones enigmáticos», en los cuales se elimina la melodía inicial y tienes que imaginar tú mismo dónde empiezan las entradas posteriores de la melodía, y en qué grado de la escala. En todos los casos, el resultado debe tener una armonía coherente. Hay más variedades, pero dejémoslo así de momento.

La Edad Media tiene mala reputación y se considera una época de oscuridad y violencia, y ciertamente en gran medida era así. Si eras un siervo que

trabajaba en los campos tu vida podía ser muy desagradable, pero hasta los siervos tenían sus gaitas y sus bailes los días festivos. Los que tenían dinero y posición sabían pasarlo bien, y la música inevitablemente estaba presente. La Edad Media fue la época de trovadores y juglares, cantantes ambulantes que hacían la ronda de ciudades y castillos y eran fundamentales para organizar una juerga como es debido. Sabemos algo de las canciones y las danzas de los siglos medievales porque a veces a algún monje le gustaban lo suficiente para apuntarlas.

Fue en la poesía y las canciones de la Edad Media donde se desarrolló la idea moderna occidental del amor, una unión casi mística entre dos amantes que dio en llamarse «amor cortés». La expresión más elevada del amor cortés estaba presente en la poesía y la música, y desde entonces no paramos de cantar sobre ese tema.

Fue en el contexto del amor cortés donde surgió el músico más grande de la Edad Media: **Guillaume de Machaut**. Nació en torno a 1300 y a su muerte, que tuvo lugar en Reims en 1377, se le rindieron grandes honores. Era músico y compositor, poeta, sacerdote y cortesano, sirvió como secretario y capellán del rey de Bohemia, y se convirtió en canónigo de la catedral de Reims. Machaut escribió el primer conjunto polifónico integrado de la misa católica. Mis versiones favoritas del resultado, la *Messe de nostre dame*, se cantan con un estilo chispeante y natural que indica cómo pudieron sonar las voces de los antiguos monjes. (La grabación del Taverner Consort va en ese sentido, y hay una versión reciente, agradablemente atiplada, del Ensemble Organum.)

Machaut es muy admirado por sus canciones de amor seculares, tanto monofónicas (con una sola voz) como polifónicas. De sus canciones monofónicas, en la tradición de los trovadores, la más famosa es la cadenciosa *Douce dame Jolie* (*Bella y amable dama*), uno de los éxitos de la época. Se le daba muy bien la estilizada pasión de la poesía del amor cortés. Machaut también experimentó con las técnicas con gran vitalidad, incluyendo la compleja polifonía. Su música polifónica, lejos de la armonía más acomodaticia y normativa de los siglos posteriores, suena exótica a

nuestros oídos. El texto de su celebrado *Ma fin est mon commencement* empieza: «Mi fin es mi principio, y mi principio es mi fin». Y realmente, una de las partes es un palíndromo, en el cual una voz va a mitad de camino y luego vuelve atrás, hacia el principio. Este tipo de juego es muy difícil de dominar, y conseguir que además resulte elegante y atractivo, como hace Machaut, es mucho más difícil aún. En lugar de recomendar alguna pieza concreta de este prolífico compositor, sugiero que prueben diferentes grabaciones de su obra y busquen la más vivaz, la más colorida y con el sonido más bello que puedan encontrar. Se puede empezar por la encantadora colección de canciones y poemas de amor *Le remède de fortune* (*La cura de la mala suerte*).

¿Cómo resumir la música medieval en su conjunto? Aunque se trata de un momento crucial en la evolución de la música clásica, la música medieval es algo más que un simple trampolín desde donde llegar a piezas más importantes y mejores. Ya sea sagrada o mundana, la música tiene un delicioso timbre arcaico, a menudo algo hueco en sonido: el equivalente musical a la pintura medieval, con sus santos y Madonnas estilizados de colores primarios. A menudo usa los modos en lugar de nuestras escalas mayor y menor. Encontrarán la música del Renacimiento mucho más rica en sonido y más familiar en sus armonías, pero si captan la longitud de onda de la música medieval, resulta tan atractiva como cualquier otra; y la música de danza es sólida e irresistible.

2 El Renacimiento (1400-1600)

Hacia el siglo XV, el período medieval había dejado paso al Renacimiento, con su renovación de los saberes y del humanismo. No es que en Occidente la vida se volviera menos peligrosa, pero sí que resultaba más colorida, quizá incluso más divertida. Entre las novedades de la época se encuentra la imprenta, que revolucionó la difusión del conocimiento. En las artes se dio una revolución comparable. En la pintura se desarrolló la perspectiva y un realismo sin precedentes. En música, florecieron magníficas obras polifónicas sacras, impulsadas por el continuo desarrollo de la notación. La música popular florecía como siempre, y a menudo los mismos compositores escribían tanto piezas sacras como seculares. Todos los compositores del Renacimiento escribían música que llamamos «modal», es decir, que usaban los modos recogidos antes: escalas que iban más allá de la mayor y menor que estableció en gran medida la música desde el siglo XVII. Los modos tienden a hacer la música menos clara tonalmente, a veces parece flotar.

Las obras corales sacras del Renacimiento tienen una pureza y una belleza etérea características. Si al morir uno va al cielo y suena así, nos parecerá lo correcto; y esa era esencialmente la intención de los compositores. La música secular, por otra parte, las danzas y canciones de amor, tienen una plenitud de sonido que las aparta de la música medieval. Las obras van desde las canciones sexy de Josquin y otros a las distintas obras bulliciosas y tiernas de los madrigalistas ingleses, que pusieron una música espléndida a algunos de los mejores poemas de su lengua.

En la cumbre del repertorio musical renacentista se encuentra el arte del genio franco-flamenco **Josquin des Prez**, que resume todos esos cambios. Josquin absorbió el arte polifónico que heredó del pasado y añadió sus propias innovaciones. Deslumbrante siempre, ya escribiera una obra polifónica sacra tradicional o una *chanson* picaresca, Josquin se apartó de la música eclesiástica de la época, exquisita pero relativamente impersonal,

poniendo en todo lo que hacía una voz distintiva que le señalaba no solo como maestro, sino también como poseedor de una personalidad extraordinaria.

Josquin nació en torno a 1450, probablemente en Condé-sur-l'Escaut, y murió en el mismo lugar en agosto de 1521. Fue el compositor más celebrado de su época. La historia lo encuentra por primera vez con poco más de veinte años, al inicio de más de tres décadas en las que vagará de un trabajo a otro, en diversas cortes y capillas, por toda Europa, incluyendo cinco años en la capilla papal en Roma. En sus últimos años volvió a Condé y ocupó el cargo de preboste de la iglesia de la colegiata.

Las pocas historias que han sobrevivido de Josquin lo muestran como alguien que conocía su valor e irritaba a sus superiores al no hacer de inmediato lo que se le ordenaba. Una carta en la que se alaba a otro compositor para la capilla del príncipe indica lo siguiente: «Es cierto que Josquin compone mejor, pero compone cuando quiere, y no cuando uno quiere que lo haga, y pide 200 ducados de salario, mientras que Isaac lo hará por 120». (El príncipe tenía buen gusto, así que Josquin obtuvo el trabajo.) Otra historia relata que inspeccionaba al coro, mientras ellos ensayaban nuevas piezas, haciendo cambios sobre la marcha.

Una forma musical familiar en aquellos tiempos era el «motete», una obra coral sacra de una longitud moderada. Josquin produjo algunos de los mejores del género. Para una introducción ideal en la profundidad y la amplitud del arte de Josquin, empiece con la *Ave Maria, gratia plena*, de una ternura exquisita, uno de los motetes más celebrados de Josquin, y añada la elegíaca *Absalon, fili mi*. De su obra secular, pruebe a escuchar la deslumbrante y pequeña *chanson El grillo*, con sus graciosas imitaciones del tema. En otra vertiente de sentimientos está la encantadora canción de amor *Mille regretz*: «Lamento mil veces abandonarte / Y dejar atrás tu rostro adorable».

En el lado más austero y eclesiástico del espectro del Renacimiento está el franco-flamenco **Johannes Ockeghem** (1410-1497), que en tiempos se pensó equivocadamente que fue maestro de Josquin, lo que no es cierto, aunque sí

le influyó. Ockeghem fue un auténtico mago de la composición, experto en los dispositivos polifónicos de la época, unos cánones especialmente elaborados. Su *Missa Prolationum* está formada por completo de cánones mensurales, una técnica difícil y esotérica en la cual la respuesta canónica entra más rápido que la melodía original y la acaba atrapando, de modo que acaban juntas. El *Ave Maria* de Ockeghem muestra el tinte a menudo oscuro e intenso de su obra, y sus bellas melodías largamente sostenidas.

Escuchen un poco al prolífico maestro flamenco **Orlando di Lasso**, más conocido como Orlandus Lassus (1532-1594). Después de diversos trabajos deambulando por toda Europa, se estableció en la corte del duque Alberto V de Baviera, en Múnich. Lassus fue otro compositor también experto en la música sacra y secular. Para tener una muestra de sus obras más ligeras, busque un par de sus irresistibles madrigales. *Bonjour mon coeur* (*Buenos días, corazón mío*) es un estimulante ejemplo de flirteo verbal y musical. La letra de *Matona, mia cara* habla de un intento de seducción por parte de un soldado alemán que canta una serenata a una dama italiana (Matona es su versión de Madonna). Él le asegura que si baja a verle, él es lo bastante hombre para *ficar tutte notte*. Algunas interpretaciones censuran este texto, evitándolo. Entre las obras sacras de Lassus está *Lagrima di San Pietro*, acabada pocas semanas antes de morir. Utilizando el antiguo estilo polifónico con su acostumbrado vigor, reúne una colección de versos de excéntrica obsesión religiosa: todas las letras hablan del mismo momento, aquel en el cual el discípulo Pedro se encuentra con los ojos de Cristo elevado y nota todo el peso de su traición. (Todos los compositores mencionados anteriormente y algunas de las piezas citadas se pueden oír en el compendio del Hilliard Ensemble, *Franco-Flemish Masterworks*.)

Finalmente, está el legendario **Giovanni Perluigi da Palestrina** (1525-1594), cuya música sacra es la destilación de la polifonía renacentista, la música más pura y más serena de la época. Con su pulida perfección, se convirtió en modelo principal para el estudio de la polifonía escrita, y lo sigue siendo hoy en día. La más famosa de todas las misas de Palestrina es la *Missa Pappae Marcelli* (misa del papa Marcelo), no solo por la música, sino por el

viejo mito de que la pieza iba en contra de un edicto del Concilio de Trento en el que se prohibía la música polifónica en las misas. No es así, pero si alguien pudo haber salvado la polifonía, en caso de que fuera necesario salvarla, ese era Palestrina.

Y ahora nos desplazamos a un territorio mucho más familiar: las obras grandiosas y dramáticas del Barroco, cuyas figuras fundamentales son dos de los gigantes de todos los tiempos, Bach y Haendel.

Segunda parte

El Barroco

3 El período barroco (1600-1750)

La palabra *barroco*, que originalmente se refería a una perla irregular, llegó a ser un término de mofa para tildar a la florida arquitectura del siglo XVII, que había quedado pasada de moda a la generación siguiente. Entre otras cosas, el estilo de las iglesias barrocas, con su decoración llena de nubes, sus techos pintados que parecían extenderse hasta un cielo repleto de ángeles, formaba parte de la iniciativa de la Iglesia católica para desafiar a la Reforma y su atractivo con torrentes de grandeza que obnubilasen los sentidos. Como suele ocurrir a menudo, con el tiempo, el término *barroco* pasó de ser un calificativo de burla a ser una simple etiqueta para designar un período.

En la música, el barroco que nos afecta empezó en Italia en torno a 1600, cuando un grupo de intelectuales conocidos como la Camerata Florentina decidió recrear el antiguo drama griego, que según creían ellos eran historias totalmente cantadas. Su enfoque histórico era incierto, de modo que en la práctica crearon un tipo de arte totalmente nuevo, la «ópera», es decir, el drama cantado. Junto con ese nuevo medio llegó una revolución en la textura musical. En las primeras óperas, la música se consideraba enteramente al servicio del texto y de la historia. Declarando que la polifonía musical al estilo renacentista no era capaz de expresar emociones concisas en un drama, la Camerata creó un estilo en el cual un texto se recitaba en una especie de cantinela por encima de las armonías, y a esto se le llamó «recitativo».

En términos de textura musical, el resultado fue un tipo de música generalmente nuevo al que llamamos «homofonía», que como hemos observado antes, significa una sola melodía con un acompañamiento de acordes: en otras palabras, lo que ha sido la definición principal de una canción o pieza instrumental, desde entonces. Como resultado la armonía, que siempre se había visto como una especie de subproducto de la polifonía, ahora adquiriría importancia por sí misma. En las primeras óperas se solía

escribir solo la parte de la voz y la línea de bajo instrumental. A partir de la línea de bajo y cierto número de símbolos representando los acordes, los intérpretes de teclados improvisaban el acompañamiento. Este «bajo figurado» era más bien como la partitura de una canción moderna, que solo contiene la melodía y los símbolos de los acordes.

En el siglo XVII, Claudio Monteverdi llamó al estilo polifónico antiguo «primera práctica», y a la moderna homofonía «segunda práctica». Monteverdi no escribió las primeras óperas, pero sí las primeras importantes, como *Orfeo* y *La coronación de Popea*. Empezó el proceso de ir más allá de las óperas que eran todo recitativos, en las cuales el texto era el rey y la música era relativamente sencilla, y pasó a un tejido musical más rico: arias melódicas y expresivas, coros, coloridos acompañamientos instrumentales. El recitativo perduró en la ópera hasta el siglo XIX, pero cada vez más los elementos musicales y, por tanto, el interés musical tendían a irlo arrinconando, hasta que, a finales del siglo XVIII, Mozart declaró que la música de sus óperas era más importante que la letra.

Aun así la polifonía, más conocida como contrapunto, no murió. Tanto la homofonía como el contrapunto coexistían, a menudo en la misma pieza. El compositor barroco Haendel escribió mucha música melódica homofónica, pero también fue un maestro del contrapunto. El genio supremo musical del contrapunto fue un contemporáneo de Haendel: J. S. Bach, que murió en 1750. La dedicación de Bach al contrapunto y sus procedimientos aliados, la fuga y el canon, lo marcaron como un compositor que miraba hacia el pasado, aunque era intensamente consciente de la ópera y de otras tendencias contemporáneas.

Bach fue el mejor escritor del procedimiento contrapuntístico llamado «fuga», otro término que requiere explicación. Una «fuga» es un procedimiento o género contrapuntístico que se usaba a menudo en el Barroco, pero era tan efectivo y flexible que el género duró hasta el siglo XX. El modernísimo Béla Bartók empezaba su *Música para cuerda, percusión y celesta* con una monumental fuga. Una fuga puede tener distinto número de

voces o líneas, normalmente de tres a cinco. Se basa en un fragmento de melodía llamada «sujeto». La idea es que el sujeto pasa de voz a voz, y cada voz lo va recogiendo, como un tema en una conversación.

En la práctica el asunto es mucho más complicado. En primer lugar, en algunas de las fugas (no todas) hay un «contratema» o «contrasujeto», que es otro fragmento de melodía que acompaña al sujeto en toda su extensión. Cada vez que una nueva voz recoge el sujeto, la voz precedente continúa con el contratema. Aquí tenemos un diagrama del principio de una fuga a tres voces con contratema:

TEMA---CONTRATEMA---(LIBRE)-----ETC
TEMA-----CONTRATEMA-----ETC
TEMA-----ETC

Como verán, después de que cada voz haya establecido el sujeto y el contratema, sigue a su aire. Mientras, las entradas del sujeto no son todas en la misma clave; las entradas cambian de clave a medida que la fuga progresa. Aunque todo esto pertenece a la línea melódica, el conjunto tiene que producir también una armonía efectiva, o si no sonaría como un absurdo sinsentido. Como dicen los músicos, hay que reconciliar constantemente las exigencias de lo «horizontal» (melodía) y lo «vertical» (armonía).

Si todo esto parece complicado y difícil de manejar para el pobre compositor, es porque realmente lo es. La fuga y el canon son algunas de las disciplinas musicales más difíciles, y por eso tantos compositores se han visto atraídos y fascinados por ellas. Y esta es solo la forma más sencilla que adopta la fuga.

El diagrama anterior establece lo que se llama la parte de «exposición» de una fuga, que indica un tramo en el cual se introduce el sujeto. Toda fuga tiene diversas exposiciones, espaciadas por lo que normalmente se llaman «episodios», que son secciones de contrapunto libre sin entrada de temas, pero usando el material derivado del sujeto. De modo que en su forma más amplia, una fuga progresa según el modelo siguiente: exposición – episodio –

exposición – episodio... progresando a lo largo de varias claves, durante todo el tiempo que uno quiera. Al final, puede haber un efecto muy emocionante llamado *stretto* (que significa ‘tenso’ en italiano), donde las entradas del sujeto llegan más pronto, antes de que cada una haya terminado, como si en su precipitación por ser oído, el sujeto pisara los talones de su gemelo. (Si un compositor quiere acabar con un *stretto*, tiene que planearlo desde el principio al crear el sujeto, ya que el contrapunto efectivo raramente ocurre por una feliz casualidad.)

También puede haber fugas dobles, triples y así sucesivamente, en las cuales haya más de un tema en el curso de la pieza. Todo esto describe una fuga libre. Pero muchas obras, como los movimientos de las sinfonías o los cuartetos de cuerda, tienen integradas secciones de fugas. Esas secciones a menudo no tienen episodios, *strettos* y cosas semejantes; pueden ser pequeñas fugas (*fuguetta*) o algo similar a una fuga (*fugato*).

Rompiéndose la cabeza suficientemente y con práctica y algo de talento, cualquier compositor puede aprender a escribir cánones y fugas. Miles los han escrito, a lo largo de los siglos, y muchas de esas fugas son ingeniosas y técnicamente impecables. El problema es que la mayoría son muy aburridas, porque además de los enormes requisitos técnicos, la pieza no sirve para nada si además no consigue ser expresiva... conmover, encantar, divertir, ese tipo de cosas que esperamos de la música.

Y ahí es donde aparece la supremacía de J. S. Bach en la música contrapuntística. Parece que tenía una mente estilo Einstein, y podía manejar las dificultades más increíbles de la fuga y el canon con toda facilidad: fugas completas que se pueden oír al derecho y luego al revés, cánones endemoniadamente oscuros como rompecabezas, y así sucesivamente. Pero como decía Bach a sus hijos, también compositores: «No hagas nada, ni siquiera una pequeña armonización coral, que no diga algo». En otras palabras: que no sea expresiva, y en el caso de un texto, expresiva de las imágenes y sentimientos de ese texto.

Muy pocos compositores han tenido el don de hacer que un contrapunto complejo resulte cálido y humano, como consiguió Bach. Todo lo que he

dicho se puede escuchar en su llamativo y deslumbrante *Contrapunctus IX*, una doble fuga con inversiones del sujeto, de *El arte de la fuga*. Esta última colección, una cadena de fugas de creciente complejidad que cuentan todas con el mismo sujeto, es una de las piezas más esotéricas escritas jamás, y sin embargo, se dirige al público de la manera más atractiva y visceral.

Otro modelo formal importante del período barroco fue el *concerto grosso*, «gran concierto», que opone un pequeño grupo de instrumentos a un grupo de mayor tamaño. El grupo grande se llama los *tutti* (que quiere decir ‘todos’), y el grupo solista, los *solí*. La forma del *concerto grosso* es sencilla. Empieza con un *tutti*, todo el mundo tocando una melodía expansiva en la cual se basará toda la pieza, y luego hay una sección para los *solí*, respondida por los *tutti* con un fragmento del tema de apertura, y así sucesivamente: *tutti – solí – tutti – solí – tutti...* hasta que se termina. Mientras tanto, la música cambia de clave aquí y allá, y al final, todo el mundo se une en una gran repetición del tema completo en la clave principal. Los conciertos barrocos para un instrumento solista siguen el mismo modelo. Haendel y Bach escribieron algunos ejemplos supremos, como los seis *Conciertos de Brandeburgo* de este último.

Otro aspecto del Barroco era un nuevo interés por la música instrumental (sin voces) y con la música escrita en concreto para los instrumentos que están tocándola. Antes, en el Renacimiento, los instrumentos eran un objeto que tendía a ser algo circunstancial, porque las líneas vocales e instrumentales estaban escritas más o menos igual. En el Barroco llegaron batallones de violines, pianos, etc. Empezó a haber también una mayor preocupación por escribir música específica, por ejemplo para el violín, distinta de la música para flauta, y distinta de la música vocal, y así sucesivamente. Como consecuencia, aumentó el énfasis en el virtuosismo vocal e instrumental, explorando de nuevo lo que es especial para su medio.

En el Renacimiento no había música orquestal. En el Barroco en cambio había mucha, pero todavía no se había establecido una formación estándar de la orquesta. Se cogían los instrumentos que cada uno quería para una

pieza dada, o según los intérpretes que tuviera a mano: la música en aquellos tiempos a menudo se interpretaba en cuanto se secaba la tinta.

Al adquirir más importancia la música instrumental, se empezó a sentir una nueva preocupación por organizar la música, es decir, por la forma musical «abstracta». Los antiguos procesos de la fuga y el canon todavía seguían presentes, pero las formas y ritmos de la música de danza se fueron cortando a trozos, de modo que vemos obras como las piezas de Bach para violín y violonchelo solista agrupadas en géneros de danza de la época: alemanda, zarabanda, giga, chacona y similares, con sus ritmos y esquemas formales correspondientes.

Fue la florida grandeza de Bach y Haendel en sus obras mayores la que los alió con la atmósfera de las iglesias barrocas. Tonalmente, el contrapunto barroco era distinto de la antigua polifonía renacentista en el sentido de que se preocupaba más por la armonía y las progresiones concisas de acordes. A nuestros oídos, la armonía barroca suena más moderna que en el Renacimiento; usa las escalas familiares mayor y menor, en lugar de los modos, y en su curso cambia de clave más a menudo. Mientras tanto, especialmente en el siglo XVIII en Alemania, los compositores adoptaron una «doctrina de los afectos» en la cual se usaba un vocabulario de gestos en la melodía, armonía y ritmo para representar unas emociones más o menos específicas. Cada movimiento de una obra se fundaba en una idea musical básica, y un afecto expresivo. Un ejemplo es el *Crucifixus de la Misa en si menor de Bach*, con su línea de bajo tristemente descendente.

La música barroca va desde lo grandioso y magistral a lo íntimo, dependiendo de las fuerzas y la expresión. ¿Cómo distinguir una pieza barroca por el oído? No puedo ofrecer una guía práctica en ese sentido aparte de decir que cuando se ha escuchado un poco de Bach, Haendel y Vivaldi ya se conoce el sonido, porque entre los tres resumen lo que fue el período. Verán que después del Renacimiento la música se hizo más grande, más importante y más colorida en sonido y armonía, y más expresiva. El Renacimiento supuso la realización exquisita de algo dentro de unos medios

limitados; el Barroco fue el derroche.

Para resumir: el invento de la ópera ayudó a crear un nuevo énfasis en una sola línea melódica con algún tipo de acompañamiento, ya sea sencillo o florido, y este hecho condujo a su vez a todo tipo de novedades: canciones solistas en sus múltiples manifestaciones, una música instrumental más elaborada y especializada, un tipo de contrapunto más controlado armónicamente, y una nueva preocupación por la forma. Había nacido lo que llamamos la «canción».

4 Claudio Monteverdi (1567-1643)

El genio artístico tiene tantas variantes como genios existen. Algunos florecen temprano, como Schubert y Mozart, otros tardíamente, como Vivaldi y Dvorˇák. Unos, como Charles Ives, parecen salir de la nada; otros en cambio, como Berlioz, son la destilación de su tiempo. Hay una categoría especial para los gigantes que se sitúan a caballo entre dos épocas, con un pie en el pasado y otro en el futuro. Eso se aplica a Claudio Monteverdi, cuya inquieta búsqueda de recursos lo convirtió en maestro del estilo polifónico renacentista que heredó de Palestrina y Josquin, e igualmente en un innovador que consiguió dotar de una vitalidad sin precedentes a las ideas revolucionarias de su época.

Nacido en Mantua en 1567, Monteverdi publicó su primer libro de madrigales cuando tenía menos de veinte años. A los 23 entró al servicio de la espléndida corte de los Gonzaga, en Mantua, y fue ascendiendo poco a poco hasta convertirse en jefe de música de la corte a los 25 años. Mientras tanto, asimilaba la música de los compositores más innovadores que lo rodeaban y que se estaban trasladando más allá del antiguo arte contrapuntístico hacia un realismo emocional mucho más elevado.

En 1603 y 1605 publicó dos libros pioneros de madrigales (pequeñas piezas vocales que habitualmente eran para entre dos y cinco voces, destinadas al consumo doméstico). Muchos de ellos son asombrosos por su intensa expresividad, sus melodías raras y sus armonías disonantes. Su emotividad radical suscitó un duro ataque por parte de un teórico conservador llamado Artusi: «Tales compositores... no tienen más que humo en la cabeza, si se dejan impresionar hasta el punto de pensar que pueden corromper, abolir y arruinar a voluntad las antiguas y buenas normas que se les entregaron, procedentes de los viejos tiempos». Etcétera. Monteverdi, persona batalladora en el mejor de los casos, no dejó que la cosa quedara así. En 1605 publicó una defensa de sí mismo y sus compañeros que a la vez hizo historia y

aseguró su fama. Hay dos «prácticas», dijo, una es el estilo sagrado polifónico de Palestrina y demás, en el cual la música es más importante que el texto, y la otra es la práctica de una música contemporánea que aspira a una nueva sencillez y expresividad a la hora de expresar el texto. El propio Monteverdi era maestro en ambos estilos, y los usó toda su vida. Monteverdi no escribió las primeras óperas, pero su *Orfeo*, de 1607, es la primera obra maestra del género, llena de pasión y drama. Ahí mostró su don para pintar personajes, historia y movimiento en escena. Usó *pizzicatos* (que consisten en pellizcar las cuerdas) para ilustrar el choque de las espadas; más tarde inventó el trémolo de cuerda, un retorcimiento del arco, para indicar el temblor y la emoción intensa.

Al escuchar los madrigales de Monteverdi se puede trazar un camino hacia sus óperas más maduras y otras obras dramáticas. Para una introducción a su obra, prueben este notable madrigal: *Zefiro torna*, para dos voces e instrumentos (no hay que confundirlo con su madrigal a cinco voces del mismo nombre). El texto habla de brisas veraniegas, de amor y de soledad. Monteverdi creó ese poema escalando líneas vocales por encima de una línea de bajo vigorosa y repetitiva. Los cantantes representan los vientos, el anhelo, el sexo, en una impetuosa colaboración y competición que cambian constantemente. (Actualmente hay una excelente versión en Youtube por L'arpeggiata Ensemble.)

Tras años de insatisfacción en Mantua, la muerte de su esposa, períodos de depresión y de frenética producción, en 1613 Monteverdi consiguió el trabajo musical más importante de Italia: director musical de la magnífica Basílica de San Marcos, en Venecia.

Allí, con cuarenta y tantos años, Monteverdi empezó la fase más notable y feliz de su vida, o al menos todo lo feliz que podía aspirar un depresivo como él. Por entonces, más o menos como currículum cuando buscaba trabajo, escribió la destacada *Vísperas de la beata Virgen*, es decir, las *Vísperas* de 1610. Empieza con una fanfarria espectacular, que alterna con una danza, anunciándose no como una obra de piedad interna, sino más bien como un producto de la Contrarreforma católica, cuando en respuesta de la Reforma

protestante, la iglesia se propuso dejar asombrados a los fieles con su esplendor y su espectáculo. Las *Vísperas* es una obra que abarca una amplia gama de emociones, pero sus cimientos están en la alegría, y la fuente principal de su estilo musical es el mundo dramático y humanístico de sus óperas. Escuchen el bello y cadencioso *Laudate, pueri Dominum*, la música que va cambiando diestramente por momentos para captar el texto. En el *Duo seraphim*, las voces entretejen una tapicería mágica e hipnótica. Para mí, y sospecho que para muchos otros, hay cuatro hitos supremos entre las obras corales más importantes: la Misa en si menor y la *Pasión según San Mateo* de Bach, el *Mesías* de Haendel, y las *Vísperas* de Monteverdi.

El *Orfeo* de Monteverdi de 1607 tiene una profundidad pasional y un dramatismo sin precedentes en la ópera en aquella época. Ahí muestra sus dotes para pintar caracteres, historia y movimientos a lo grande.

Entre las óperas, busquen la asombrosa *Coronación de Popea*, que nos deslumbra al saber que Monteverdi compuso una parte a la edad de 75 años. En ella vemos una muestra de todo lo que podía hacer: tiernas canciones de amor, vivaces danzas, humor, tragedia, lo que fuera, todo escrito con ese estilo suyo tan versátil. La historia no es menos asombrosa: el monstruoso emperador Nerón conduce a su mentor Séneca al suicidio, repudia a su mujer y corona a la prostituta Popea como su esposa y emperatriz. Es posible que su canción de amor final sea de otro compositor, pero en cualquier caso, es una de las piezas más hermosas del mundo. En la ópera, representa el triunfo de la maldad.

Las muchas cartas que escribió Monteverdi y su extravagante personalidad lo convirtieron en el primer compositor que aparece ante nosotros como una persona completa. Por ejemplo, he aquí la elaborada respuesta que dio en cierta ocasión a su patrono: «Mis habituales poderes... todavía se encuentran en un estado debilitado... y tan débil que ninguna medicina, ni dieta, ni la interrupción de los estudios los han restaurado... entonces debo suplicar a Su Alteza Serenísima, por el amor de Dios, que no me cargue de nuevo con tantos asuntos al tiempo».

Al final de su vida, Monteverdi no había perdido ni un ápice de su brío

juvenil, ni tampoco su cínica visión de la vida, y al mismo tiempo recogía todo cuanto tenía que ver con su existencia en su música. Fue el compositor más celebrado de su época, pero cincuenta años después de que muriera, su trabajo había quedado casi totalmente olvidado, y se había perdido casi todo. El interés renovado por él empezó a finales del siglo XIX. Parte de la producción de Monteverdi, muy rompedora en su momento, ahora está anticuada, pero sus mejores obras tienen tal vitalidad que jamás envejecerán.

Más Monteverdi: La ópera *Orfeo*.

5 Johann Sebastian Bach (1685-1750)

En realidad no hay explicación para Johann Sebastian Bach. El propio Bach atribuiría sus dones a Dios, pero eso no hace más que abrir la vía a otro misterio para explicar lo que consiguió. También podría haber mencionado la ciencia, porque en una de las pocas frases suyas que se conservan sobre música, la llamó «arte y ciencia». Consideraba que la música era una cuestión de normas y de fenómenos definibles. Por ejemplo: con un sujeto de fuga dado se puede hacer esto pero no se puede hacer esto otro. Pero aunque Bach sabía de notas tanto como el que más y era un gran profesor (eso está bien claro, porque tres de sus hijos se convirtieron en importantes compositores), no fue capaz de educar a ningún alumno para que consiguiera algo parecido a lo que él mismo hizo. Es decir, que al final, el propio Bach tampoco sabía cómo lo hacía.

Si les parece que hablar así es idealizarlo es porque para mí y para muchos músicos, Bach es una figura reverenciada. El hecho de que conozcamos tan poco de su vida y su personalidad no hace más que aumentar el misterio. ¿Cómo podía pensar en cosas tan complejas y crear con ellas algo tan conmovedor, delicioso y expresivo?

Debemos observar inevitablemente que Bach es un testimonio de que realmente existe el talento nato. Venía de una familia de músicos tan prolífica que en Turingia, su territorio natal, los músicos, sin importar cuál fuera su nombre, tendían a recibir el nombre de Bach. Sin embargo, ninguno de los Bach que hubo antes que él ha acabado siendo muy recordado en la historia. Es probable que tuviera profesores de interpretación, pero como compositor, parece ser que fue autodidacta. Sencillamente, manejaba las notas con la misma brillantez y comprensión instintiva que Einstein los números. De temperamento conservador, no fue inventor de géneros ni de formas; por el contrario, absorbió los modelos que estaban a su alrededor y condujo casi todo su tiempo musical a una síntesis única.

Nació en la ciudad de Eisenach, y su padre era instrumentista de cuerda de la ciudad. La familia estaba rodeada de Bachs que ocupaban puestos musicales en todos los puntos posibles del mapa. Sus padres murieron cuando aún era un niño, y se hizo cargo de él su hermano mayor, Johann Christoph, organista en Ohrdruf. Ese hermano fue probablemente quien dio sus primeras lecciones de teclado a Johann Sebastian.

A los 18 años ya era un brillante intérprete, y consiguió su primer trabajo como organista de iglesia, en Arnstadt. Se quedó allí cuatro años, pero no consiguió ganarse el afecto de las autoridades locales. Entre otras irregularidades, pidió un mes de permiso para oír al celebrado organista y compositor Dietrich Buxtehude en Lübeck, lo que suponía hacer un viaje de 300 kilómetros, y se quedó allí cuatro meses escuchando a su héroe. Cuando volvió le dijeron cuatro cosas. En el trabajo, sus superiores se quejaban de que sus acompañamientos para himnos eran demasiado complicados y de no escribir suficiente música. Luego tuvo una reyerta callejera con un músico de orquesta a quien llamó «cabrito fagotista». Parece que Bach era en general un hombre afable, sociable y algo líder, bien valorado por sus colegas de profesión y buen padre de sus hijos, pero en lo que tocaba a su música era muy puntilloso y orgulloso, especialmente si sentía que sus patronos no lo valoraban como merecía.

En 1707, Bach escapó y consiguió un trabajo en Mülhausen, donde se casó con su prima Maria Barbara y, a partir de entonces, estuvieron muy ocupados haciendo niños. (De los veinte hijos que tuvo en total, diez llegaron a la edad adulta, un porcentaje normal para la época.) En aquellos años escribió sus primeras obras históricas. Podrían quedar representadas por esta obra maestra de juventud, la pieza de órgano más famosa del mundo, el *Fantasma de la ópera*: la **Tocata y fuga en re menor**. Esta obra impresionante es un buen ejemplo del estilo juvenil de Bach: melodramático, disonante, el flujo de conciencia de la tocata, desbordante de pasión y arrogancia juvenil. Bach quizá fuera el mejor organista que ha vivido jamás, destacó por encontrar nuevos colores al instrumento, y oírlo hacer todo esto en vivo debía de ser una experiencia impresionante. También era un improvisador

fenomenal, capaz de montar una fuga a seis voces en el órgano al momento.

Una vez más, sin embargo, en Mülhausen se produjeron momentos de tensión entre Bach y las autoridades. A él no le gustaban las condiciones de trabajo ni tampoco la paga. En 1708 aceptó un empleo en la corte del duque de Weimar, y allí se quedó hasta 1717. En este período fue cuando empezó a estudiar y arreglar la obra del italiano Antonio Vivaldi, que le enseñó claridad y sinceridad, y centró un poco su predisposición al contrapunto complejo. (Prueben el delicioso **Concierto para cuatro clavicémbalos BWV 1065**, arreglo suyo de un concierto de Vivaldi, que él transforma en una especie de excursión para observar aves.) Ese trabajo no acabó bien tampoco. Disgustado al ver que le pasaban por alto como director musical de la corte, Bach consiguió un trabajo fantástico dirigiendo la música de la corte principesca en Köthen. Como quiso «forzar con demasiada tozudez el tema de su despido» y provocó tanto a su jefe, se encontró metido en la cárcel durante un mes antes de poder trasladarse.

El trabajo en la corte de Köthen debió de ser seguramente el período más feliz de la vida de Bach. El príncipe Leopoldo amaba la música y admiraba a su director de música. En aquellos años, Bach escribió una enorme cantidad de música sobre todo secular, incluyendo algunas de sus obras más célebres: los **Conciertos de Brandeburgo**, las **Sonatas y partitas para violín y violonchelo solista** y **El clave bien temperado, libro 1**, que marcó época. Todas esas obras son espléndidas desde la primera nota hasta la última, un compendio no solo de lo que pueden hacer los instrumentos, sino también de hasta dónde puede llegar la propia música.

En relación con *El clave bien temperado*, necesitamos hacer una digresión. Dado que prestaba atención a todas las dimensiones de la música, Bach estaba enormemente preocupado por un tema históricamente peliagudo: la afinación de los teclados. Aquí tendría que explicar qué quiero decir con lo de «peliagudo». Me costará un poco.

Al tratar el asunto del afinado, debemos conocer dos temas principales. Uno es el *intervalo*. Significa la distancia entre notas. Intervalos son también

las proporciones matemáticas. Si tomamos una cuerda de guitarra suelta, que suena en mi, la paramos por la mitad con el dedo y la pulsamos, tendremos el mi con una octava por encima. La proporción de la octava, pues, es 2:1. Si paramos la cuerda en la proporción 3:2, conseguimos un quinto más alto que la cuerda suelta, la nota si. Los otros intervalos tienen proporciones progresivas; 4:3 es un cuarto, y así sucesivamente.

Y a continuación viene la gran broma que hizo Dios a los músicos. Si empiezas con un do en el final de un teclado de piano y afinas una serie de 12 perfectas quintas 3:2 hasta arriba, descubrirás que cuando esperas haber vuelto a un perfecto do alto, el do está excedido, intolerablemente desafinado. En otras palabras: las matemáticas de la naturaleza no siempre son exactas. Una serie de intervalos perfectos no acaba con el intervalo perfecto en el cual empezaste. Es esa imposibilidad surrealista de reconciliación del tono lo que, a través de los siglos, ha vuelto locos a los músicos... incluido Bach.

Lo que significa todo esto, en la práctica, es que para afinar los teclados y los instrumentos de cuerda frotada, hay que ir toqueteando los intervalos para que acomoden las notas necesarias en una octava. (Nada de esto se aplica a instrumentos como el violín o al canto, donde se afina cada nota sobre la marcha.) En otras palabras, como decimos, hay que templar los intervalos puros, empujarlos un poco para arriba o un poquito más para abajo, de una forma sistemática. De otro modo se llega al caos. Y aquí aparece la segunda palabra que debemos recordar: el hecho de adaptar el afinado a la naturaleza confusa de las matemáticas se llama «temperamento». Y con esto ya hemos recorrido medio camino para comprender lo que es *El clave bien temperado* de Bach: tiene mucho que ver con el arte y la ciencia del afinado.

Antes de la época de Bach se habían creado docenas de sistemas de afinación de teclados, pero solo conseguían que tuvieran catorce teclas en funcionamiento. El resto de las 24 teclas mayores y menores posibles, sencillamente, no se usaban en la música con teclados, porque estaban intolerablemente desafinadas. Y ninguna escala de un teclado, ni siquiera la

antigua y clásica do mayor, puede estar perfectamente afinada. Si quiere que sus quintas estén bien afinadas, las terceras no lo pueden estar; si quiere unas terceras puras, tendrá que apañárselas con unas quintas impuras. Los afinadores medievales apostaban por las quintas puras. A finales del Renacimiento, el sistema de afinación favorecía más a las terceras. Estos sistemas eran varios tipos de temperamentos mesotónicos. En el mesotónico, la mayor parte de los cambios acumulados se descargaban en dos notas, normalmente sol# (también conocida como Ab) y Eb (mi bemol). El Ab en particular sonaba tan desafinado que lo llamaban «el lobo». No se escribía en clave Ab para teclado, y normalmente había que evitar por completo al lobo.

Entre el siglo XVI y el XVIII se escribió un montón de música espléndida en afinación mesotónica, dentro de esa gama de catorce teclas mayores y menores aceptables. Pero la incapacidad de escribir para las 24 teclas posibles era algo que les amargaba la vida a los compositores. Se pedía cada vez más un sistema de afinación que hiciera posible usar todas esas teclas.

Una de esas afinaciones ya la conocían los antiguos: el temperamento igual. Aquí el veneno se distribuye por igual en todo el sistema: la distancia entre cada intervalo es matemáticamente la misma, de modo que cada intervalo está igual y ligeramente desafinado. Nada es perfecto, nada es terrible tampoco. Entonces ¿todo arreglado?

Por supuesto que no. Los dioses no nos dejan librarnos tan fácilmente de las dificultades. Durante siglos, el temperamento igual no cuajó porque a los músicos no les gustaba. A los músicos les disgustaban especialmente las bastas terceras mayores del temperamento igual, que estaban muy desafinadas con respecto a la naturaleza. Preferían las suaves terceras de los temperamentos mesotónicos, con todas sus limitaciones. Y además, en el mesotónico, cada tecla tenía una personalidad audible, desde, digamos, la casi pura e íntegra do mayor, adecuada para la ecuanimidad y la celebración, a la sombría do menor, adecuada para la duda y la desesperación. El temperamento igual deja cada tecla exactamente con la misma personalidad, cosa que se suele considerar bastante aburrida. Los músicos seguían prefiriendo, pues, las antiguas variedades de lo que genéricamente se llama

«temperamento desigual».

A finales del siglo XVII, los obsesos de la afinación dieron con una nueva idea: dejemos de discutir por nimiedades con los teclados, y empecemos a tocar esto por aquí y lo otro por allá con unos ajustes minúsculos, de manera que una tercera sea, por ejemplo, un poquito más larga en un punto y un poco más pequeña en otro. Ese tipo de temperamentos flexibles consiguieron varias cosas a la vez: 1) hicieron que los teclados se pudieran usar; 2) sin embargo, siguieron conservando el carácter individual de las teclas, porque cada una seguía teniendo su colección distintiva de intervalos; 3) amaestraron un poco al enorme lobo. «Oye», decían los adeptos a este sistema desigual mucho más sofisticado, «¡esto funciona, es muy bueno!». De modo que lo llamaron «temperamento bueno». Uno de esos adeptos era J. S. Bach. Quería, como dijo de una manera un poco cascarrabias, escribir en la clave que le diera la realísima gana, y afinaba él mismo su clavicémbalo para hacerlo posible. Una vez, cuando apareció por allí un famoso afinador de órganos que afinaba por el sistema mesotónico, Bach tocó un acorde en la bemol mayor con uno de sus órganos, con su lobo aullante, solo para torturar al anciano. Al final, sin embargo, la historia se impuso: en la tercera década del siglo XIX, el temperamento igual había triunfado más o menos porque era el que mejor manejaba la complejidad armónica cada vez más intensa que exploraban Beethoven y sus herederos.

Volvemos a *El clave bien temperado* (con «clave» se refiere a cualquier instrumento de teclado), como arte más que como ciencia. Bach escribió los preludios y fugas del CBT en las 24 claves posibles. Esa colección no solo expone su sistema mejorado, sino que Bach ayudó a hacer que el temperamento bueno fuera obligatorio, escribiendo unas piezas irremplazables en cada clave. Cualquiera que quisiera tocar, desde la aparición del CBT, se veía obligado a usar el temperamento bueno, porque muchas de las piezas sonaban agrias con otra afinación. (Sin embargo, no existe registro alguno de cuál era el sistema bien templado que usaba Bach, aunque es probable que no fuera el temperamento igual.)

Para ver una muestra del CBT, empecemos por el principio. El pequeño Preludio en do mayor que empieza el conjunto es una de las piezas más famosas y queridas de Bach (también se dice que era su favorita), sin embargo, en lo que parece un sencillo desgranar de acordes arriba y abajo, disfraza un entrelazamiento complejo de melodías. Es el prefacio a una fuga suavemente lírica. Luego, el preludio en do menor explota con una especie de furia demoníaca fingida, atronando vigorosamente desde el principio hasta el final, seguido por una pícara e intrincada fuga en do menor. El preludio en do mayor sostenido que sigue es una de las piezas musicales más felices del mundo. Y así sucesivamente. Adentrándose en la pieza, escuchen el enorme Preludio en si bemol mayor, un aria llena de congoja y de largo aliento. De esa forma, el CBT transmite todo el espectro de sentimientos humanos, y todo lo que puede hacer la música para expresarlos. Influyó en toda la música occidental que siguió. Uno de los primeros músicos que se crió tocando el CBT fue Beethoven, y este es uno de los motivos de que llegara a ser lo que fue. (Las docenas de grabaciones que existen son tanto de clavecín como de piano, y cualquiera de las dos puede ser igual de efectiva. Pero les suplico que dejen a un lado los sintetizadores, *kotos* japoneses, *didgeridoos* y demás versiones que solíamos llamar «cochinadas con Bach». Solo haría una excepción con el Bach efervescente y tarareado de los Swingle Singers de los años sesenta.)

Otra de sus legendarias obras de teclado son las *Variaciones Goldberg*, formadas por treinta variaciones contrastantes de un aria. Aun antes de la revitalización de Bach en el siglo XIX, esta obra se consideraba la mejor de su género; cuando se publicaron las *Variaciones Diabelli* de Beethoven, se compararon con las *Goldberg*. La reputación de la obra moderna se creó prácticamente de la noche a la mañana en 1955 en una grabación cristalina del joven Glenn Gould.

En verano de 1720, Bach volvió de un viaje con el príncipe y se encontró con que su mujer Maria Barbara había muerto. (Algunos especulan que su trágica *Chacona* para violín fue un homenaje a ella.) Al año siguiente se casó con la joven cantante Anna Magdalena Wilcke. Con ella tuvo trece hijos más,

y aparte de eso fue una excelente ayudante; algunos de los últimos manuscritos de él están escritos por ella. Su afecto se muestra en la colección de encantadoras piezas de clavicémbalo que él reunió para ella, el **Cuaderno para Anna Magdalena Bach**.

En la primavera de 1723 Bach encontró un nuevo trabajo como director de música de la iglesia luterana de Leipzig. La ciudad era un centro artístico que rivalizaba con París, y el puesto de Leipzig era enormemente prestigioso. Aun así, Bach había sido el tercero a quien habían ofrecido el puesto, que consiguió solo después de que otros dos compositores más famosos lo rechazaran. Debido a este hecho, algunos de sus superiores tendieron a considerarlo un músico de tercera fila, cosa que condujo a muchos agravios en las décadas posteriores. Bach nunca se movió muy lejos de su casa y no publicó demasiado, de modo que nunca tuvo la amplia reputación de otros compositores como Haendel. Al final se convirtió en la figura musical dominante en Leipzig, pero en los demás sitios, excepto por algún fan ocasional, era simplemente un nombre más. En sus últimos años, Bach tuvo la satisfacción de ser recibido y alabado por uno de sus admiradores, Federico el Grande de Prusia, que era un entusiasta intérprete de flauta. Después, Bach escribió *La ofrenda musical*, una serie de piezas basadas en un tema que le había dado el rey.

Con base en la iglesia de Thomas, Bach tenía que proporcionar la música a otras tres iglesias, y se esperaba que compusiera regularmente. Al mismo tiempo, estaba también muy implicado en la creación de música en la ciudad. En los primeros años, a veces escribía una cantata eclesiástica cada semana, y eso quería decir de 15 a 25 minutos de música compuesta, copiada, ensayada e interpretada en el curso de siete días. Un oratorio es más o menos una ópera no representada, con recitativos, arias y coros, y una cantata es como un oratorio en miniatura. De sus más de doscientas cantatas, inevitablemente algunas son menos inspiradas, pero entre ellas hay incontables maravillas.

Era un trabajo agotador, pero él lo llevaba a cabo con una energía infatigable y la ardiente decisión de extraer siempre lo mejor de sí mismo. Muchos de sus manuscritos tienen diminutos agujeros, donde se sujetaban

las revisiones. Todas se han perdido.

Una buena introducción a las cantatas que sobreviven es *Wachet auf, ruft uns die Stimme* (*Despierta, la voz te llama*). Como todas las demás, se basa en una melodía coral luterana, y termina con el himno. A lo largo de toda esta pieza vemos al Bach más optimista. Vale la pena buscarla en Wikipedia o algo similar, para obtener el texto y el contexto: es para un servicio que simbólicamente une a Cristo como novio de la iglesia, de modo que todo está teñido de calidez matrimonial.

Como muestra de la aproximación de Bach a la expresión de un texto en general, escuchen una de mis arias favoritas, «*Wie zittern und wanken*», de la cantata *Herr, gehe nicht ins Gericht*, (Señor, no nos juzgues). El texto representa a los pecadores temblando antes del juicio de Dios, repitiendo sus frases, acusándose unos a otros de sus propios pecados... un tema luterano muy oscuro. Bach pinta todos los aspectos de esa escena: el acompañamiento de cuerda es un trémolo, de modo que tiemblan; el solo de oboe repite una frase una y otra vez, como los pecadores; no hay bajo, de modo que los pecadores no tienen cimientos. Sin embargo, es una de las piezas musicales más bellas y conmovedoras que jamás escribió, y su clave no es la venganza, sino la piedad.

Las obras más largas que recomiendo de Bach son las obvias, porque se encuentran en la cima de todo el repertorio coral. Uno de los pocos géneros de su época que Bach nunca tocó fue la ópera, pero la absorbió, claro, junto con todo lo demás, e introdujo drama y emociones operísticas en su *Pasión según san Mateo*, originalmente de 1727, pero revisada más tarde. Una «pasión» es un oratorio cuyo tema es el sufrimiento y la muerte de Cristo. Aquí, sus fuerzas son solos vocales, incluyendo un evangelista que narra la historia, y un coro y orquesta doble que se usan para obtener efectos de eco. El coro de obertura, palpitante, es un tapiz de lamentos, que empieza así: «Venid, hijas, ayudadme a lamentarme». Aquí, como en toda su música sacra, Bach trata la historia familiar bíblica como un drama humano universal. El *San Mateo* es conmovedor para cualquiera, sea cual sea su fe, porque evoca la experiencia de la pérdida: todos perdemos a seres queridos,

todos sufrimos, todos morimos. Bach hace descansar su obra en esa tragedia inevitable. La música es alternativamente triste y suavemente consoladora, y la unen los recitativos del evangelista, las palabras de Jesús (siempre rodeadas por un halo de cuerdas simbólico) y los coros luteranos, que aparecen entre movimientos. Nos situamos al lado de la cruz, participamos en el sufrimiento de Cristo, lamentamos su muerte. Escuchen el n.º 75, el aria para bajo *Mache dich mein Herze rein*, con su conmovedor estribillo: «Yo enterraré a Jesús». (Eviten las versiones que interpretan ese movimiento tristísimo con un vivaz tempo de danza, que en esta época por desgracia son comunes.) Este oratorio es quizá el mejor que se ha escrito jamás (su único rival es el *Mesías* de Haendel).

Al final de su vida, en 1748-1749, Bach reunió movimientos anteriores escritos para varias obras, añadió nuevo material, y creó la **Misa en si menor**. Probablemente nunca la oyó completa en vida, porque es una misa católica con movimientos que la versión luterana no usa, pero de casi dos horas, es decir, demasiado larga para una misa católica. ¿Por qué emprender pues una obra semejante? Quizá fuera otro *tour de force*, como el *Arte de la fuga*, que quería dejar a la posteridad. Para Bach, la misa era el más importante de todos los géneros musicales. Una misa era el lienzo perfecto para que Bach mostrase todo lo que podía hacer, musical y expresivamente. Su antiguo texto contiene la desesperación más profunda y la alegría más extrema, lo místico y lo lírico: cada rincón de la vida y de la religión. Y la religión estaba en el centro de la vida de Bach. A pesar de sus orígenes accidentados, el resultado es una pieza que para muchos de nosotros no solo es la cumbre de la música sacra, sino de toda la música.

Quizá sea mejor no empezar con toda la pieza, sino con una muestra para que vean su asombrosa gama. Después de una introducción, la obra propiamente dicha empieza con una fuga solemne y arrolladora con el *Kyrie eleison*. El n.º 4, *Gloria in excelsis*, es una explosión danzante de alegría. Es una prueba estupenda para ver si una interpretación grabada es buena: si no es una de las cosas más maravillosas que ha oído en su vida, busque otra. El n.º 8, *Domine Deus*, empieza con una encantadora melodía de flauta cuya

delicadeza impregna todo el movimiento. En el centro se encuentra el angustiado *Crucifixus*, que representa la crucifixión con unas disonancias chirriantes y líneas que caen perpetuamente. Al final desciende hacia la tumba y el silencio. De ahí surge *Et resurrexit*, un éxtasis de alegría que destella en las trompetas.

El final de Bach, en 1750, fue triste, pero él lo recibió a su manera. Había estado trabajando en el épico *Arte de la fuga*, un compendio de piezas basadas en un solo tema, destinado a mostrar todo lo que sabía de la fuga. No pudo acabar el último número. En él había trabajado como contrasujeto con su propio nombre, que en la notación alemana son las notas Bb A C B. Quizá fueran las últimas notas que escribió su mano. En su lecho de muerte, ciego y en medio de un gran sufrimiento, dictó a un alumno una revisión de una de sus obras de órgano, que retituló *Vor deinen Thron tret' ich allhier* (*Ante tu trono me presento, Señor*). Fue su tarjeta de visita para Dios.

Me educaron en la antigua tradición que decía que, tras su muerte, Bach estuvo olvidado durante cien años. De hecho, aunque las obras más importantes no se escuchaban, el *Clave bien temperado* y algunas obras menores mantuvieron vivo su nombre. Cuando Beethoven llegó a Viena por primera vez, se ganó su primera reputación como virtuoso tocando el CBT, que entonces era muy apreciado por los entendidos. Aunque tristemente sabía muy poco de aquella música, Beethoven comprendió la importancia de Bach: «No habría que llamarlo Bach [que en alemán significa 'riachuelo'] ¡sino más bien océano!». La revisitación de Bach en el siglo XIX empezó en serio con la histórica interpretación que hizo Felix Mendelssohn de la *Pasión según san Mateo* en 1829, que desde que Bach vivía no había vuelto a oírse. Llevó cuanto quedaba del siglo completar la primera edición de su música.

Una cosa más: mucha gente estará de acuerdo en que los artistas supremos de la tradición musical occidental son Bach, Mozart y Beethoven. Hay una bonita simetría en ese grupo, porque son tres compositores muy distintos: Bach es el conservador, considerado anticuado incluso en su tiempo; Mozart, el artista *au courant*, completamente implicado en su época; y Beethoven,

considerado revolucionario desde el principio (aunque él nunca se viera así a sí mismo). Es decir, que no hay un solo modelo para el genio y la inspiración, igual que tampoco hay explicación para ellos. Intentamos darles explicación hasta donde podemos, pero al final el genio es un profundo misterio, incluso para sus poseedores. Solo podemos admirarlo y maravillarnos.

Más Bach: Magnificat en re; suites para violonchelo y violín solista; los Conciertos de Brandeburgo; Concierto n.º 1 para clavicémbalo en re menor; cantata *Ein feste Burg is Unser Gott*.

6 Georg Friedrich Haendel (1685-1759)

Georg Friedrich Haendel fue el primer compositor de la historia occidental que nunca hubo que redescubrir, sobre todo porque en la época en que murió, su oratorio *El Mesías* había alcanzado ya un estatus legendario que nunca ha perdido. Hasta la época de Haendel, la música se había escrito para el presente, y se esperaba en gran medida que fuera desapareciendo tras la muerte de su autor. A causa de él, la siguiente generación de compositores empezó a darse cuenta de que su música podía convertirse en parte de un repertorio permanente. En su época, Haendel fue una especie de *superstar*, compositor de ópera, empresario y virtuoso que viajaba por todo el mundo. Corpulento, desaliñado, obstinado, componía con un frenesí maniaco a menudo seguido por el derrumbamiento. En sus últimos años, ciego y enfermo, pero todavía interpretando, su público lo veía como un mito viviente al que podían ver en carne y hueso.

Se cuenta una vieja historia sobre Haendel, quizá mítica, pero enteramente posible. En medio de la noche, a uno de sus libretistas lo despertaron unas fuertes voces con acento alemán en la calle. Miró por la ventana y vio a Haendel en un carruaje gritando: «En su texto, ¿qué essss «rrrompiente»?». Saliendo de golpe del sueño, el libretista le explicó que era una ola del océano. «¡Ajá!», exclamó Haendel. «La ola. ¡La ola grrrande!». Y se volvió a casa a trabajar. No podía componer hasta que supiera qué significaba aquella palabra, literal y visceralmente. Podemos estar seguros de que su música para las olas era a gran escala.

En la historia de la ilustración musical, Haendel tiene mucho peso. Fue el más extravagante de su época y, sin embargo, como vemos en *El Mesías*, también era capaz de hacer que sus toques pictóricos fueran tan enteramente musicales que mucha gente ni siquiera los notaba. Por ejemplo, en el aria «Todo valle será exaltado», esas palabras están expresadas con una línea melódica que va ascendiendo hasta la exaltación. Luego viene «la recta

torcida», una línea irregular que acaba con una nota repentinamente sostenida, y los «lugares escarpados se allanan», otra parte irregular, que se va suavizando hasta una línea lisa, que va derivando.

Cuando Haendel se apoderaba de una imagen jugosa, no podía resistirse. En el oratorio **Israel en Egipto**, convierte las plagas en comedia. «Vinieron todo tipo de moscas», declama el coro, y las cuerdas empiezan a vibrar. Cuando la soprano canta: «La tierra produjo raaaaaanas, raaaaaanas», una cantante que siga la broma croará de una manera ilustrativa, aun siendo musical. Mientras, el acompañamiento salta y salta...

Nacido como Georg Friedrich Haendel en Halle, Brandeburgo, era hijo de un barbero y muy pronto mostró notables dotes para la música, pero durante un tiempo tuvo que dedicarse a ella en secreto. Su padre no aprobaba la música, y quería que su hijo estudiase leyes. Finalmente se le permitió proseguir estudios musicales, pero aunque su padre murió cuando Haendel tenía 11 años, él siguió todos los pasos para inscribirse en la Universidad de Halle, en la facultad de Derecho, en 1702. Al año siguiente, sin embargo, lo encontramos tocando el violín y el clavicémbalo en una orquesta de ópera en Hamburgo. En 1715 Haendel produjo una ópera propia en Hamburgo, *Almira*, y su carrera como compositor se puso en marcha.

En lo que respecta a la música en aquellos tiempos, Alemania se consideraba el hogar de la armonía y el contrapunto, Italia el hogar de la canción y la ópera. Después de Hamburgo, Haendel pasó cuatro años actuando y componiendo en Italia, absorbiendo la música del país, y entre tanto, enriqueciendo su propia obra con un estilo melódico muy atractivo. A partir de entonces, la esencia de Haendel combinaría sobre todo el fluido don para el contrapunto que poseía con una gran calidez y claridad de medios.

Los años italianos de Haendel tuvieron su clímax en 1710, cuando su ópera *Agripina* causó sensación en Venecia. Ese año, el elector de Hanover, más tarde rey Jorge I de Inglaterra, le contrató como director de música de su corte. Al año siguiente Haendel consiguió un gran éxito en Londres con otra

ópera, *Rinaldo*. Cuando su patrono accedió al trono británico en 1714, Haendel vio su oportunidad y la aprovechó. Nunca miró atrás. Cuando se trasladó a Londres, Haendel había escrito muchísima música y un par de óperas, y ya era famoso en toda Europa, pero fue en Inglaterra donde realmente dio sus frutos. Georg Friedrich Haendel se convirtió así en George Frideric Handel, un caballero inglés (aunque su inglés seguía siendo un poco cómico).

Rápidamente encontró su lugar en la corte y entre la aristocracia amante de la música. En 1727 se convirtió en súbdito británico y fue nombrado compositor de la Capilla Real. Corren diversas historias sobre sus rarezas. Se ha observado que Haendel tenía propensión a los insultos prodigiosos y en diversas lenguas. En una ocasión se enfrentó a una iracunda (y corpulenta) prima donna levantándola del suelo y colgándola por el exterior de una ventana, sujeta por los tobillos. Finalmente la volvió a subir y exclamó: «¡Ya sé que es usted una brrrrruja, perrrrro no olvide que yo soy el prrrropio demonio!».

Si la carrera de Haendel parece color de rosa, en la práctica no fue tan tranquila, ni personal ni profesionalmente. Los historiadores lo han diagnosticado retroactivamente como bipolar. Componía en las fases de exaltación, su mente corría más que el rasguear de su pluma, pero tenía que soportar también los intervalos depresivos.

Durante muchos años fue sobre todo compositor de ópera, y a ese respecto, se resistía cada vez más a la ola de la moda en Inglaterra. Las obras escénicas de Haendel se situaban en el género de la *opera seria* italiana, es decir, que abordaban temas históricos sobre clemencia real y caridad, y la música era un alternancia sobre todo de arias *da capo* (=ABA) y coros durante los cuales el drama se detenía, mientras que la historia se contaba en largos fragmentos de *recitativo secco*, «recitativos secos», acompañados solo por el clavicémbalo. Se ponía gran énfasis en el virtuosismo vocal (había que mantener contentas a las prima donnas) y algunos papeles protagonistas los interpretaban *castrati*, hombres que fueron sujetos en su juventud a esa bárbara operación para preservar sus voces agudas. Todo ello constituía un espectáculo

dramáticamente estático, y la música tenía que ser excepcional para alzarse por encima.

En ese género cada vez más obsoleto, Haendel derrochó sus dones para pintar personajes, escenas y acciones. Para una pequeña muestra de su estilo operístico y de oratorios, busquen la chispeante *Entrada de la Reina de Saba*, del oratorio *Salomón*. Con todos sus recitativos secos, hasta las mejores grabaciones de estas óperas dejan algo que desear; es en su interpretación en vivo donde pueden volver a la vida con mayor facilidad. Ciertamente, están llenas de cosas maravillosas, y entre ellas se incluye el *Giulio Cesare* de 1724, aparecido de vez en cuando en escena. Aun así, hasta el momento ninguna se ha establecido en el repertorio moderno, que esencialmente empieza con Mozart.

Aunque la música vocal estaba en el centro del arte de Haendel, también era un espléndido compositor instrumental. Las más famosas de sus piezas grandes son dos que ocasionalmente muestran su genio para una melodía cautivadora, un ritmo vigoroso y un color instrumental muy abigarrado: la *Música acuática* y la *Música para los reales fuegos artificiales*. Ambas son suites de breves movimientos para ocasiones al aire libre, de modo que Haendel puso en funcionamiento la artillería pesada: metales, vientos y percusión. La *Música acuática* la compuso para una celebración real en el Támesis, en verano de 1717: la barca de Jorge I iba seguida por otra con cincuenta músicos, y luego una gigantesca flotilla, todos ellos aclamados por la multitud que los observaba desde las orillas. La música es la más encantadora que produjo Haendel, llena de trompetas, cuernos de caza y oboes. El rey quedó tan maravillado con aquella música que hubo que repetirla tres veces.

La pieza de los *Reales fuegos artificiales* se escribió en 1749, para acompañar una exhibición pirotécnica regia. Un ensayo de la música, en los jardines de Vauxhall, atrajo a una audiencia de doce mil personas, mostrando la popularidad de la que disfrutaba Haendel en aquel momento. La música no se parece a los fuegos artificiales, sino que es más bien una suite de movimientos vivaces y danzarines, interpretada por primera vez por una

orquesta de sesenta instrumentos de viento y percusión. El espectáculo en el que se basaba el estreno acabó en un magnífico fracaso: los fuegos artificiales prendieron fuego a un pabellón de madera y la multitud se dispersó, presa del pánico. Tanto la *Música acuática*, como los *Reales fuegos artificiales* fueron incluidas en diversas colecciones con arreglos para orquesta completa de cuerdas. Sugiero que escuchen una de las interpretaciones de las suites completas con la orquestación original y los instrumentos originales también. Son muy divertidas. Escoja la interpretación más bulliciosa que encuentre.

Haendel basó toda su carrera en la *opera seria* en italiano, pero a medida que llegaba la década de 1720, su popularidad en Inglaterra empezó a decaer. El principio del fin llegó en 1728, con la parodia que hizo John Gay del género, llamada *La ópera del mendigo*. El popurrí satírico de melodías fue un auténtico bombazo, y apresuró el declive de la ópera italiana. (Una adaptación del siglo xx de *La ópera del mendigo* es *La ópera de tres peniques*, de Brecht y Weill, cuya melodía más famosa es «Mack Navaja».) Haendel continuó escribiendo óperas obstinadamente para su propia compañía hasta 1737, cuando esta quebró y él sufrió un colapso nervioso.

Pronto volvió a la actividad, dedicándose de nuevo a la ópera, entre otras cosas. Pero la respuesta a sus problemas ya lo tenía en sus manos: el género del *oratorio*, con su estilo operístico pero sin representación, y que normalmente versaba sobre un tema sagrado. A medida que caía la popularidad de la ópera, el oratorio iba en auge. Haendel había escrito oratorios en la década de los años treinta del siglo xviii; antes, como calentamiento, estrenó en 1718 su espectáculo pastoral *Acis y Galatea*. Escúchenla, es Haendel con todo su vigor juvenil y su ingenio, un delicioso episodio de encanto arcádico.

En 1742 llegó su sexto oratorio y el más ambicioso, el que aseguró su fortuna en el presente y su lugar central en la música occidental para todos los tiempos: *El Mesías*. Se estrenó en Dublín en un concierto multitudinario, y rápidamente se extendió por toda Inglaterra y Europa. En su primera visita a Londres en la década de los noventa, Haydn se sintió profundamente conmovido por él; también gracias al *Mesías*, Beethoven consideraba que

Haendel era el único compositor que podía superarle. (Beethoven no conocía casi ninguna de las obras corales de Bach.) Admiraba la habilidad de Haendel para conseguir efectos enormes con medios muy sencillos. Como sabía bien Beethoven, lo sencillo no es fácil.

Hoy en día, doscientos cincuenta años después, es la pieza musical más famosa y apreciada del mundo. Haendel compuso esa gigantesca pieza en solo 24 días. Los creyentes dicen que se debió a la inspiración divina, pero la verdad es que a menudo trabajaba con esa misma rapidez, frenético y como en éxtasis, sin dormir apenas, a veces sollozando, y la obra avanzaba con la ayuda de multitud de préstamos de su música anterior. El tremendo coro del «Aleluya», por ejemplo, empezó su vida como himno a Baco, es decir, era una canción de borrachera, de una de sus óperas. El exquisito coro de «For Unto Us a Child is Born» fue originalmente un dúo de ópera para sopranos subido de tono y dirigido a Cupido; después del *Mesías*, se convirtió en un concierto de oboe. Pero Haendel contaba que cuando volvió a trabajar la música para el «Aleluya» se presentó ante sus ojos una visión de la panoplia celestial.

Al componer el *Mesías*, Haendel estaba en un plano de inspiración exaltada que pocos compositores han alcanzado nunca. No hay trozos aburridos, y sí muchos momentos de la belleza y la exaltación más notables. Por poner un ejemplo: «For Unto Us a Child is Born» se construye con un juego casi infantil de voces que aumentan vertiginosamente, hasta que alcanza la proclamación sobrecogedora: «Wonderful! Councilor! The mighty God! The prince of peace!», y las cuerdas se alzan en éxtasis por encima. Nunca la música ha transmitido el sentido y la emoción de las palabras de una manera más poderosa. La música del *Mesías* va desde la grandeza incomparable del «Aleluya» a la ternura íntima de «Comfort Ye My People». Se cuenta la anécdota de que cuando el rey Jorge II oyó por primera vez el «Aleluya» quedó tan conmovido que se puso de pie. Podría ser así, pero en cualquier caso, desde el principio se creó la tradición de ponerse de pie para escucharlo, y el público todavía sigue haciéndolo. El coro merece todos estos siglos de reverencia.

En 1751, trabajando en el oratorio *Jefté*, después de un coro Haendel escribió en el manuscrito: «Llegué hasta aquí el 13 de febrero de 1751, incapaz de seguir debido al debilitamiento de la visión de mi ojo izquierdo». Acabó el oratorio pero a finales del año siguiente estaba ciego, y ya no pudo componer más. Siguió supervisando conciertos, incluyendo una interpretación anual en gala del Mesías, y tocaba conciertos de órgano en los cuales improvisaba la parte del solista. Murió después de una interpretación del Mesías, en abril de 1759, y fue enterrado con grandes honores en la abadía de Westminster.

La influencia póstuma de Haendel fue incalculable. Durante los primeros cien años, no tuvo virtualmente competidor alguno en la música coral, porque Bach todavía estaba por redescubrir. Estableció el oratorio como cumbre de la música coral. Empezando con Haydn, Mozart y Beethoven, su estilo dominó la música coral del siglo XIX. El movimiento de coros de aficionados de su siglo en Europa y América se fundó en gran medida sobre Haendel; eso incluye la Boston's Handel & Haydn Society, fundada en 1814. Haendel quedó asociado al concepto de lo que significa ser británico; se dice que el imperio se consiguió acompañado por Haendel. El triunfo de su música también fue el triunfo del arte musical: nunca antes un compositor se había acercado tanto al centro de la cultura y, tras él, los compositores empezaron a verse a sí mismos como parte de una corriente musical que se movía a través de la historia. Beethoven fue el primer compositor que aspiró a la inmortalidad. Y Beethoven dijo que Haendel había sido el músico más grande.

Más Haendel: *Coronation Anthems*; Concerti Grossi op. 6; el oratorio *Sansón*.

7 Más música barroca

Giacomoi Carissimi. En lo que respecta a las piezas trágicas, hay muchísimos ejemplos en la música religiosa barroca. Una de las más potentes que conozco viene del compositor italiano relativamente oscuro Carissimi, el coro final de su oratorio *Jefté*, de alrededor de 1650. La historia es la del rey bíblico que prometió a Dios que si ganaba una batalla, sacrificaría a la primera persona que viese después. Ese tipo de juramentos no suelen acabar bien. Resulta que esa persona es su amada hija Jefté, y esta vez Dios no viene al rescate. El trágico y bello coro final, *Plorate, filii Israel*, es una lamentación de las amigas de ella. La música es como un gemido de dolor sostenido, aumentando hasta el clímax en una cadena de armonías desgarradoras. Los cantantes de las corales dicen que tienen problemas para acabar la pieza sin que se les haga un nudo en la garganta.

Giovanni Gabrieli (1556?-1612) Gran parte de su música tomó forma en el interior de la catedral de San Marcos, en Venecia, que tiene unos balcones donde se colocan los cantantes y músicos, creando intrincados efectos antifonales, lo que podríamos llamar «sonido envolvente». Así floreció lo que llamamos el estilo «policoral» veneciano, que tuvo gran influencia en la siguiente generación de compositores, incluyendo a Monteverdi, Schütz y Bach. **Obras sugeridas:** *Canzon duodecimi toni* para metales; *In ecclesiis* para voces abigarradas, instrumentos y órgano.

Heinrich Schütz (1585-1672). Aunque el estilo veneciano que estudió era grandioso y efusivo, el protestante alemán Schütz tenía un temperamento más austero, y su obra era sucinta e intensamente espiritual. Su estilo armónico tiene una formulación arcaica que la vuelve fresca y atractiva a nuestros oídos. **Obras sugeridas:** *Saul, Saul, was verfolgst du mich?*; *Ist nicht Ephraim mein teurer Sohn*; *Danket dem Herren*; *Christmas Oratorio*

Antonio Vivaldi (1678-1741). El absurdamente prolífico Vivaldi (escribió unos quinientos conciertos él solo) había quedado largamente olvidado

cuando fue redescubierto por aficionados al Barroco a mediados del siglo xx. En sus tiempos, como compositor y como violinista virtuoso, fue un gigante. Bach estudió cuidadosamente a Vivaldi, y sospecho que aprendió muchísimo de él: intención, franqueza y energía rítmica. **Obras sugeridas:** *Las cuatro estaciones; Gloria en re mayor.*

Domenico Scarlatti (1685-1757). Habiendo escrito sus mejores obras, todas para clavicémbalo y en gran parte para un público compuesto por una sola persona, la reina de España, Scarlatti emergió al mundo por primera vez, después de su muerte, como una especie de figura de culto. Extravagante, inacabablemente variado, en todo tipo de tonos desde lo grandioso hasta lo violento, sus 555 sonatas para clavicémbalo exploran todo de lo que es capaz ese instrumento. El propio Scarlatti proporcionó quizá la mejor descripción de su música: «Una ingeniosa manera de bromear con el arte». La amplitud de espectro de las miniaturas de Scarlatti hace que resulte difícil singularizar alguna pieza en concreto para recomendar, de modo que diría que busquen cualquier grabación de algún celebrado clavicembalista o pianista y se sumerjan en ella. Entre otros, encontrarán al pianista Vladimir Horowitz, cuya interpretación lapidaria es ideal para Scarlatti.

Tercera parte

Clasicismo

8 Período clásico (hacia 1750-1830)

En la última parte del siglo XVIII florecieron las artes y las ciencias en lo que los historiadores han denominado la «Ilustración» o bien «el Siglo de las Luces». Desde el punto de vista político sus frutos incluyen las revoluciones americana y francesa. Musicalmente la era se conoce como período clásico (un nombre que ha causado confusión durante generaciones entre el período clásico y el género amplio denominado «música clásica», que son dos cosas distintas). El nombre de «Ilustración» ya denota cómo se veía aquella época a sí misma: como un punto de inflexión en el que la humanidad había alcanzado una mayor sabiduría y una sociedad más equitativa. La razón era la fuerza que se utilizaba para llevar a cabo esa revolución en la ciencia, el pensamiento, el gobierno y la felicidad humana.

¿Por qué la razón? Porque el siglo XVI y XVII habían producido lo que se conoce como revolución científica, en la cual el método científico revelaba que las leyes de la naturaleza eran universales, y que podían manipularse para nuestro beneficio. La nueva ciencia produciría unos resultados asombrosos en física, astronomía y biología, nuevos tipos de matemáticas, finalmente el motor de vapor, el dominio de la electricidad, el teléfono, los ordenadores y el viaje espacial (y también, en el otro extremo de la ecuación, la bomba atómica). Durante la Ilustración, la ciencia proporcionaba una comprensión de la realidad que prometía desvelar rápidamente todos los secretos de la naturaleza. Alexander Pope escribió sobre el genio que galvanizó la revolución científica: «La naturaleza y las leyes de la naturaleza se ocultan en la noche: / Dios dijo: «¡Que se haga Newton!». Y todo fue luz».

La Ilustración fue una época de esperanzas sin precedentes. Parecía que la humanidad avanzara a pasos agigantados, y que no existieran límites a su capacidad de progresar. La razón humana, aplicada a todas las cosas, desde los gobiernos hasta el desarrollo social y ético de los seres humanos, podría conseguir cualquier cosa. Resultó que eso no era cierto, en absoluto, y

nuestra comprensión del universo siguió siendo fragmentaria. Pero aun así, este período produjo cosas espléndidas y duraderas, entre ellas la ciencia moderna y el triunfo (más o menos) de la democracia representativa.

Para muchos pensadores, hasta la religión debía someterse a la razón. Para muchas personas Dios retrocedió más allá de las estrellas a una especie de retiro, dejando que el mecanismo perfecto de su universo funcionara solo. Emanuel Kant, el filósofo más importante de la época, dijo que la esencia de la Ilustración era pensar por uno mismo. Declaró que cualquier religión fundada sobre dogmas y sin lugar para la discusión debía prohibirse. No podía aceptarse ninguna serie de normas cósmicas solo porque supuestamente procedieran de Dios o de los reyes. A partir de ahora, dijo Kant, tenemos que pensar por nosotros mismos cómo vivir. Era una idea sencilla, pero de enormes consecuencias.

Esa era la actitud de los humanistas librepensadores que forjaron la Constitución estadounidense, basándose en el principio de que las personas nacen iguales, y que tienen el derecho y la capacidad de gobernarse a sí mismas, que la finalidad de la vida no es servir a Dios o a la iglesia o al señor del feudo, sino más bien que cada persona encuentre su propio camino. El objetivo del gobierno, escribió Thomas Jefferson, es promover «la vida, la libertad, la consecución de la felicidad». El requisito previo indispensable para encontrar la felicidad es la libertad: libertad de la tiranía, del poder heredado, de los dogmas de todo tipo.

Esto condujo en las artes a una nueva franqueza y también al populismo. La arquitectura se apartó de la extravagancia del Barroco y se centró en una elegante simplicidad (sencillez exterior, ocultando a veces la extravagancia en el interior). En música ocurrió lo mismo. Como corresponde a una época optimista que valora la razón, se esperaba que las formas y armonías musicales fueran claras al oído. La música trágica retrocedió en importancia; las mayores óperas de Mozart eran comedias. La orquesta se estandarizó relativamente, convirtiéndose en el conjunto moderno de cuerdas, vientos y metales que nos es familiar; las formas musicales se racionalizaron también.

La Ilustración proclamó que la naturaleza, y no la religión, era la auténtica

escritura sagrada. Los compositores clásicos buscaban lo que ellos llamaban «estilo natural», popular y comunicativo. Gran parte de ese estilo consistía básicamente en ritmos de danza, fraseo y estilo. La música barroca tiende a sonar grandiosa y extravagante, y el estilo clásico, contenido, compacto y en muchos aspectos intencionadamente predecible. Haydn fue un gran maestro a la hora de establecer normas en su trabajo, y luego fracturarlas astutamente. Detrás de una aparente ingenuidad se escondía una ingeniosa sofisticación. Haydn y sus herederos aspiraban a escribir una música que fuese nueva y original, que pareciera que se había escrito sola y que al mismo tiempo sonara familiar la primera vez que se oyese. Del mismo modo que se sabía ya que el universo entero se encontraba regido por las mismas leyes, el estilo musical se convirtió también en algo más internacional. Había acentos regionales, claro, pero todo el mundo se basaba en unas suposiciones similares, y la música de Europa se unificó más que nunca. Para un principiante resulta difícil encontrar la diferencia de estilo entre, por ejemplo, Haydn, Mozart y J. C. Bach (este último, hijo de J. S. que tuvo influencia en Mozart).

La música del período clásico fluía de los logros del Barroco surgidos de la ópera, que pusieron a prueba la primacía del contrapunto y se centraron más en la melodía de acompañamiento como textura básica de la música, y que se implicaron cada vez más en la forma musical abstracta. El Barroco también ideó la «sinfonía» italiana de tres partes, que evolucionó y se convirtió en sinfonía clásica, tal y como se practicó a partir del siglo XVIII. En la época de Haydn, la adición de un género de danza, el minué, expandió las sinfonías y cuartetos y similares de tres a cuatro movimientos. El contrapunto resistía todavía, con sus cánones y sus fugas, pero quedó relegado sobre todo a episodios en piezas de mayores. Ahora, el nombre del género (sinfonía, sonata de piano, cuarteto de cuerda, y así sucesivamente) significaba algo bastante específico, y las formas de los movimientos individuales que llenaban esos géneros, aunque seguían siendo flexibles, se habían racionalizado y estandarizado relativamente.

Los cuartetos de cuerda (música escrita para cuatro instrumentos) destacaron por primera vez en el siglo XVIII. Durante la Ilustración los cuartetos eran el tipo de música de cámara más popular, y la mayoría de los aficionados tocaban instrumentos de cuerda. (En el siglo XIX, el instrumento más popular pasaría a ser el piano.) Los cuartetos eran música doméstica, interpretada por aficionados en conciertos celebrados para amigos en el salón o la sala de música, a menudo como parte de un programa sorpresa que contenía de todo, desde cuartetos a sonatas de piano, arias, sinfonías y conciertos con una pequeña orquesta improvisada. Los conciertos privados en los hogares de aristócratas y gente adinerada eran el marco más importante para la mayoría de la música en el siglo XVIII, y hasta bien entrado el XIX. Solo una vez en vida de Beethoven se tocó una de sus sonatas de piano en público, y él estuvo implicado muy de cerca con el primer cuarteto profesional de Europa, que fue el primero en organizar conciertos por suscripción pública. La música prosperaba en las iglesias, pero en el período clásico, la música secular por primera vez se hizo más importante que la sacra. La publicación de música conoció un gran auge, ya que los aficionados amantes de la música a los que interesaba pertenecían a una clase que iba en ascenso. Beethoven sería el primer compositor en ser publicado de una manera regular desde el principio de su carrera.

Mientras se aplicaba un diseño formal a casi todos los tipos de música, hubo una regularización básica del fraseo: dos semifrases de dos compases forman una frase de cuatro compases, dos frases de cuatro compases forman un período de ocho compases, dieciséis compases son el nivel siguiente, y así sucesivamente. Es el fraseo de la música de danza. Pero como todo, la norma se creó para jugar con ella, para modularla y alterarla creativamente de diversas maneras.

En términos de organización, en la época se produjo el modelo más sofisticado de la historia: la *forma sonata*. Joseph Haydn dio los toques finales a este modelo hacia finales del siglo XVIII. A partir de ese momento, para el resto del período y más adelante, la forma sonata fue el diseño esencial para

los primeros movimientos de casi todo el trabajo instrumental multimovimientos, y a veces el último movimiento también, y acabó invadiendo otras formas como el concierto y el rondó.

Así que debemos examinar esa forma sonata. Al diseño básico lo llamo «forma sonata académica», porque es una de esas teorías que en la práctica raramente ocurre según las normas. La idea general (uno de los pocos elementos casi invariables) es un movimiento con tres secciones, llamadas «exposición», «desarrollo» y «recapitulación». (También puede haber una «introducción», normalmente lenta, y una «coda» al final.) La exposición postula un tema principal en la clave inicial, luego modula una clave relacionada para un segundo tema en contraste; normalmente se repite toda la exposición. La parte del «desarrollo» de la forma sonata es esencialmente una especie de improvisación sobre el papel en los temas de la exposición, a menudo de tono dramático y explorando una diversidad de claves. Luego llega la recapitulación. La versión académica de la forma dice que la recapitulación vuelve a introducir los temas de la exposición en sus formas originales, y lo resuelve todo en la clave principal.

Estas son las normas, en teoría, pero insisto en que pocas piezas con forma de sonata son así. De hecho, tanto el primer como el segundo tema normalmente son secciones plenas, que implican otros subtemas y una gran variedad de claves. Pero en la exposición habrá normalmente una sensación clara de dos secciones temáticas, y siempre a una modulación de distancia de la clave principal, creando una tensión de largo alcance en la armonía que debe resolverse finalmente. De nuevo, puede haber una profusión de subtemas en la exposición. En cualquier caso, el primer tema plantea el tono, los motivos principales, la dirección general de toda la pieza. Normalmente, los temas de la exposición son contrastantes, por ejemplo, el tema de obertura es atrevido, y el segundo en cambio más suave. Puede que haya un nuevo tema o dos en el desarrollo, y quizá no trate todos los temas de la exposición. La recapitulación, invariablemente, tiene algunas modulaciones: quedarse todo el rato en la clave inicial sería aburrido.

La forma sonata se desarrolló en gran medida para racionalizar y

administrar nuevas intensidades de «contraste» de materiales, y una variedad de claves más amplia. Mientras el movimiento barroco se fundó sobre una idea musical básica y una atmósfera expresiva, el estilo clásico estaba interesado en una diversidad de ideas y climas dentro de un mismo movimiento. La forma sonata pudo mantener controlados todos esos contrastes sin precedentes. Los entendidos estaban familiarizados con el modelo formal, de modo que los compositores podían jugar con sus expectativas: por ejemplo, un resumen falso en una clave errónea en el desarrollo, o un resumen elidido que entra a hurtadillas, o que empieza en el segundo tema. A veces, la recapitulación sigue desarrollando los temas. En efecto, manejar la forma en una pieza dada se convirtió en un elemento tan expresivo y distintivo como cualquier otro: una forma desarticulada podía ser parte tanto de una pieza cómica como de otra angustiada, y así sucesivamente. En otras palabras: el manejo de la forma en una pieza es tan expresivo como sus melodías, armonías y ritmos.

Mientras tanto, el modelo invadía otras formas musicales. El antiguo y sencillo diseño *tutti* – solo – *tutti* – solo, etc. de los conciertos barrocos se estaba convirtiendo en «forma sonata de concierto». Aquí, la repetición de la exposición se convirtió en «doble exposición», donde la orquesta primero esboza el material básico y luego el solista entra en una segunda exposición. El antiguo modelo llamado «rondó», A B A C A D A, etc., se convirtió en «sonata-rondó», algo parecido a A B A C A B A, la A y la B funcionando como las dos secciones temáticas de la forma sonata, la C para el desarrollo. Al final, el poder y la flexibilidad de la forma sonata fue uno de los motivos de que la música instrumental reinase como la mayor de las artes en el siglo XIX, hasta el punto de calificarla como «el arte al cual todas las demás artes aspiran». La música instrumental era pura expresión, sin palabras ni historia, aunque estas podían estar implícitas, y también adoptar algunas de las cualidades del drama, la poesía y la ficción.

Durante la última parte de este período también adquirió importancia una lógica temática más coherente. Un tema es básicamente una melodía, sea del

tipo que sea, aunque las clásicas tienden a ser de final abierto, de modo que se puedan manipular y extender. A menudo, los compositores o bien construirán un tema a partir de motivos, que son una colección de dos a cuatro notas (ritmo sencillo, un poquito de escala, una figura giratoria y algo por el estilo), o bien el principio expone un tema principal y luego el compositor extrae de él otros motivos, con los cuales prepara más temas. Un ejemplo familiar es la Quinta Sinfonía de Beethoven, donde el ritmo ta-ta-ta-tá de la obertura adopta miles de formas en cada tema de la pieza, hasta las últimas páginas. Un cambio de acorde o incluso un acorde con un colorido intenso pueden ser un motivo. A menudo Beethoven usa motivos de una sola nota, como como el do# fuera de tono en la primera página de la *Heroica*, que tiene sus implicaciones para la estructura clave del resto de la sinfonía. De modo que los nuevos contrastes y la profusión de temas del estilo clásico se veían unidos en parte por una rigurosa lógica formal, y también por las interrelaciones temáticas que unificaban toda la pieza.

A menudo se ha observado que la forma sonata se hacía eco de las artes literarias, reflejándose en el título de las secciones: una exposición era como la tesis de un ensayo, o un sermón; el desarrollo funcionaba con los temas como el cuerpo del ensayo, o como el drama, con sus conflictos entre los personajes. En el siglo XVIII, los compositores tocaban y componían como profesión; su carrera se basaba en complacer al público, y escribían sobre todo por encargo. La individualidad en los artistas era cotizada, pero solo hasta cierto punto. La idea de «expresarse uno mismo» en el arte es propia del siglo siguiente. Los compositores querían expresar emociones universales, no las suyas. Preferían las formas tradicionales porque les daban un punto de partida como organización, pero también se podían aplicar juegos creativos con las normas y las expectativas de la forma.

En la época clásica, una obra musical multimovimientos (sinfonía, sonata, concierto, cuarteto, etc.) es un género formado por géneros más pequeños a su vez, cada uno con su propia historia. Los géneros y tempos típicos implicados en una pieza a menudo van como sigue: 1) un primer movimiento rápido en forma sonata; 2) segundo movimiento lento en A B A; 3) veloz

scherzo o majestuoso minué, que es un diseño cercano a la forma sonata, y con una sección central llamada *trio*; 4) forma final rápida en sonata-rondó. Otros diseños formales que habitualmente aparecen en los movimientos son los temas y variaciones o A B A B. Las sonatas de piano y conciertos habitualmente tienen los tres movimientos y omiten el scherzo-minué. A veces, el scherzo precede al movimiento lento. A veces, como en los finales de la *Heroica* de Beethoven o la Novena Sinfonía, el compositor crea una forma única, específica, pero es raro. La forma sonata también aparece en piezas sueltas como las oberturas de conciertos, en los números de ópera, y así sucesivamente.

La siguiente generación del XIX, la romántica, rechazó lo que un poeta llamaba «la fría luz de la razón» a cambio de una doctrina de la individualidad, innovación, lo sublime y el genio divino. Pero aunque los románticos eran menos rigurosos que los clasicistas con respecto a la forma, los compositores seguían escribiendo fugas, usaban a menudo la forma sonata y los demás modelos clásicos... formas tan universales y útiles que perduran todavía hoy en día.

En muchos aspectos, las ilusiones de la Ilustración de que podíamos forjar una ciencia perfecta, una sociedad perfecta y una humanidad más elevada, se hicieron pedazos, como otras tantas quimeras. Pero eran unos sueños magníficos, y los logros de la época, como el gobierno representativo, la forma de la sonata y la imponente música del período clásico, perviven sin perder su fuerza.

9 Joseph Haydn (1732-1809)

Joseph Haydn no parecía uno de los compositores más innovadores e influyentes de nuestra tradición, ni actuaba como tal. Gran parte de su música suena a nuestros oídos demasiado jovial y agradable para resultar revolucionaria. En persona, Haydn era casero, afable, anticuado en sus ropas y pelucas, y muchos de sus empleados y alumnos se dirigían a él como «papá». En la edad adulta tuvo pocos enemigos, aparte de su mujer: no tenían hijos, a ella no le gustaba la música, y cortaba sus manuscritos para enrollárselos en el pelo y rizarlo.

No se podría llamar revolucionario a Haydn. Estaba demasiado implicado con la tradición, y demasiado atento a los gustos de su época. De todos modos, nadie influyó tanto en la historia de su arte como él. Se le recuerda como el «padre de la sinfonía» y «el padre del cuarteto de cuerda». No inventó ninguno de los dos géneros, pero mostró al futuro lo que se podía hacer con ellos. Entre los primeros en usar tales conocimientos se encontraban un joven amigo suyo llamado Mozart y un alumno llamado Beethoven. La naturalidad de su música, su facilidad y su gracia, su predictibilidad por un lado y su bulliciosa impredecibilidad por otro, fue algo que consiguió dominar a base de minuciosos esfuerzos, a lo largo de muchos años. Si Haydn no fue ningún revolucionario, dejó al futuro no solo una música maravillosa, sino también un cúmulo de ideas que resultó virtualmente inagotable. Hace mucho tiempo que me di cuenta de que cuando examinas alguna de las supuestas innovaciones de Beethoven, a menudo averiguas que Haydn lo hizo primero.

Franz Joseph Haydn nació en Rohrau (Austria) en una familia de carreteros. El niño pronto demostró un considerable talento para la música. Cuando tenía cinco años, un primo que era músico se ofreció a llevárselo con él y darle una educación. A partir de aquel momento, Haydn apenas volvió a su casa. Recordaba que aquel primo le proporcionó «más azotes que comida».

Cuando tenía ocho años lo llevaron al coro de niños de la catedral de San Esteban, en Viena, que más tarde se llamaría de los Niños Cantores de Viena (escapó por los pelos a que lo convirtieran en castrato). Su hermano menor Michael, destinado a convertirse en importante compositor de música sacra, se unió también al coro. Después de que Joseph pasara nueve años cantando y estudiando la gran literatura coral, cuando le cambió la voz, a los 17 años, fue expulsado del coro sin más.

Los años siguientes fueron de estudio intensivo y autodidacta y de una pobreza lacerante. Vivía en una buhardilla y practicaba con un clavicémbalo comido por las carcomas, aceptando cuantos trabajos musicales le proponían, incluso tocar por las calles. Fue abriéndose camino en su profesión poco a poco y con gran tenacidad. Cuando tenía veintipocos años, entró como sirviente del conocido compositor y profesor italiano Nicola Porpora, que hacía que Haydn acompañara a sus alumnos de canto y les diera consejos de composición. A los 26, Haydn sirvió brevemente como director musical y compositor de un conde bohemio, para cuya orquesta escribió su primera sinfonía.

Su música, hasta aquel momento, era agradable y convencional, como se esperaba de los compositores cortesanos. Su siguiente ascenso fue enorme: en 1761, a los 29 años, se convirtió en ayudante de director de orquesta y compositor para la corte resplandeciente, rica y enormemente amante de la música del príncipe húngaro Paul Antal Esterházy. Si era dócil y se adaptaba a una existencia como sirviente uniformado, componiendo y ejecutando según las órdenes, un compositor no podía encontrar un trabajo mejor en aquellos tiempos. El príncipe tenía un palacio en Viena donde pasaba el invierno, y un castillo a 50 kilómetros de distancia, en Eisenstadt. Haydn comenzó una vida en la que se presentaba para recibir órdenes por la mañana, y pasaba los días ensayando, dirigiendo y componiendo. Tras unos pocos años, se convirtió en director musical de la corte, y así llegó a ser responsable de la orquesta, la música de cámara y las óperas, así como de la dirección, la composición, la enseñanza, y las contrataciones y los despidos de palacio.

Haydn vivió y trabajó en la corte de Esterházy durante treinta años. Cumplió sus deberes incansablemente y muy bien, convirtiendo el conjunto instrumental y operístico de los Esterházy en uno de los mejores de todas las cortes europeas. En el curso de esas décadas se convirtió en uno de los creadores más importantes y celebrados del continente. Como escribiría más tarde, mientras vivió en gran medida aislado del mundo, con un príncipe que apreciaba su música, y con un grupo de músicos de primera fila a sus órdenes, pudo experimentar, aprender y ser tan original como quisiera.

Haydn seguía trabajando en los palacios Esterházy, veía ir y venir a los príncipes, mientras su arte cobraba cada vez mayor fama. Separado de su mujer, se unió a una soprano de la corte, aunque a ella probablemente le interesaba más su dinero que sus encantos. Cuando Mozart llegó a Viena, Haydn se hizo amigo suyo y le dijo a su padre, Leopoldo Mozart, que su hijo era el mejor compositor que había conocido jamás. Haydn era un hombre generoso y un buen amigo, y Mozart, que era mucho más joven, le correspondió también. Ambos aprendieron mucho el uno del otro. Mozart decía que Haydn le enseñó a escribir cuartetos de cuerda, y dedicó un importante conjunto de seis al anciano. Haydn había escrito un gran número de óperas para el teatro de la corte, y durante años se consideró a sí mismo sobre todo compositor de óperas. Esa ilusión concluyó cuando apareció Mozart en Viena. La última vez que alguien le encargó una ópera, Haydn respondió: para mí sería un riesgo demasiado grande, debería contratar a Mozart.

En la década de 1790, Haydn más o menos recibía una pensión del príncipe Esterházy de entonces, aunque seguía escribiendo misas para la corte. Una carta a un amigo demuestra que no se había resignado con su posición, ni mucho menos: «Saber que ya no soy un sirviente contratado me resarce de todos mis problemas». Pronto apareció un empresario y le ofreció montañas de oro y ríos de aplausos si acudía a Inglaterra. Haydn accedió y la profecía realmente se cumplió: a las dos visitas, el público británico lo idolatró y acabó siendo bastante rico. Si quedaba alguna duda de que era el más exitoso de los compositores vivos, se disipó entonces. La única sombra que empañó sus

estancias en Londres fue que estando allí se enteró de la muerte de Mozart. Haydn quedó destrozado por la pérdida de «ese hombre indispensable».

Después de sus triunfos en Londres siguió trabajando, pero con más dificultades cada vez. Sus últimas piezas eran sobre todo vocales, misas para la corte Esterházy y los dos oratorios de *La creación* y *Las estaciones*. Las dos últimas estaban inspiradas por su entusiasmo por los oratorios de Haendel, sobre todo el *Mesías*, que oyó en Londres. Mientras tanto, inspirado por el himno británico «Dios salve al rey», escribió el exquisito «Gott erhalte Franz den Kaiser» (Dios salve al Kaiser Franz) y recibió el honor de que se convirtiera en el himno austríaco no oficial. Seguramente es el mejor de los himnos nacionales, otra de esas melodías de Haydn que parecen haber estado siempre ahí.

Por aquel entonces comenzó su declive. Dijo que componer *Las estaciones* había sido una larga lucha que «le había roto la espalda». Sus últimos años fueron melancólicos. No podía componer, y se volvió cada vez más frágil, temeroso y olvidadizo. Cada día se sentaba ante el piano y tocaba su himno austríaco, el único esfuerzo musical que podía hacer ya. Su última aparición en público fue en la interpretación de *La creación*, en una gala en Viena en 1808, donde fue alabado sin medida y su antiguo alumno Beethoven se arrodilló para besarle las manos. Pero Haydn no sobrevivió mucho tiempo a aquel episodio. Al año siguiente murió durante el ataque de Napoleón a Viena, poco después de que una bomba explotara en su jardín y aterrorizara a toda la casa.

En aquellos tiempos, se exigía a los compositores que fueran prolíficos. Al final de su vida, las obras de Haydn incluían 108 sinfonías, 68 cuartetos de cuerda, 52 sonatas de piano, 20 óperas, 14 misas, 6 oratorios y una gran cantidad de piezas de cámara. Algunos de esos géneros los cambió para siempre.

La mayor parte de los conciertos de Haydn para diversos instrumentos se han quedado por el camino. No les dedicaba mucho tiempo, porque aunque tocaba el teclado o el violín, reconocía que no era «ningún prestidigitador».

Los mejores conciertos de los compositores, desde Bach a Beethoven y en adelante, son los que componían para ellos mismos. Resulta sorprendente, pues, que un concierto excepcional de Haydn esté entre sus composiciones más queridas: el *Concierto para trompeta*, que escribió para un instrumento que duró muy poco y que tenía llaves, como un saxofón. Las trompetas y las trompas en aquellos tiempos no tenían pistones, de modo que solo podían tocar una gama de notas restringidas. Con sus llaves, esta trompeta podía tocar todos los tonos. Estaba claro que eso le gustaba a Haydn. Exhibidas con toda su calidez, sus melodías eran tan inevitables que parecían haberse escrito solas. Aparte de eso, para aquel instrumento excéntrico Haydn escribió una música que le cuadraba perfectamente y al mismo tiempo tenía poco que ver con lo que tradicionalmente se había escrito siempre para trompeta, que tendía a ser festivo y rimbombante. Aquí, por primera vez, como en el encantador movimiento lento, la trompeta canta de verdad.

En lo tocante a las sonatas para teclado, no solo Haydn sufrió un largo desarrollo artístico a lo largo de toda su carrera, sino que sus instrumentos hicieron lo propio. Empezó escribiendo para clavicémbalo, pero en sus últimos años, el piano había ganado por la mano al instrumento más antiguo. De hecho, el mismo piano estaba sufriendo una rápida evolución desde el sonido tipo clavicémbalo de la década de 1790 a unos modelos más grandes, ricos y robustos. En todo caso, las sonatas para teclado de la época de Haydn eran música casera, que nunca se tocaba en público, sino más bien para amigos y familiares, y para el propio placer. Recomendaré dos, para empezar. La **Sonata n.º 46 en la bemol mayor** es una obra del período medio, que a pesar de su clave mayor, consigue ser conmovedora en toda su extensión. Su movimiento medio empieza memorablemente con un soliloquio de una sola línea. El final es alegre, irresistible, Haydn en su momento más encantador. (Sugiero escuchar esta sonata y la siguiente tanto para piano moderno como para fortepiano.)

La **Sonata para piano n.º 52 en sol mayor** anuncia su excentricidad desde su primer compás: un acorde en sol mayor rico, retumbante, y una modulación rápida y sorprendente a la bemol mayor. A la gran frase de

obertura sigue un interludio delicadamente tierno, que nos dice algo más: este movimiento, y hasta cierto punto la sonata entera, van a ser un diálogo de caracteres en contraste agudo. En el primer movimiento notamos rápidos cambios de noble a pícaro, de cálido a jubiloso. Enseñé esta pieza durante años; mis alumnos se mostraban invariablemente atónitos ante la variedad de materiales y claves que contiene, lo impredecible y al mismo tiempo lógica que es su forma, y lo suntuosamente pianística que es (Haydn la escribió en Inglaterra, probablemente para los pianos británicos, más robustos). Después de un movimiento lento lírico y conmovedor, en la distante clave mi mayor, el final es acelerado, irónico y muy divertido.

Cuando el joven Haydn empezó a escribir cuartetos de cuerda, estos eran populares, pero aun así un género menor, normalmente lo que suponía un violín solista acompañado. Pero cuando llegó a sus últimos cuartetos los había convertido en un género de cámara muy importante, un diálogo de cuatro instrumentos en gran medida iguales, generalmente destinado a entendidos que los tocaban en su propia casa. Haydn también dio a los cuartetos la reputación de ser una ventana hacia el corazón y el alma del compositor, y la mejor demostración de su habilidad. Por eso la historia ha nombrado a Haydn el «padre del cuarteto de cuerda». Sus mejores cuartetos son atemporales, de una variedad caleidoscópica, ingeniosamente encantadores y conmovedores, uno de esos raros logros creativos que hacen que valga la pena vivir.

Haydn publicó los seis cuartetos op. 20 en 1772, cuando tenía 40 años. Se apodaron los cuartetos «del sol», por un grabado del sol que llevaban en la cubierta. Se pueden considerar los primeros cuartetos de cuerda modernos, sobre todo porque se han convertido en una conversación de cuatro miembros iguales, el violonchelo liberado de su antiguo papel de ir marcando la línea de bajo sin más. Con su habitual sentido de la lógica, en el **Cuarteto de cuerda op. 20 n.º 2**, Haydn nos lo cuenta todo desde el principio: empieza con un solo de violonchelo. Este conjunto también muestra el impacto del tumultuoso, apasionado, incluso anárquico movimiento *Sturm und Drang*

(*Tormenta e ímpetu*) de la época, una prefiguración del romanticismo del siglo siguiente. El número 2 es en do mayor, una clave que en aquellos tiempos era noble y poco complicada de tono. Pero este es un do mayor tocado por el *Sturm und Drang*, con aire singular y reflexivo que le sigue los pasos a la euforia. Después de un segundo movimiento bastante ominoso en tono menor, viene un delicado y folclórico minué. Una de las formas que tuvo Haydn de elevarse por encima del ligero preciosismo de los compositores que lo rodeaban consistió en restaurar el contrapunto en su música, como se ve aquí en la fuga final.

Los cuartetos op. 33 de Haydn demuestran una nueva profundidad y amplitud de ideas, y un humor delicioso. Él explicó que fueron escritos «de una manera nueva y particular», es decir, que hacía hincapié en la igualdad de las cuatro voces aún más que antes. También desvelan un nuevo tipo de movimiento, el *scherzo*, que significa ‘broma’, creado acelerando el minué de tres compases para que sea un movimiento más rápido y exuberante.

El cuarteto más famoso del op. 33 es el **n.º 2 en mi bemol mayor**, que se ha apodado *La broma*. La fanfarronería del tema de obertura del primer movimiento es claramente irónica, se mira a sí mismo con una cierta diversión, y el resto está lleno de giros y pequeñas bromas. Debido a momentos como ese, algunos han llamado a todo el op. 33 «música sobre la música». (Otro ejemplo de este tipo de cosas, el final del op. 76, n.º 5, empieza sonando como un final, y parece que no va a poder seguir porque sigue como un final.) El *scherzo* del segundo movimiento de *La broma* tiene, creo yo, un tono de gran ironía, si se escucha con cuidado. El tercer movimiento, lento, empieza con un tierno dúo y continúa en el mismo estilo. El final establece un tono de pícaro diversión, pero el origen del apodo de todo el cuarteto no aparece hasta la coda: el cuarteto acaba, empezamos a aplaudir, pero sigue de nuevo y acaba otra vez; aplaudimos, un poco dubitativos esta vez, y vuelve a sonar, se burla de nosotros con silencios, mientras estamos sentados con las manos suspendidas en el aire, y al final concluye casi a mitad de la frase, de modo que no sabemos si aplaudir o no. Es hilarante, uno de los muchos ejemplos de que Haydn jugaba con su

público como experto psicólogo de tonos, convenciéndonos de que sabemos lo que está haciendo y entrando mientras tanto con disimulo para propinarnos un buen puntapié. El ejemplo más famoso de esto, por supuesto, es la inesperada explosión en medio del movimiento lento de la sinfonía *La Sorpresa* (n.º 94). Parece que Haydn dijo que «despertará a las señoras». Esa broma, sin embargo, se va preparando cuidadosamente en una serie de pequeñas pausas que esperamos que marquen el tema. La capacidad de ser lógico y sorprendente al mismo tiempo es uno de los grandes logros del período clásico.

No el último, pero sí el clímax de los cuartetos de Haydn son los cuatro magníficos del op. 76, publicados en 1799. El **op. 76 n.º 2** en re menor se conoce como el *Quinten (de las quintas)* por el intervalo predominante del tema de obertura, que domina un movimiento un poco intenso y juguetón, por turnos. Ese motivo de quintas aparece en todos los movimientos, incluyendo el canónico y burlescamente demoníaco «Ronda de las brujas» del scherzo.

También se llamaba a Haydn «el padre de la sinfonía». Igual que había hecho con los cuartetos, Haydn empezó a escribir sinfonías con el estilo de la época, es decir, piezas ligeras y breves, para una orquesta de catorce a veinte intérpretes. Para cuando llegó a su última sinfonía, la n.º 104, la había convertido en el rey de los géneros instrumentales, y la había dotado de tal peso y ambición que ya estaba lista para que primero Mozart y luego Beethoven recogieran el testigo y la llevaran más allá.

Es difícil saber por dónde empezar con ese enorme corpus de sinfonías. Tal vez con la **Sinfonía n.º 48 en do mayor**, escrita en torno a 1769 y apodada *María Teresa* porque quizá se compusiera para una visita de la emperatriz austríaca. El tono justifica el título: desde las trompas resonantes del primer movimiento, la música es la pura definición de lo grandioso y regio, pero al mismo tiempo vivaz. El segundo movimiento consigue ser elegante y gracioso sin ponerse demasiado sentimental, y también puede decirse lo mismo del minué, aunque este se desvía hacia un territorio un poco adusto. Ambos

movimientos medios usan de nuevo las trompas, al igual que el final irónico y parlanchín.

Para el otro extremo del espectro de Haydn podría escuchar la **Sinfonía n.º 80 en re menor**, compuesta en torno a 1783. No es una de sus sinfonías más conocidas, pero sí una de las más raras. Supuestamente en aquel momento él ya había ido más allá del *Sturm und Drang*, pero para mí la sinfonía dice lo contrario. Empieza con una figura furiosa y torrencial, avivada por algunos acentos explosivos. El movimiento se verá marcado por súbitas sacudidas de volumen y cambios de dirección: la exposición, intensa y un poco terrorífica, concluye con una pequeña danza chispeante y briosa, surgida de la nada. El tema principal del segundo movimiento es una melodía susurrante y muy hermosa, luego llega el segundo tema con un brote de pasión y de color orquestal. Parte de la intensidad del primer movimiento aparece en el minué, que está lejos de la habitual salida elegante y cortés. El final es uno de los más peculiares de Haydn. Gran parte de su carácter distintivo tiene que ver con el ritmo: su tema principal empieza con un tiempo débil y es tan sincopado que en algunos momentos no tenemos ni idea de cuál es el auténtico ritmo. El resto de ese movimiento excéntrico nos va sacudiendo adelante y atrás, entre el pulso real y el sustituto.

El fruto principal de sus dos visitas británicas fueron doce sinfonías, colectivamente conocidas como *Londres*. La **Sinfonía n.º 104 en re mayor**, de 1795, última de las sinfonías de Haydn, se llama individualmente *Londres* también. Aquí ya ha dejado atrás el *Sturm und Drang* y como en el resto del grupo, está escribiendo a un nivel majestuoso, en parte porque disponía de orquestas de mayor tamaño. De todos modos, la sinfonía no deja por ello de ser ingeniosa y campechana, como corresponde a Haydn. Empieza con una introducción muy seria, pero el afable *allegro* que sigue es muy sencillo. El final rústico evoca una canción popular croata.

Las virtudes de Haydn no están de moda en nuestra época: contención, modestia, sutileza, ese tipo de arte que esconde su artificio. Fue uno de los pensadores musicales más sofisticados, pero no parecía interesado en

presumir de ello. Uno de sus cumplidos favoritos era la palabra «natural». Si no se presta atención, puede parecer soso y ligero. Ciertamente, ni Haydn ni su época sentían gran inclinación por la expresión trágica; la Ilustración fue un período de tremenda esperanza para la humanidad, la ciencia y el arte. Y su música surgió de esa esperanza. Más tarde, Haydn diría que si su música podía sacarnos de nuestras preocupaciones durante un rato, valían la pena todos sus desvelos. Es una ambición modesta para un artista, pero tan valiosa como cualquier otra que conozco. Si le dejamos, todavía es capaz de hacerlo.

Más Haydn: el resto de los cuartetos op. 76, y el resto de las sinfonías *Londres; La Creación*.

10 Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)

Hay un aura en torno al nombre Wolfgang Amadeus Mozart. Su nombre resplandecía ya cuando tenía seis años, y sigue haciéndolo hoy en día. Cuando pensamos en una capacidad prodigiosa, normalmente es el primer nombre que evocamos. Cuando se empezó a promover la idea de que la música clásica hace más inteligentes a los niños, se lo llamó «efecto Mozart». Una viñeta del *New Yorker* mostraba un paisaje desolado, con fragmentos de desperdicios volando por ahí, y la leyenda decía: «La vida sin Mozart». La famosa película *Amadeus* lo retrataba prácticamente como un «sabio idiota», infantil y caprichoso, un intermediario inexplicable a través del cual fluía la música directamente, procedente de Dios.

Pero el aura oscurece, más que revelar. Jorge Luis Borges escribió: «La fama es una forma de incompreensión, quizá la peor». La fama crea mitos, y desde el día en que murió Mozart, los mitos empezaron a proliferar: que sufrió abandono y desesperación financiera, que escribió el *Requiem* para sí mismo, que lo enterraron como a un indigente...

Hay algunas verdades detrás de esa aura. Mozart fue un genio musical nato, pero su don para la imitación (ya de niño podía llegar a una ciudad y hacer imitaciones de los compositores locales) era su peor enemigo como artista. Fue educado por su padre, notable pedagogo y compositor mediocre, para ser una mediocridad brillante. Que Mozart se convirtiera en otra cosa se debió a un trabajo meticuloso de años. Cuando tenía veinte años pocas cosas sugerían lo que pasaría después: las incomparables melodías y la crítica social de *Las bodas de Fígaro*, la asombrosa belleza flotante del nocturno del Concierto para piano en do mayor K. 467, el impulso demoníaco del Concierto de piano en re menor y la Sinfonía en sol menor. En su relumbrante niñez, no se podía prever nada de todo esto.

Mozart fue enterrado como la mayoría de los vieneses de su generación, no en la tumba de un indigente, como dice la leyenda. Murió en un momento

en que su fortuna iba en aumento y estaba pagando todas sus deudas. Por aquel entonces, sus óperas se vendían en toda Europa. Y lo más importante: había escapado de la prisión de su fama temprana. La mayor parte de su mejor música fue escrita en sus cinco últimos años de vida. Y finalmente, pocas veces en su vida Mozart firmó con su segundo nombre, el familiar Amadeus, que significa «amado por Dios». Normalmente firmaba con el equivalente germano, Gottlieb, o el francés Amadé.

Las historias de su juventud son legendarias, y algunas de esas leyendas son ciertas. Su padre, Leopoldo, era violinista de la corte en Salzburgo, donde nació Wolfgang. Cuando tenía cinco años, el niño empezó a tocar en el clavicémbalo algunas de las melodías que estudiaba su hermana mayor, Nannerl, que era una virtuosa del piano en ciernes. Leopold se dio cuenta e intentó enseñar las piezas a su hijo. Para su asombro, descubrió que Wolfgang, que todavía no sabía leer las notas ni había aprendido a tocar el piano, era capaz de tocar y memorizar todas las piezas en media hora. Pronto estaba escribiendo pequeñas composiciones con su letra garabateada. El padre vio la dorada posibilidad de obtener riqueza y fama, si revelaba al mundo aquel «milagro de Dios». Leopoldo era un músico y compositor sofisticado, autor de un celebrado método de violín, muy educado en diversos aspectos. Sería el único maestro que tendría Wolfgang.

En aquella época, los artistas eran sobre todo sirvientes en cortes y palacios, y estaban a merced de los deseos de la aristocracia, que llevaba las cosas según su capricho. Cuando Wolfgang tenía seis años y Nannerl, que también era una virtuosa del piano, diez, Leopoldo decidió llevar a sus hijos a las cortes y los palacios, donde podría encontrar gloria y dinero. Empezó una década de giras por toda Europa y proliferaron las historias de cabezas coronadas que idolatraban a aquel niño diminuto y de científicos que lo examinaban como un fenómeno de la naturaleza.

Para Wolfgang y Nannerl era una vida de farándula. Leopoldo gestionaba todos los aspectos de las giras, anunciando a Wolfgang como un fenómeno de circo: el niño era capaz de identificar cualquier tono, tocar con una tela tapando el teclado, improvisar en cualquier estilo, inventar canciones sobre la

marcha. En Londres, Múnich, Roma y Viena, los niños se reunieron con los músicos y compositores más celebrados en la época. Las giras no solo les proporcionaron dinero y fama mundial, sino también una educación muy completa en música. Wolfgang componía habitualmente, con creciente madurez, y su principal modelo era la música que encontraba en ruta.

Cuando la familia volvió a Salzburgo, después de la última gira a finales de 1773, estaban desesperados por aprovechar la fama de Wolfgang para que le llevara a un trabajo más importante y mejor. El nuevo gobernador de Salzburgo, el arzobispo Hieronymus von Colloredo, quería que sus empleados se quedaran en casa y le sirvieran. A regañadientes, Wolfgang se sentó a trabajar, produciendo piezas sacras por encargo, pero pasaba gran parte de su tiempo escribiendo música para que la tocaran los músicos locales en los salones privados, que eran los principales lugares donde se interpretaba la música en aquella época.

En las cartas que escribió siendo adolescente, se puede ver emerger la personalidad de Mozart: pícaro, orgulloso, malicioso y perspicaz, incansablemente imaginativo, a veces rabiosamente obsceno. Todo ello quedó recogido en las posteriores y notorias cartas a su prima Maria Anna. Los dos se habían embarcado en un intercambio de bromas que llegaba hasta un nivel no especificado. Las cartas que él le escribió a ella muestran su estilo, ya que en ellas usaba las palabras como si fueran música: «Debo preguntarte, querida cabeza hueca, ¿por qué no? Si resulta que estás escribiendo... manda recuerdos a las dos señoritas Freysinger, ¿por qué no? ¡Qué extraño! ¿Por qué no? Y digamos que te ruego que la más joven, Fräulein Josepha, me perdone, ¿por qué no? ¿Por qué no debería rogarle que me perdonase? ¡Qué extraño! ¿Por qué no iba a hacerlo? Digamos que ella debe perdonarme por no haberle enviado todavía la sonata que le prometí... ¿Por qué no? ¿Cómo? ¿Por qué no? ¿Por qué no se la iba a mandar? ¿Por qué no? ¡Qué extraño!».

Otras cartas a Maria Anna se permiten el tipo de humor escatológico común en la época, en la que estaba de moda ser un chico malo. «Pues sí, qué cosa más sencilla», poetizaba Mozart, «me cago en tu nariz y te cae por la barbilla». En otra carta: «Te beso las manos, la cara, las rodillas y el... bueno,

lo que me dejes besarte». En las cartas que escribió posteriormente sus ansias de escandalizar se calmaron un poco, pero su vivacidad continuó intacta.

En sus últimos años en Salzburgo, Mozart empezó a escapar a las convenciones y escribió sus primeras obras maestras. Una de sus obras más memorables de Salzburgo es la **Sinfonía concertante** para orquesta, violín solista y viola, cuya flotante entrada inicial lo eleva a uno por los aires y, a partir de ahí, lo mantiene fascinado. Más tarde llegaría a escribir otras obras instrumentales quizá más perspicaces, pero ninguna tan encantadora como esa.

A los 21 años, con su madre tras él, Mozart partió esperando encontrar un lugar en alguna corte. Su objetivo era París, donde había triunfado en la niñez. Pero se detuvo en Mannheim de camino, y allí se enamoró arrebatadamente de una soprano adolescente llena de talento, Aloysia Weber. De vuelta en Salzburgo, Leopoldo vio lo que se avecinaba y se horrorizó. Finalmente, ante la insistencia de su padre, Wolfgang y su madre partieron obedientemente hacia París en un desastroso viaje que duraría seis meses. Él ya no era un prodigio, sino un joven más en un campo abarrotado de compositores, que nunca había tenido que abrirse camino por sí mismo. Escribía poca música, obtenía poca atención y, para colmo de males, su madre murió. Derrotado, se dirigió a casa de nuevo, parando en Múnich, donde trabajaba Aloysia por aquel entonces, cuya carrera como cantante iba estupendamente sin su ayuda. Y por si no había sufrido suficientes sinsabores durante aquellos meses horribles, además le dieron calabazas. En una fiesta, se sentó ante un piano y cantó: «Los que no me quieran, que se vayan a tomar por culo». Y volvió a Salzburgo.

Finalmente llegó la época de las catástrofes para Leopoldo o de liberación para Wolfgang: en la primavera de 1781 fue convocado en Viena por su gobernante, Colloredo, como parte del séquito del arzobispo. A Mozart le parecía indigno el trato que se le daba (entre otras cosas, tenía que comer con los criados). Dejó claro su disgusto y acabó literalmente expulsado del servicio del arzobispo. Tenía que labrarse una carrera en Viena. El emperador austríaco José II era progresista en sus políticas y un sofisticado amante de la

música. La historia hablaría con dureza del trato que dispensó a Mozart pero, de hecho, distinguía perfectamente el genio cuando lo veía y mantuvo ocupado a Mozart, aunque nunca le dio un cargo lucrativo en la corte, y este sobre todo trabajaría por su cuenta.

Aquí empiezan los años de gloria de Mozart. En aquella ciudad que era la capital de la música de toda Europa, comenzó a destacar sobre los otros cientos de pianistas y compositores. Unos pocos años más tarde, cuando Leopoldo visitó Viena, se quedó asombrado ante la apretada agenda de interpretación y composición que llevaba su hijo, sus ingresos, su enorme apartamento, su lujoso guardarropa, su carísima mesa de billar. Joseph Haydn, que era mucho mayor, pero que se había convertido en amigo y mentor de Wolfgang, le dijo a Leopoldo que su hijo era el mejor compositor que había conocido.

En Viena dos acontecimientos importantes se sucedieron con rapidez: Mozart recibió un encargo de una ópera cómica, un género llamado *Singspiel*, con diálogo hablado. Él y su libretista escogieron un tema exótico, sacando provecho de la moda vienesa de la música y las historias pseudoturcas. La ópera turca era *El rapto en el Serrallo*, que cuenta la historia de una mujer inglesa raptada por el pachá Selim para su harén. Después de los esperados contratiempos, gran parte de los cuales implican al cruel pero incompetente criado Osmin, la dama acaba rescatada por su amante, Belmonte. En una carta a Leopoldo, Mozart muestra su minuciosa atención a la vida emocional y física de sus personajes, y no menos a la calidad de sus intérpretes. «Al crear el aria [de Osmin] he... permitido que brillen las profundas y bellas notas de Fischer... Mientras Osmin se va poniendo cada vez más furioso, viene el *allegro assai*, que tiene un compás y una clave totalmente distintos... porque igual que un hombre que está poseído por la rabia traspasa todas las fronteras del orden, la moderación y la propiedad, y se olvida completamente de sí mismo, así debe olvidarse también la música de sí misma».

La chispa y el encanto que marcan *El rapto* empiezan instantáneamente con la obertura, retumbante con el bombo y los címbalos y piccolo del estilo

turco. Hacia la mitad aparece un anticipo de una de las arias, uno de los muchos números formidables de la ópera. Melódica, moderna, divertida, irresistible, *El rapto* fue un éxito apoteósico en Viena, y pronto se representó en toda Europa. Ahí Mozart descubrió que la comedia era realmente lo suyo en escena. Aunque fue mucho más allá, *El rapto* siempre fue su ópera más popular, hasta el final de su vida.

Mientras tanto, se casó con la hermana de su amor frustrado, Aloysia, que también era cantante, aunque nunca llegó a ser profesional: Constanze Weber. Leopoldo consintió de mala gana en aquel matrimonio; él y Nannerl nunca aceptaron a Constanze como una consorte a la altura de Mozart. Pero él la adoraba, espiritual y físicamente, como demostró en algunas cartas atrevidas que le escribió mientras estaba de gira: pronto «estaré durmiendo con mi querida esposa. Acicala bien tu nidito, porque mi pequeño granuja realmente lo merece, se ha portado muy bien, pero ahora está ansiando poseer tu dulce... [tachado]».

En los años siguientes compuso e interpretó infatigablemente, compuso sin parar, vivió a lo grande y sus criados recorrieron toda Viena llevando su piano para las actuaciones. (En la década de 1780, el piano, que se desarrollaba rápidamente, estaba desbancando al clavicémbalo.) Su vida hogareña era vivaz y un poco tumultuosa: a Mozart le gustaba tener gente a su alrededor y era capaz de componer en medio del desorden y la algarabía. Era una persona inquieta, que no paraba de tamborilear con los dedos y marcar ritmos con los pies. Sus pasatiempos favoritos eran físicos: en Salzburgo, concursos de rifles de aire comprimido y juegos de bolos; en Viena, montar a caballo y jugar al billar en casa. Constanze decía que le encantaba bailar, incluso más que la música en sí. Mozart era menudo y pálido, enfermizo, no era gran cosa físicamente, pero poseía la incansable energía que también marcaba su música, junto con el vibrante sentido del drama y la comedia que exhibía en sus óperas.

Desde adolescente, Mozart fue uno de los mejores pianistas vivos, pero para él interpretar, aunque le encantaban los aplausos, era solo un medio para

conseguir un fin: antes que nada era compositor. Aun así, gran parte de sus composiciones durante los primeros años de Viena estaban orientadas a su carrera como virtuoso por encima de todo, a la serie de conciertos de piano que escribió para sí mismo. La historia del concierto desde su época a la nuestra tiene sus cimientos en esas obras maestras. Más tarde, en el siglo siguiente, Brahms afirmaba en una carta: «El hecho de que la gente no aprecie las mejores cosas de la música, como los conciertos de Mozart, es el motivo de que gente como yo se haga famosa».

Aquí no podemos hacer otra cosa que apuntar la maravilla que suponen esos conciertos. Tienen que escuchar el celebrado **movimiento lento del concierto n.º 21 en do mayor, K. 467**. (La K. viene de los números que asignaría más tarde a sus piezas un caballero llamado Köchel.) Su nocturno irreal es único, no se parece a nada de Mozart ni de nadie, pero aun así, es indiscutiblemente suyo: atmósferas divagantes, engañosa sencillez, una sensación de emociones lánguidas que penetran a través de la música, pero el efecto final es misterioso, innombrable. Cuando se oye ese movimiento no se puede imaginar nada más bello, más evocador de un amor sensual y profundo.

Aquí tenemos dos conciertos completos en direcciones muy distintas. Desde su primera página, el **Concierto n.º 17 en sol mayor, K. 453**, anuncia que será uno de los más deliciosos, de un estilo cercano a la ópera cómica: delicadamente melódico y cantarín, con un toque irónico. En aquel momento Mozart ya dominaba el arte de ofrecernos encantadoras superficies que señalan hacia algo muy profundo, e incluso más allá. Hay un ligero asomo de patetismo agazapado en el fondo del primer movimiento, que florece en el movimiento lento, uno de esos adagios de Mozart que pueden hacer saltar las lágrimas con sus notas. En el último movimiento, la ópera imaginaria da un giro hacia un deleite danzarín y jocoso.

El **Concierto n.º 20 en re menor, K. 466**, es el tipo de música que más bien asustaba a los contemporáneos de Mozart: oscuro, punzante, repleto de ideas. Su intensidad profetiza la generación de músicos románticos que estaba por venir, que abrazaría lo sombrío y lo demoníaco (más tarde,

Beethoven tocó y admiró ese concierto). La intensidad torrencial de la obertura va subiendo sistemáticamente a través de la exposición orquestal, y el resto del movimiento se queda en ese plano, aliviado por momentos líricos. Tras un segundo movimiento romántico y reflexivo, vuelve el demonio en un final virulento, estallante, que acaba por resolverse en la jovialidad del re mayor. Mozart podía transmitir dolor y rabia, pero normalmente los finales trágicos no eran de su estilo.

Escribió muchísimas piezas para objetivos cotidianos, ese tipo de música que tocan grupos pequeños en palacios y salones donde la música discurre ante un público que puede estar comiendo, jugando a las cartas, conversando, flirteando. La más familiar de esas piezas es la exquisita *Eine Kleine Nachtmusik* (Una pequeña música nocturna). Mozart relajante en el punto culminante de su forma, a ratos vigoroso, tierno o burlón.

Aunque la ópera estaba en el corazón de su creatividad, seguía siendo un maestro de los géneros instrumentales, que un tiempo posterior llamaría «música abstracta», confiando puramente en el poder de las notas y la forma. Prueben el **Cuarteto de cuerda en do mayor, K. 465, apodado «El disonante»** por su extraña obertura, que estira su lenguaje armónico casi hasta romperlo. Quizá lo más sorprendente, sin embargo, es que la retorcida obertura resulta ser una introducción a una salida vivaz y encantadora en el modo de do mayor de Mozart, una clave que para él, normalmente, significaba algo luminoso. El movimiento lento es una extensión de sentimientos punzantes detrás de la máscara de una danza elegante. Tras un minué de aire folclórico, el final vuelve al buen humor del primer movimiento.

La atmósfera de sol menor de Mozart era otro tema completamente distinto, que iba desde la oscuridad a la angustia. Es la clave de una de las cimas de su música de cámara, el *Quinteto de cuerda n.º 3 en sol menor, K. 516*. Desde el principio, con una nota de energía nerviosa que brota de pronto, la pieza ofrece poco consuelo. El minué del segundo movimiento es uno de las piezas más estallantes y casi turbadoras que se puedan imaginar para ese movimiento de danza tradicionalmente elegante. El tercer movimiento, que

es como un himno, mira hacia adelante, a los movimientos lentos y profundamente emotivos que escribiría Beethoven en la siguiente generación. La larga introducción al final contiene algunos de los fragmentos musicales más trágicos escritos por Mozart. Le sigue un *allegro* en sol mayor que parece resolver la pena, pero solo en la superficie: una nube se cierne por encima de la alegría.

Cuando Mozart empezó a escribir sinfonías, en su niñez, el género era popular pero menor, algo que servía para dar vivacidad a un programa, pero sin mayores pretensiones. Haydn y él las elevaron hasta la categoría de reinas de los géneros musicales. Una de las mejores sinfonías de su época mediatardía es la **N.º 38 en re mayor, K. 504**, llamada *Praga*, de 1786, en tres movimientos. Para Mozart, el re mayor normalmente era vivaz y alegre, y escribió esa sinfonía en la ciudad que lo adoraba y para ella. Después de una solemne introducción aparece un *allegro* risueño y hermoso, lleno de esos ritmos suyos gallardos y rápidos. A continuación sigue uno de sus nocturnos soñadores y románticos. Un final optimista demuestra que esa sinfonía sobre todo trata del deleite.

Mozart escribió sus tres últimas y más ambiciosas sinfonías en un plazo increíble, seis semanas de 1788. La leyenda dice que las escribió para sí mismo y para la posteridad, y que nunca llegó a oírlas. Tonterías. Mozart siempre escribía por un motivo y nunca hablaba de la posteridad. Probablemente las usó en alguno de sus últimos conciertos en Viena y en otros lugares. No podemos afirmar que con ellas expresara su depresión, en una época en la que estaba lleno de deudas y se sentía desesperado, pero tampoco descartar por completo la idea. Austria estaba en guerra con los turcos, y no quedaba demasiado dinero para el arte. Por aquel entonces en Viena él ya no era noticia, y quizá hubiera perdido dinero en el juego. Se conservan unas cuantas cartas lastimosas suplicando préstamos a algunos amigos. La profundidad de la desazón en la **Sinfonía n.º 40 en sol menor, K. 550**, quizá reflejase su estado de ánimo del momento. Desde su agitado inicio, como si estuviera en medio de una cavilación, la pieza vive en un plano de inquietud. El tema principal del segundo movimiento está como en

trance, y el minué se traza en un impresionante sol menor. El final es lo más agitado de todo, con su tema principal que sube vertiginosamente, un amenazador ingenio del destino.

¿Por qué para muchos de nosotros Mozart es el mejor compositor de ópera? Ayuda que fuera uno de los mejores creadores de melodías que ha existido. Además, comprendía maravillosamente el escenario, a los actores y cantantes, la interacción del ritmo dramático y musical. Y también comprendía a la gente, sus amores, sus deseos, anhelos y peculiaridades, y sabía cómo convertir todo eso en notas: el desenvuelto y astuto Figaro, Cherubino, loco por las chicas, Donna Anna buscando al asesino de su padre, por quien al mismo tiempo se siente inevitablemente atraída... En sus óperas posteriores también tuvo un compañero brillante en el poeta Lorenzo da Ponte, que era un libertino a la manera de su amigo Casanova, pero también uno de los mejores y más sofisticados libretistas.

Las mejores óperas de Mozart son comedias, pero sabía cómo colocar la comedia en la cúspide de los asuntos más profundos. Como en todas ellas, *Las bodas de Figaro* desvela su tono y dirección en su obertura: un ingenio deslizante, susurrante, con estallidos de carcajadas, perfecto para una historia de maquinaciones y contramaquinaciones. En el centro de la historia está el sexo. Figaro, barbero del conde Almaviva, está a punto de casarse con la deliciosa Susanna, pero resulta que el conde está planeando revivir el antiguo *droit de seigneur*, que significa que el señor del feudo puede dormir con la novia en su noche de bodas. Sigue una trama divertida. Está el ingenio de Susanna, una de las maravillosas mujeres de Mozart: fuerte, lista, sensual y tan astuta como los hombres con los que tiene que lidiar. Y en cuanto a Figaro: «Si quieres bailar, condesito –canta Figaro–, ¡yo te cantaré la melodía!».

Por debajo de las maquinaciones y las risas hay algo muy serio. La obra original francesa de Beaumarchais había sido prohibida por el emperador José por ser demasiado radical políticamente. La frase de la obra original, referida al conde, decía: «Te has molestado en nacer... ¡nada más! En cuanto

a lo demás, ¡un hombre común y corriente!». Era la época de la Ilustración, cuando los privilegios y el dominio de los antiguos regímenes se estaban sometiendo a un escrutinio sin precedentes. El libretista Da Ponte se las arregló para que José permitiese *Figaro* prometiendo eliminar todos los aspectos políticos. Sigue siendo, de todos modos, una historia de gente que se encuentra en el peldaño más bajo de la escala social luchando contra actitud depredadora de la aristocracia con la única arma que posee: su ingenio. El conde acaba desenmascarado y humillado, disculpándose de forma conmovedora ante su mujer.

Hacia el final de su vida, Mozart trabajó en otra comedia, la incomparable *Zauberflöte*, *La flauta mágica*. Más que las obras tempranas, es una ópera popular, llena de melodías que se podían tararear que conviven con otras mucho más profundas. La Reina de la Noche recluta al príncipe Tamino para que rescate a su hija Pamina de las garras del malvado mago Sarastro. Hay una trama accesoria, por supuesto, añadida a la búsqueda de Tamino: el humilde pajarero Papageno, que encuentra a su correspondiente Papagena. Tamino descubre que Sarastro en realidad es un hombre grande y noble, líder de un grupo de hermanos espirituales, y que la malvada es la Reina. (Sarastro está basado en parte en el mago Próspero de Shakespeare.) Por supuesto, Tamino libera a Pamina y, después de una iniciación, ambos se introducen en la orden.

Mozart era un ferviente masón, y *La flauta mágica* es una alegoría bastante transparente de la francmasonería, ese grupo de logias internacionales que constituyeron una especie de fuerza progresista clandestina durante la Ilustración.

Creo, sin embargo, que el tema profundo de *Die Zauberflöte* es el tema favorito de Mozart: el amor. El amor terrenal de Papageno y Papagena, el amor exaltado de Tamino y Pamina, el amor divino de Sarastro por toda la humanidad. Al final, con el compromiso de Tamino y Pamina, Sarastro saluda a la pareja y se produce la victoria de la luz frente a la oscuridad. Para Mozart el amor era luz, la sabiduría más elevada que conocemos.

En octubre de 1791, Mozart escribió dos cartas a Constanze, que estaba fuera, convaleciente en un balneario. En la primera le detalla cómo es su día a día: componer, una gloriosa pipa de tabaco, un delicioso plato de pescado, volver a ver por la noche *Die Zauberflöte*, que había sido un enorme éxito. En la siguiente carta le habla de ver la ópera una vez más con su supuesto rival, el compositor Antonio Salieri, que lo alababa sin límites. Estaba escribiendo el *Requiem*, cosa que le encantaba, porque nunca antes había escrito un Requiem. Seguramente se lo había encargado algún noble a quien le gustaba hacer pasar esas piezas, con un guiño, como propias. El *Requiem* es el mejor de su género, lleno de muerte y esperanza, lacerante dolor y belleza sobrenatural.

Pero Mozart nunca terminó el *Requiem*. Un mes después de esas cartas a Constanze, llenas de relatos de éxitos y de alegría de vivir, Mozart yacía en su lecho de muerte. Murió el 5 de diciembre de 1791. Constanze encargó a un estudiante de su marido que acabara el *Requiem*. Así empezó el mito: fue envenenado por Salieri, estaba escribiendo el *Requiem* para sí mismo, murió abandonado y desesperado, y acabó relegado a una tumba menesterosa. Nada de eso es cierto.

Aun así, hay algunas cosas que sí son verdad. Shakespeare escribió: «La poesía más auténtica es la más abundante en ficciones». Mozart era un hombre de teatro, y tenía el temperamento de un actor que finge para vivir, que salta ágilmente de una emoción a otra y que sabe conmovernos hasta la médula. Mozart era un artesano orgulloso que estudió y creció a lo largo de toda su vida, y que pensaba cuidadosamente lo que hacía. Lo que salía de él procedía de un hombre que estaba hecho de música. A veces hablaba de una manera encorsetada, como detrás de una máscara, pero en cualquier caso su espíritu, su alma y su alegría, sus penas, su amor y su pasión emergían del sonido, todo a la vez. Él era Papageno y Sarastro, Pamina y Tamino.

Cuando conectamos con eso, sus obras pueden iluminar nuestras vidas de una manera única. Esa es la auténtica aura de Mozart.

Más Mozart: Sinfonía n.º 41 y sinfonías *Linz* y *París*; *Don Giovanni*, el resto

de los cuartetos *Haydn*.

11 Ludwig van Beethoven (1770-1827)

Pensemos un momento en la Quinta Sinfonía de Beethoven. Es desde hace tiempo la sinfonía más famosa del mundo, y eso significa que ha dejado de ser un hito cultural para convertirse en una especie de «tópico», como la *Mona Lisa*, siempre rodeada por un ejército de personas empuñando sus móviles para sacarle fotos. Ha habido versiones de discoteca e incluso pop. Durante la Segunda Guerra Mundial, como su apertura punto-punto-punto-raya es el código morse para la letra V, se convirtió en el estribillo de la victoria aliada. Ciertamente, cualquiera que tenga sensibilidad hacia la música puede ver que es una pieza electrizante, desde el inicio explosivo de su primer movimiento, intenso y desenfrenado, hasta su final triunfante, y el segundo movimiento es maravillosamente bello (se usó para la canción adolescente de éxito «Tammy» en los años cincuenta, algo que en mi juventud me costó mucho tiempo superar). Con su potencia semejante a una fuerza de la naturaleza, su atrevimiento, pero también su melodioso lirismo, es la esencia de Beethoven.

Sin embargo, en su momento la Quinta se recibió como algo que estaba entre lo incomprendible y lo peligroso: era demasiado extraña, demasiado extraordinaria. Un compositor francés recordaba que después de oírla por primera vez, salió de la sala tan emocionado y alterado que cuando intentó ponerse el sombrero no se encontraba la cabeza. Es el primer movimiento lo que al principio dio tanto que hablar de la pieza. En su momento, la idea de tomar un pequeño ritmo y dos tonos, sol a mi bemol, y construir todo un movimiento usándolos como tema, era algo sencillamente absurdo.

Pero Beethoven siempre sabía adónde se dirigía y era sistemático a la hora de usar su material. Con mil y un disfraces, la retreta rítmica de la obertura marcará todos los temas de la sinfonía, hasta sus últimas páginas. Los cuatro tonos de esa obertura (sol, mi bemol, fa y re) forman un motivo tonal de cuatro notas cuyo elemento más importante no son los tonos o intervalos

(aunque el descenso de un tercio de la obertura será importante), sino más bien la «forma» de esos cuatro tonos, abajo, arriba, abajo. El gesto, que yo llamo «la forma de S de la Quinta Sinfonía», se oye también a lo largo de toda la sinfonía, desarrollada con diversos intervalos, a veces del derecho y otras veces al revés.

Después de los primeros segundos de la Quinta, en los cuales oímos la retreta dos veces, ¿qué sabemos ya de la sinfonía? Sabemos que su motivo rítmico básico llegará hasta final, sabemos que la forma de S dominará todos los temas, y conocemos la calidad expresiva enérgica y dramática de la pieza, conocemos su mundo armónico, básicamente sencillo; conocemos su vigoroso sonido orquestal. En los segundos de la obertura, Beethoven transmite todo el material esencial en términos de ritmo, melodía, armonía, color y dramatismo.

El truco para comprender de verdad a Beethoven, más allá de los tópicos, es dejar a un lado el bombo y el platillo y redescubrir la pasión, la humanidad, la extrañeza, la incesante variedad dentro de su incansable persecución de la unidad orgánica. Olviden el mito. Escuchen la música. Encontrarán no a «Beethoven», sino a una colección de individuos inolvidables que revelan sistemáticamente nuevos territorios de sonido y emoción.

La historia de Beethoven empieza en Bonn (Alemania), donde fue bautizado el 17 de diciembre de 1770. Su padre, Johann van Beethoven, era tenor del coro de la corte, profesor de música muy respetado en la ciudad, y alcohólico. Cuando Johann se dio cuenta de que su hijo tenía un talento maravilloso, intentó meterle la música a palos. Los vecinos recordaban que el niño se tenía que poner de pie en un banco para llegar a las teclas, llorando mientras tocaba, con su padre inclinado por encima de él.

Cuando cumplió diez años, pusieron a Ludwig bajo la tutela de Christian Neefe (se pronuncia Neife), quien sería su último mentor, habiendo asimilado ya cuanto podían enseñarle su padre y otros profesores locales. Neefe era compositor, escritor y un entusiasta de las ideas progresistas. El

alumno del que se hizo cargo era pequeño, huraño y sucio. Ludwig tenía dos hermanos, ningún amigo y había asistido muy poco al colegio. Pronto, después de empezar sus clases, en un artículo de una revista, Neefe declaraba que si aquel niño seguía como hasta el momento, se convertiría en el siguiente Mozart. El pequeño se tomó en serio esa profecía y, desde aquel momento, al parecer jamás dudó de sus poderes. Beethoven ya estaba equipado con una tenacidad de hierro, disciplina y orgullo. Una vez, cuando la hija de su casera le riñó por ir siempre tan sucio, Ludwig replicó: «Algún día seré un gran hombre, y no le importará a nadie». Al llegar a la adolescencia era un pianista notable y apuntaba maneras como compositor. Amigos y mentores parece que lo hicieron más sociable, pero solo hasta cierto punto.

Si Beethoven hubiera nacido en otro lugar que no fuera Bonn, habría sido un gran compositor, pero desde luego no habría sido el mismo. Su ciudad natal era una de las más progresistas de las que por aquel entonces formaban parte de los cientos de pequeños estados germánicos, impregnada del espíritu de confianza en los logros científicos y el progreso humano que llamamos la Ilustración. A medida que Beethoven crecía, en la década de 1780, la esperanza de la revolución estaba en el aire, se tenía la sensación de que la humanidad estaba llegando a un punto de inflexión y dirigiéndose hacia formas de gobernarse más racionales y humanistas, y de que todo individuo era libre de perseguir su propia felicidad. Beethoven se empapó de esos ideales a través de su profesor, Neefe, y de la atmósfera intelectual de Bonn en la corte, los salones y los cafés. Se le enseñó que todo el mundo tiene derecho a buscar la felicidad, y también que cualquier persona de bien tiene el deber de servir a la humanidad. Por lo tanto, debía entregar al mundo su talento. Aunque Beethoven estaba demasiado enfrascado en sí mismo como para comprender a los demás, y en el fondo despreciaba a la mayoría de la gente de carne y hueso, nunca se desvió de la guía que adoptó ya en Bonn: su arte iba a ser su regalo a la humanidad.

Cuando Beethoven se fue de Bonn a Viena, a los 22 años, ya era uno de los mejores pianistas del mundo, y se proponía ser también uno de los mejores

compositores. Iba a Viena a estudiar composición con Joseph Haydn, quien en una estancia en Bonn, de vuelta a Inglaterra, había quedado enormemente impresionado con el trabajo del joven.

En sus primeros años en la capital de la música de Europa, Beethoven ascendió meteóricamente como virtuoso, celebrado por la pasión y la imaginación sin precedentes de sus improvisaciones, que podían dejar al público sin aliento y llorando. La improvisación era su principal arma creativa, y las ideas fluían directamente de su cabeza a sus dedos; pero sobre el papel, trabajaba sus ideas con incansable paciencia y perfeccionismo. Inmediatamente estableció contacto con algunos de los mecenas más importantes de Viena, y todos permanecieron leales a él, a pesar de su arrogancia, sus rabietas y sus frecuentes groserías. Eran aristócratas musicales que reconocían a un genio cuando lo veían. Al mismo tiempo, Beethoven era despiadadamente autocrítico y le atormentaban los remordimientos cuando tenía la sensación de haber engañado a alguien. Siempre le conmovía el sufrimiento humano: era capaz de denunciar a alguien un día y al siguiente, si oía decir que esa persona pasaba por un mal momento, vaciarse los bolsillos por ella.

Sus lecciones con Haydn duraron menos de un año, y aunque Beethoven fue muy respetuoso con el viejo maestro, la verdad es que hubo muchas fricciones entre ellos. Beethoven quería profesores, pero al mismo tiempo no le gustaba que le dijeran lo que tenía que hacer. Haydn sabía exactamente el tipo de potencial que tenía aquel genio en ciernes y fue muy paciente con él, pero a espaldas de Beethoven, sarcásticamente lo llamaba «el gran Mogol», o como diríamos nosotros, «el pez gordo».

Beethoven planeó sus obras tempranas con mucho cuidado, y trabajó en obras basadas sobre todo en el piano, incluyendo sonatas y tríos de piano. Sus primeros cuartetos de cuerda, los seis del op. 18, eran brillantes y logrados, pero no particularmente atrevidos. Haydn había inventado el cuarteto moderno, y Beethoven aún no estaba preparado para desafiar al anciano en su propio campo. Del mismo modo, su Primera Sinfonía, de 1800, era

atractiva, pero ni ambiciosa ni innovadora.

Beethoven era ya un maestro como compositor en los últimos años del siglo XVIII y los primeros del siglo XIX, pero experimentaba con las voces; algunas de ellas dicen «Beethoven» a nuestros oídos, y otras no. Una de las primeras obras que destaca por anunciar lo que acabaría por ser Beethoven es una sonata que se hizo famosa al instante, y que todavía está entre las más celebradas suyas: la **Sonata de piano op. 13**. La llamó *Patética*, en el sentido de que es una obra sobre el *pathos*. Empieza con un acorde estruendoso en do menor; la introducción que sigue presenta una desnudez emocional que no se había oído nunca antes en la música; más que el retrato de una pena, parece la pena misma.

Beethoven ya tenía la intensa intuición de que un trabajo instrumental, en su integridad, podía ser una sola narración que implicase una narración expresiva y dramática, unificada por los motivos presentados al principio. Para Beethoven, una obra completa, incluyendo lo instrumental, es una historia, una colección de ideas. Tal y como dijo él mismo: «Tengo siempre la costumbre de no perder de vista el conjunto». Así ocurre con la *Patética*. La primera respuesta a la pena y la rabia del primer movimiento es un segundo movimiento de gran paz y consuelo, una especie de himno de solemne belleza. Y luego la respuesta final: desafío, un movimiento arrollador, dramático y exultante, cuyo tema principal se basa en el segundo tema del primer movimiento.

Beethoven no era dado a dotar a su música de ecos autobiográficos, pero la intensidad de la *Patética* pudo tener algo que ver con un golpe devastador que sufrió en la época en que la escribió: se dio cuenta de que se estaba quedando sordo. Pasaron años antes de que pudiera contárselo a alguien, pero finalmente se lo confesó a un viejo amigo de Bonn: «Ese demonio celoso, mi mala salud, me ha puesto un horrible palo en la rueda, y consiste en esto, en que durante los tres últimos años, mi oído se ha ido debilitando cada vez más... debo confesar que llevo una vida horrible».

Al mismo tiempo, desde adolescente se veía aquejado de problemas digestivos crónicos, que le provocaban violentos accesos de vómitos y diarrea.

En 1802, todo se abatió sobre él a la vez. Durante unas vacaciones en el pueblo de Heiligenstadt, en una carta a sus hermanos, que al parecer no envió, escribía:

Oh, vosotros, hombres que pensáis o decís que soy malévolo, tozudo o misántropo, cuánto os equivocáis conmigo. No conocéis la causa secreta que me hace parecer así. Desde la niñez, mi corazón y mi alma están llenos de tiernos sentimientos de buena voluntad, y siempre me he sentido inclinado a cumplir grandes cosas. Pero pensad que hace ya seis años que me veo afligido y sin esperanza... finalmente obligado a enfrentarme a la perspectiva de una enfermedad duradera... porque no puede haber relajación con mis semejantes los hombres para mí, ni conversación refinada... debo vivir casi solo, como en el exilio.

La historia conocería esta carta como el «Testamento de Heiligenstadt». Es mitad nota de suicidio, mitad desafío. Beethoven se da cuenta de que será «el más desgraciado de los hombres» y, en gran parte, su vida futura será el cumplimiento de esa profecía. En la carta no dice que su carrera como virtuoso estaba condenada. Pero Beethoven no solo poseía un talento y una disciplina enormes, sino que también tenía tanto valor como puede tener una persona. Comprendía que iba a sufrir, pero declaró que lo soportaría todo por su trabajo: «Solo mi arte me lo impide [el suicidio]. Sí, me parecía imposible dejar este mundo antes de haber producido todo lo que me sentía capaz de producir, y por eso he prolongado esta terrible existencia».

Los biógrafos han tendido a ver esta crisis como el momento en que Beethoven se dispuso a luchar y, mediante un acto de voluntad, concibió la Tercera Sinfonía, que le lanzó a su glorioso y segundo período de trabajo, conocido como «Heroico». Pero no hay un momento bajo en toda su música de aquel verano en Heiligenstadt. Iba trabajando a un ritmo cadencioso, pero ya había concebido la Tercera Sinfonía y la habría escrito en cualquier circunstancia. De manera que finalmente la crisis de Heiligenstadt no cambió mucho las cosas. Siempre se había visto a sí mismo como compositor y pianista, pero ahora eso había terminado. En aquel momento comprendió

que era compositor, y que pronto no sería nada más. El fin de sus actuaciones significaba también la pérdida de más de la mitad de sus ingresos, porque se gana más dinero tocando música que componiéndola. A ese golpe tan terrible respondió con un desafío gigantesco. Tanto en cantidad como en calidad, su productividad a lo largo de los seis años siguientes sería asombrosa.

Desde la primera nota hasta la última, la **Tercera Sinfonía** se escribió como una pieza que recibía el nombre y trataba del hombre más poderoso del mundo: se llamaría *Bonaparte*. Sería lo que se llamaba una pieza de programa (piezas instrumentales que explicaban alguna historia extra musical), concebida en torno al conquistador que encarnaba el espíritu la época. Como muchos liberales, Beethoven veía a Napoleón como un libertador que traería gobiernos constitucionales, mejores leyes y el fin de las antiguas tiranías. Con esa obra, Beethoven unía su música para siempre a los ideales con los que se había criado en Bonn. En el proceso, se proponía ir más allá del papel de músico que entretiene y situar su obra en el mundo, en la historia.

La Tercera empieza con dos enormes acordes que introducen un movimiento caleidoscópico, que no flaquea en su energía, en su impulso torrencial, su sensación de ir evolucionando constantemente hacia algo. No es el estilo de la música militar, en absoluto; más bien es una arrolladora evocación de una batalla o una campaña. El clímax, en medio del desarrollo, es un acorde tremendo: un punto crucial, el momento en que el héroe empieza a tener éxito.

Si el primer movimiento es una batalla simbólica, el punto narrativo del segundo movimiento está claro: es una marcha funeral, basada en un tema lastimero y memorable. El luminoso scherzo que sigue, con su oboe aflautado y sus lozanos cuernos de caza, sugiere un regreso a la vida y a la alegría, después de la pérdida. Tras una introducción belicosa, el final acaba como música de danza, en la forma de variaciones sobre un tema de bajo que se repite. A lo largo del movimiento, esa danza se transforma en música heroica, hasta que una coda de un júbilo abrumador evoca a la gente celebrando no

solo la victoria del héroe, sino de manera más amplia, la nueva libertad que ha legado a todo el mundo.

Beethoven sabía que la Tercera Sinfonía era lo mejor y lo más importante que había hecho. Pero ni siquiera él fue capaz de prever que iba a permanecer como uno de los grandes hitos de la historia de la música. Cambió la idea que tenía el mundo de lo que podía ser una sinfonía y, hasta cierto punto, de lo que podía ser la «música»: algo más intenso, más emotivo, más complejo, más individual, con contrastes más violentos y unos desafíos sin precedentes para el oyente. Haydn y Mozart habían convertido la sinfonía en la reina de los géneros instrumentales; la Tercera Sinfonía confirmaba ese hecho y dotaba al género de una nueva ambición. De todos modos, aunque desde la época de esta sinfonía hasta nuestros días el mundo ha tendido a pintar a Beethoven como un músico revolucionario, él nunca se consideró a sí mismo así. Los revolucionarios quieren destruir el pasado, pero Beethoven no tenía ninguna intención de hacerlo. Todo lo que hacía estaba basado en modelos procedentes de la tradición, especialmente de sus ídolos: Mozart, Haydn, Haendel y J. S. Bach. Podríamos llamarlo un «evolucionario radical».

Pero la Tercera no pasó a la historia con el nombre de *Bonaparte*. Poco después de acabarla, Beethoven se enteró de que Napoleón se había coronado emperador de Francia, y se dio cuenta al instante de lo que aquello significaba: el conquistador no iba a terminar con las tiranías de las testas coronadas, sino que se iba a convertir él mismo en una testa coronada. Todo lo había hecho solo para sí. En un arrebato de rabia, Beethoven destrozó la página del título. Finalmente publicó la Tercera con el nombre de *Heroica* «en recuerdo de un gran hombre». Ese hombre era el héroe que Beethoven creía haber visto en Napoleón.

La *Heroica* es una empresa difícil para un oyente. Quizá es la primera sinfonía que exige repetidas escuchas para acabar captándola. Las sonatas de piano son más rápidas de captar. Aparte de la *Patética*, sugiero empezar con la **Sonata en do sostenido menor, op. 27, Claro de luna**. Quizá sea la más famosa de todas sus obras para piano. Se hizo legendaria en seguida, sobre todo por su primer movimiento, muy sui géneris, un leve murmullo que

conjura una atmósfera sugerente y poética, pero el final de la sonata es de una ferocidad sin tregua.

Pocos años después llegó la **Sonata Waldstein**, que recibe este nombre por estar dedicada a un protector de Beethoven en Bonn. Empieza *in media res* con una sensación de energía cinética e infatigable que a penas decae a lo largo de toda la obra. Después de un interludio lento y reflexivo, el final resuelve las tensiones latentes con una explosión de alegría. Aquí Beethoven revela su excepcional capacidad para llevar una idea hasta un punto de aparente intensidad máxima, y luego sobrepasarlo.

Como las treinta y dos sonatas de piano, sus dieciséis cuartetos de cuerda trazan un viaje épico a nivel expresivo, técnico y espiritual por el siglo XVIII hasta esbozar una profecía de la música del futuro. Lo mejor para empezar son los tres cuartetos del **op. 59**, de 1806, llamados **Razumovskys** por el aristócrata ruso que los encargó. Fueron los primeros cuartetos de Beethoven plenamente maduros, y marcaron el camino para los cien años siguientes del género. Como ocurre habitualmente con él, los trabajos sucesivos, incluso en un solo opus, son radicalmente divergentes: op. 59, n.º 1 en fa mayor, es expansivo y grandioso, comienza con un tema de apertura con aires folclóricos y de largo aliento; el n.º 2 en mi menor es más intimista y esotérico, con un segundo movimiento conmovedor y quejumbroso; y el n.º 3 en do mayor resulta vivaz, con unos movimientos exteriores efervescentes y un segundo movimiento como una canción folclórica pensativa de algún país desconocido. (Ninguno de estos cuartetos, como ocurre con gran parte de su producción del segundo período, están realmente en el estilo heroico de Beethoven.)

En sus años posteriores Beethoven, que ya estaba casi completamente sordo y muy enfermo y que sufría penosos dolores, dejó a un lado el estilo heroico y las narraciones emocionales transparentes del período intermedio y se internó en un mundo más misterioso y poético, en parte íntimo e intensamente espiritual y en parte externo, cómico, infantil. En efecto, extendió su arte en todas direcciones: lo hizo más largo y más corto, más complejo y más sencillo, más violento y más trascendente, lo dotó de

contrastes más intensos y de mayor concentración minimalista centrándolo en una sola idea. La última música encuentra nuevos colores y nuevos tipos de continuidad, halla lugares en el corazón que la música no había tocado nunca antes. Gran parte de su trabajo tardó un siglo o más en ser comprendido y aceptado. Los últimos cuartetos de cuerda son ejemplos supremos del estilo tardío. En lugar de una sola narración, cada obra mayor parece envolver toda la vida, desde la luz a la oscuridad, de la pena a la alegría. Como muestra, prueben el **Cuarteto de Cuerda en la menor, op. 132**. Empieza como un rompecabezas místico, luego se lanza a una canción apasionada, que se va deshaciendo. Un scherzo encantador y absurdo se basa en dos ideas simultáneas, que se van repitiendo en nuevas configuraciones. Luego viene la sublime «Canción sacra de gracias de un convaleciente a la deidad». Su tema está tomado directamente de la vida de Beethoven; la música es una especie de trance sagrado. Una pequeña marcha. Un final fundado en una de las melodías más bellas y conmovedoras que haya escrito Beethoven o cualquier otro compositor.

En su madurez, Beethoven escribió siete conciertos, cinco para piano, sobre todo escritos para sí mismo, uno para violín, y otro para trío de piano y orquesta. El **Concierto de piano n.º 4 en sol mayor** empieza con un inquietante solo para piano, que establece un diálogo, a menudo conflictivo, entre el solista y la orquesta. En el primer movimiento, la orquesta no consigue nunca tocar bien el tema del solista; en el segundo, las cuerdas responden a los introvertidos soliloquios del piano con gestos iracundos, y en el tercero, la división actúa como en una comedia, y el solo y la orquesta bromea entre sí hasta que se unen animosamente. Esta música es el Beethoven más inspirado.

Finalmente, volvemos a las sinfonías. En el momento en que Beethoven acabó la **Quinta sinfonía en do menor** en 1808, todavía tenía muchos detractores, pero en general se daba por asumido que podía igualar a cualquier compositor que hubiera vivido jamás. La *Heroica*, que primero se enfrentó a la inevitable incompreensión, pronto fue reconocida como una de las mejores sinfonías de la historia. La vida de Beethoven podría haber sido

encantadora, de no haber estado él tan enfermo, tan sordo, de no haber sufrido constantemente tantas decepciones en el amor.

Por último, la **Novena Sinfonía**. La mayor parte de ustedes conocerán el tema de su final, porque probablemente medio mundo la conoce... que es justo lo que pretendía Beethoven. Es una obra gigantesca, que apenas se puede contener en una sala de conciertos, destinada a las grandes ocasiones y ceremonias. En su tumultuoso primer movimiento vuelve al estilo heroico, para enterrarlo: en un apunte, la palabra que usaba para el movimiento de apertura es *desesperación*. Acaba con una marcha fúnebre. Un scherzo elegante, fingidamente desenfrenado, un movimiento lento derivativo, que tiene las melodías exquisitas y de largo aliento del estilo tardío. Luego el final, un engarce de estrofas del *Himno a la alegría* de Friedrich Schiller, un poema escrito en la revolucionaria década de 1780 y lleno de la esperanza y el fervor de aquellos años. Había sido musicado muchas veces, los jóvenes revolucionarios lo cantaban por las calles. Beethoven planeó musicar esa oda ya de adolescente. Para transmitir bien el poema en la Novena, creó una pequeña melodía tan sencilla como una canción de taberna, algo que cualquiera pudiera cantar y, sobre ella, montó un monumental movimiento de tema y variaciones que se extiende desde el este, en forma de marcha turca, al oeste, de lo privado a lo público, de lo absurdo a lo sublime, para contener este mensaje: los héroes no nos pueden dar un mundo mejor, ni Dios tampoco; tenemos que conseguirlo nosotros mismos, como hermanos y hermanas, maridos y esposas, en alegría, libertad y hermandad. Ese mensaje, proclamado en una época de represión, cuando en Viena se podía arrestar a alguien por decir la palabra «libertad», estaba destinado a mantener vivas algunas verdades sencillas, pero importantes e intemporales. El tema de la «Alegría» estaba inscrito en el espíritu de los nuevos himnos nacionales, pero es un himno para toda la humanidad.

En sus últimos años, Beethoven se quedó casi completamente sordo, se rumoreaba que estaba loco, mortalmente enfermo, que bebía muchísimo, destrozado por largas luchas por conseguir la custodia del hijo de su difunto hermano (el sobrino finalmente intentó matarse). Sin embargo, seguía siendo

brillantemente productivo y tenía muchos proyectos. Murió en 1827, cuando ya era una leyenda. Como genio inmenso y sufriente, se convirtió en la principal personificación del culto romántico al genio como semidiós, con un arte que surgía de lo desconocido y lo abarcaba todo. Hay muchas leyendas sobre Beethoven, y es que en realidad ningún compositor, quizá ningún artista en general, haya comprendido mejor las fibras del corazón humano. En su vida conoció desde la alegría más salvaje hasta la angustia más profunda, y tenía la disciplina práctica y la habilidad suficientes para plasmarlo todo sobre el papel, nuestra vida en todos sus matices, en toda su amplitud y profundidad. Ese fue su esplendoroso regalo al mundo.

Más Beethoven: Sinfonías n.º 6 y n.º 7, Concierto de Violín en re mayor, Sonata *Appassionata* (Sonata de piano n.º 23 en fa menor), oberturas de *Coriolano* y *Egmont*, *Missa Solemnis* (Misa en re).

Cuarta parte
El Romanticismo

12 El período romántico (1830-1900)

Las fechas para datar los períodos artísticos son siempre aproximadas y varían entre fuentes; además, cada disciplina artística tiende a proponer sus propias fechas para los distintos movimientos. En música, asociamos el período romántico con el siglo XIX, y señalamos su inicio en torno a 1830. La pintura romántica y la literatura, por otra parte, empezaron mucho antes que el romanticismo musical.

Un elemento central del romanticismo era un rechazo de lo que un poeta llamó «la fría luz de la razón», que había sido el cimiento de la Ilustración del siglo XVIII. La ilustración exaltaba la ciencia, la razón, la moderación, lo universal, el futuro esperanzador. El romanticismo exaltaba la emoción, el exceso, lo extraño, lo inalcanzable, lo individual, el pasado vetusto. A la Ilustración le gustaban los jardines formales y los edificios elegantes; a los románticos les encantaban las cumbres escarpadas, la naturaleza salvaje, los castillos en ruinas. Una pintura clásica del romanticismo alemán es *Dos hombres contemplando la luna*, de Caspar David Friedrich, la luna representada por un resplandor sin forma. Es el primer cuadro en el cual el foco central es un vacío. La Ilustración aspiraba a terminar con los mitos y la superstición; los románticos adoraban los cuentos folclóricos, lo exótico, lo inexplicable, lo fantasmal y lo demoníaco; en una palabra, lo sublime, definido como una mezcla de sobrecogimiento, impresión de eternidad y temor, como cuando contemplas las estrellas.

En un período de tiempo extremadamente breve se produjo un cambio radical en las artes. En el siglo XVIII, el genio se definía como una cualidad que uno poseía. Los románticos, en cambio, fundaron un culto del héroe-genio que definía el genio como una cualidad sublime que poseía a los artistas y los sumía en una exaltación, hasta el punto de convertirlos en una especie de semidioses demoníacos, agitados por una inspiración profunda. El modelo del genio romántico era Beethoven: rudo, malhumorado, atribulado,

sublime. Los compositores de la época clásica esperaban que sus oyentes se sintieran afectados, conmovidos, encantados, divertidos. Los compositores románticos esperaban más bien que sus oyentes quedaran asombrados, abrumados, desolados. El período clásico, en lo que a la música respecta, aspiraba a la lógica formal de un ensayo; los románticos aspiraban a hacer poesía con el sonido. Por primera vez en las artes el interés se centraba sobre todo en el artista como un individuo único «que se expresaba a sí mismo». Richard Wagner dijo que los artistas eran como la corona de la sociedad, sumos sacerdotes de la religión del arte, auténticos líderes y redentores del pueblo.

El escritor romántico alemán por excelencia, E. T. A. Hoffmann, escribió historias sobre identidades fluidas, dobles, autómatas, locura, sueño, pesadilla. En su juventud romántica, Brahms se identificó intensamente con las historias de Hoffmann, y también fue una influencia fundamental para de Robert Schumann. Esta fue la época en que vio la luz *Frankestein*, de Mary Shelley. Existió una serie histórica de poetas visionarios alemanes, entre los que se encontraban Novalis y Hölderlin, algunos de los cuales tomaron el camino del suicidio, enormemente romántico, que se abrió con la fundamental *Desventuras del joven Werther*, una obra de Goethe sobre un joven que se mata por un amor imposible. En Francia, el amigo de Hector Berlioz, Eugène Delacroix, pintaba harenes, violaciones, masacres. El profesor de Berlioz le aconsejó que buscara efectos «babilónicos»; escribió piezas para orquestas de centenares de miembros, y aspiraba a que tuvieran miles. Media docena de años después de que muriera Beethoven, Robert Schumann escribió unas obras de piano que eran miniaturas apenas conectadas entre sí, basadas en imágenes: mariposas, un carnaval, una música llena de alusiones personales. Schumann criticaba a la mayoría de quienes acudían a los conciertos y los tildaba de hipócritas y frívolos; en sus escritos fue el heraldo de una creciente división entre los artistas y su público que en el siglo siguiente se convertiría en un abismo.

Unida a todo esto se encontraba la nueva doctrina de nación, el mito romántico de que la música folclórica y el arte surgen de la tierra, de que

todo arte verdadero está conectado al espíritu de un pueblo. De ahí la poderosa influencia de las canciones folclóricas nacionales en compositores como Schubert y, más tarde, Mahler. Era la época de las colecciones de cuentos de hadas recogidos por los hermanos Grimm, de la celebrada colección de poesía folclórica alemana (gran parte de ella en realidad de imitación) en *Des knaben Wunderhorn*. El nacionalismo artístico se encontraba aliado estrechamente con el nacionalismo político: en Alemania asociado a la lucha por dejar de ser una nación fragmentada y convertirse en un país unificado, y en lugares como Hungría y Bohemia a los deseos de liberarse del gobierno extranjero. A medida que avanzaba el siglo, el mito del «pueblo» se convertía ominosamente en el mito de la raza, que daría pie a los horrores de la ideología que surgió en el siglo siguiente. El nacionalismo nunca fue coherente, ni como ideología ni como estética, y en su mayor parte era un delirio y un fraude. Sin embargo, al mismo tiempo, produjo muchas obras espléndidas.

En torno a mediados del siglo XIX, Franz Liszt inventó el término *música de programa*, que describe las piezas instrumentales que cuentan algún tipo de historia extra musical. Liszt unió esta idea a su invención del *poema sinfónico*, que es una pieza orquestal basada en una idea dramática, literaria o poética. En *Don Quijote*, de Richard Strauss, no se pueden dejar de ver los molinos, las ovejas que balan, y así sucesivamente. Sus poemas tonales orquestales están llenos de incidentes, como una ópera. En el otro lado de la ecuación, mientras Brahms estaba preocupado por expresar emocionalmente sus textos, no quería que le cogieran retratando una imagen. Pero Schubert en sus canciones persigue todas las imágenes del texto; el acompañamiento de piano de su **Gretchen am Spinnrade (Margarita en la rueca)** contiene el zumbido incesante que solo se detiene cuando ella recuerda el beso de su amante.

Las obras de programa se convirtieron en un género muy romántico, que duró hasta el siglo siguiente, parte de un objetivo más importante de unificar la música y las demás artes, desde la literatura hasta las artes visuales. Lo opuesto a la música de programa, tradicionalmente, se llama música «pura» o «abstracta». Eso significa que una obra de, digamos, Mozart o Brahms no

tiene un programa establecido o discernible, y se expresa simplemente en notas. Las tensiones entre ambas escuelas marcaron el período. Por una parte, los románticos pensaban que la música instrumental era el arte supremo, porque podía conmover de maneras misteriosas y hablar poderosamente sin palabras o historia: era la expresión pura. Pero Wagner y sus seguidores rechazaron esa idea, diciendo que la música debe ir de la mano de las palabras y las ideas, las imágenes y las historias, en una gran unión, una obra de arte total. A finales del siglo XIX hubo una furiosa guerra romántica estética, entre los seguidores de Brahms, que se adherían a los modelos clásicos, por encima de todo la forma sonata, y la escuela de Wagner-Liszt, que declaraba que esas formas estaban caducas.

Al final, la guerra entre música «pura», «abstracta», y otros adjetivos virginales, y la música pictórica, visceral, capaz de apoyar la vulgaridad, nunca se resolvió. A medida que ha pasado el tiempo, los combatientes de la guerra romántica sencillamente han ido abandonando el combate. Hoy en día tanto las obras abstractas como las pictóricas de Liszt, Wagner, Strauss, Brahms y Beethoven coexisten felizmente en el repertorio, y la música ha sacado de ello el mejor partido. Ojalá todas las guerras terminaran tan bien.

Ayudar a transmitir estas emociones fue el nuevo objetivo de la orquestación. Fue en el siglo XIX cuando la orquesta moderna tal y como la conocemos adoptó su forma plena. En el Renacimiento, la decisión de qué instrumentos tocaban cada parte a menudo era circunstancial. Si estabas haciendo un madrigal para cinco voces y solo tenías tres cantantes, un par de instrumentos podían llenar las otras partes, y a todo el mundo le parecía bien. Para Bach, en el barroco, no había orquesta estándar; cada uno usaba la colección de instrumentos que quisiera, para cada pieza en particular, y podía incluirse también una parte para cualquier virtuoso que estuviera en la ciudad y al que se pudiera pagar. Luego, más tarde, las cuerdas se convirtieron en la base de la mayor parte de los conjuntos, porque se consideran los instrumentos más parecidos a la voz humana, no se fatigan nunca y no hay que respirar para hacerlos sonar.

En el período clásico, en armonía con el hábito de la época de racionalizarlo

todo, la orquesta se volvió más coherente, aunque continuó evolucionando. Una orquesta clásica temprana podía contener de cinco a siete violines cubriendo dos partes, dos o tres violas, uno o dos violonchelos, y un bajo. Añadido a todo esto se encontraba la sección primaria de vientos clásica: dos oboes, dos cornos (cuernos de caza sin pistones, en ese período) y un par de fagots. Para una pieza festiva, debían añadirse trompetas y percusión. A partir de ahí, la cosa fue creciendo a un ritmo constante. Los compositores añadieron una flauta, luego dos; esta es la orquesta básica de Haydn. A Mozart le encantaba el clarinete, y usaba dos en sus últimas obras orquestales. Por entonces, la orquesta clásica madura ya estaba formada: pares de flautas, oboes, clarinetes, fagots y trompas; dos trompetas y timbales, si se deseaba, y las cuerdas. Las cuerdas se dividían en cinco partes: primer y segundo violín, violas, violonchelos y contrabajos. (En esta época, era habitual que los violonchelos y los contrabajos tocaran la misma línea del contrabajo, en octavas.) En la Quinta Sinfonía de Beethoven aparecieron tres trombones, y a partir de ahí en muchas otras sinfonías. La orquesta romántica estándar incluía cuatro trompas. El número de cuerdas fluctuaba según el espacio y el presupuesto. Aunque nuestros conjuntos instrumentales modernos tienden a llevar una pequeña sección de cuerda, Haydn y Mozart sentían que cuantas más cuerdas, mejor. La Novena de Beethoven fue estrenada con una enorme orquesta, con todos los vientos dobles.

Una vez establecida la orquesta, los románticos del siglo XIX, dirigidos por Hector Berlioz y Richard Wagner, empezaron por primera vez a contemplar el color orquestal como un elemento en sí mismo y, por lo tanto, expandieron y ampliaron sus conjuntos para explorar una paleta más rica y más variada. Ayudaba que las trompetas y trompas hubiesen adquirido pistones, de modo que podían tocar todas las notas. (*El anillo de los nibelungos* de Wagner empieza con un increíble prelude en el que aparecen doce trompas con pistones). La orquesta romántica completa podía tener veinte violines o más, diez violas y violonchelos o más, siete contrabajos o más. Los vientos podían incluir instrumentos como el contrafagot, el clarinete alto en mi bemol, o el corno inglés (que ni es corno ni es inglés, sino que es un oboe alto). Este es el

diseño esencial de la orquesta hasta el día de hoy, al cual se añade una variedad de instrumentos de percusión, según se necesitan.

Es decir, que Haydn, Mozart, Beethoven y su época veían la orquesta, sobre todo, como un vehículo para presentar su música con claridad, y consideraban los efectos colorísticos que pudiera proporcionar un asunto secundario (aunque todos ellos tenían el oído muy fino para la orquestación). A los románticos, sin embargo, les gustaba el color orquestal en sí mismo. Es indicativo que precisamente en esta época Berlioz escribiera el primer libro de texto de orquestación. El genio de Wagner consistía, entre otras cosas, en un don para la orquestación suntuosa y potente. La fijación romántica por el color instrumental llegó hasta el siglo xx e incluso más allá, hasta que con Ligeti y otros tenemos una orquesta que suena a veces como la música electrónica. Sin embargo, en conjunto son las mismas viejas cuerdas, vientos y metales tocando.

El romanticismo fue un hervidero de contradicciones, de éxtasis y locura, de exaltación y desesperación, un movimiento que reclamaba hacer prevalecer el instinto y sentimiento por encima de la lógica y la forma. Lo que lo unía todo era, quizá, la capacidad y la concentración de grandes creadores como Berlioz, Chopin, Schubert y Schumann, todos ellos con elementos clásicos en su carácter. Brahms se crio como apasionado y joven romántico, pero en su madurez fue un solitario, una mezcla singular de clásico y romántico. Hacia finales de siglo y a principios del siguiente, Mahler expandió el espíritu y las fuerzas del lenguaje armónico del romanticismo hasta el límite. La generación que vendría después, como respuesta a ello y previendo nuevas corrientes sociales y políticas, tuvo que encontrar nuevos caminos. Sin embargo, al final, con su exaltación del genio, del creador mesiánico y así sucesivamente, el modernismo era, en muchos aspectos, una extensión del romanticismo hacia nuevos territorios técnicos y expresivos.

13 Franz Schubert (1797-1828)

La historia demuestra ampliamente que los dioses no sienten predilección por las artes. Yo iría más allá incluso y diría que la naturaleza es indiferente al genio, y que le encanta la áurea mediocridad. Schubert es un caso muy claro que demuestra mis teorías cósmicas. Schubert murió a los 31 años, con una obra muy notable ya en su haber, y hay que tener en cuenta que sus mejores piezas las produjo en los dos últimos y desastrosos años de su vida. En el momento de su muerte, su fama justo estaba empezando a despegar. Si hubiera vivido una década más, habría sido el heredero indiscutible de Beethoven. No se puede cuestionar que tenía un don. A diferencia de Mozart, siendo adolescente ya compuso piezas históricas. Aunque algunos afirman que como escribió la música de toda una vida en su corta estancia en la tierra, no importa. En mi opinión, ese juicio es demasiado benévolo con los dioses.

Franz Peter Schubert nació en la familia de un maestro de escuela. Los Schubert eran muy aficionados a la música; desde temprana edad, Franz tocaba la viola en el cuarteto de cuerda familiar. En 1808 lo aceptaron como niño soprano en el coro de la capilla de la corte imperial, hoy en día los Cantores de Viena. No hizo falta que pasara mucho tiempo para que quedara claro que aquel jovencito era un fenómeno. Tocaba el violín en la orquesta de alumnos y a veces cogía la batuta. Uno de sus profesores se quedó sin nada que enseñarle, y declaró: «¡Lo ha aprendido todo directamente de Dios!». Durante años estudió con Antonio Salieri, supuestamente enemigo acérrimo de Mozart, aunque en realidad era amigo suyo y uno de los mejores músicos y profesores de Viena.

Cuando la voz de Schubert cambió, lo echaron del coro y tuvo que arreglárselas solo. Entonces se pusieron de manifiesto sus limitaciones: no se llevaba bien con la gente, era a la vez tímido y brusco de modales, y en general enigmático. Sentirse atraído hacia Schubert (aunque acabaría por

tener espléndidos amigos que harían mucho por él) era sobre todo sentirse atraído por su arte.

Como no encontraba ningún trabajo relacionado con la música, en 1814 Schubert, de mala gana, se fue a trabajar en la escuela de su padre. Se decía que mientras estaba en el aula componía y esperaba a que los alumnos lo dejaran en paz en lo posible. Los que le molestaban recibían una buena tunda. En aquel momento había escrito ya mucha música, incluyendo piezas para orquesta, piano y música de cámara, y parte de una opereta. En 1813 acabó una ópera entera, pero mucho más importante que ese gran esfuerzo fue otro más pequeño: una *lied* (canción artística, en alemán) con la forma lírica de la obra *Fausto* de Goethe: ***Gretchen am Spinnrade, Margarita en la rueca.***

En la obra, Margarita es una adolescente seducida y abandonada por Fausto, que sufre intolerablemente: «De mi corazón / huyó la paz; / no puedo encontrarla / ya nunca más. / Donde estoy/ sin él / la tumba está». Con la enorme intensidad de su añoranza, se encuentra entre los poemas más potentes de Goethe. Schubert le puso música en un solo día, el 19 de octubre de 1814. Dura solo tres minutos. Él tenía 17 años. Parece casi increíble que un muchacho tan joven, sin experiencia romántica alguna, pudiera percibir las profundidades de la añoranza y la pasión erótica que laten en ese poema, pero la música demuestra que Schubert hizo exactamente eso. Unión perfecta de gran poesía y gran música, con su profunda pasión, *Gretchen* no solo anunció el principio de un nuevo genio, sino que marcó el principio de un cambio en la historia de la música del siglo XIX. Algo muy pequeño, un fragmento, una canción, puede implicar grandes temas, grandes emociones.

Esta revolución que dura solo tres minutos nos dice mucho de los instintos de Schubert. Ya están en la música su singular estilo y enfoque, su don para pintar todos los aspectos de la lírica. En *Gretchen*, la mano derecha del piano es una figura giratoria que implica tanto el girar de la rueca como el remolino de los sentimientos de la joven. A medida que sus sentimientos cambian, la música los sigue con vigorosas armonías y cambios de clave. Toda su vida

Schubert sería un virtuoso de los cambios de clave rápidos y expresivos. La ruela se detiene con la exclamación de la joven: «¡Ay, su besar!», que es casi un grito. La ruela empieza a girar de nuevo, las emociones en la última parte de la canción son más desgarradas y la tensión se eleva hasta un clímax impresionante en «Entre sus besos / ¡de amor morir!». La música se desvanece en la ruela, que se ha convertido en la imagen de un dolor de corazón que va taladrando. La otra marca de la casa de Schubert en *Gretchen* es la belleza de la melodía, tanto en la voz como en la línea arremolinada que desgrana el piano. Ya de adolescente, Schubert es uno de los mejores compositores de melodías.

Siguieron a *Gretchen* más de seiscientos *lieder*. Son los cimientos de la tradición romántica del *lied*, en la cual la canción artística se convirtió en un género muy importante por primera vez. Se dice que Schubert los componía casi en trance, surgían de su interior, los volcaba en la página, los garabateaba en una servilleta a la hora de comer o incluso, a veces, creaba varios *lieder* en un solo día. A los 18 años escribió otra página electrizante sobre el poema casi folclórico de Goethe *Erlkönig*, *El rey elfo*. Un padre galopa con su hijito pequeño una noche tormentosa, cuando la voz encantadora del rey elfo empieza a cantarle al niño, convenciéndole para que vaya a jugar con él y disfrute de deleites sin fin. El padre no oye al espíritu. Schubert convierte la historia en una cantata de cuatro minutos con las voces en competencia: el niño febril y asustado, el padre desdeñoso y luego aterrorizado, la voz sedosa e insinuante del rey elfo, más un narrador, todo ello por encima del ruido de los cascos del caballo. Schubert caracteriza cada voz con su propio estilo, construyendo al mismo tiempo una línea de tensión creciente que alcanza un punto de ruptura antes del abrupto final: «En sus brazos, el niño estaba muerto». Fue su primera publicación años más tarde, y *Erlkönig* sería muy importante para establecer la fama de Schubert.

En 1816 cogió un permiso de la enseñanza y, viviendo en casa de un amigo, más o menos su estilo de vida a partir de entonces, se sumergió en la composición a tiempo completo. Se sentaba a escribir todo el día: cuando

terminaba una pieza, decía, sencillamente empezaba otra. Algunas piezas eran ambiciosas, otras no; le encantaba escribir e interpretar danzas. Pasaba las noches con amigos o solo, sentado en una taberna, fumando una pipa y mirando al infinito, emborrachándose, como un boxeador entre combates. A menudo al final de la noche acababa rompiendo algo: un plato, un vaso...

En cuanto a la vida romántica de Schubert, solo nos han llegado rumores. Siendo adolescente, se enamoró de una cantante, y más tarde de una condesa que era alumna suya. Hay testimonios de personas que oyeron decir a Schubert que tenía una vertiente excesivamente sexual, pero no nos han llegado más detalles. En años recientes se ha especulado con que fuera gay, pero no existe ninguna prueba sólida que lo corrobore. En cualquier caso, probablemente frecuentara a prostitutas, porque era lo que solían hacer la mayoría de los solteros vieneses en aquellos tiempos. En Viena había miles de damas que ofrecían sus servicios. Al final, lamentablemente, contrajo la sífilis.

La carrera de Schubert se fue construyendo de una manera muy singular, desarrollándose en los salones privados más que en las grandes salas de conciertos. Un grupo de amigos bohemios se reunía a su alrededor. Cada uno a su manera, todos ellos se dedicaban a la creación: estaban el pintor Moritz von Schwind, el poeta Johann Mayrhofer, los hermanos músicos Hüttenbrenner y el artista aficionado Franz von Schober, un personaje extravagante, travesti y probablemente gay.

Estos amigos organizaban fiestas en las que había baile, vino, comida y juegos. Schubert y sus *lieder* eran parte central de esos encuentros, hasta el punto de que ellos llamaban *schubertiadas*. Existen dibujos, pinturas e historias que hablan de aquellas fiestas. Una serie de dibujos narra un bullicioso viaje en carro por los bosques de Viena, y la cómica desesperación del grupo al romperse una botella de vino. En otra ocasión, Schubert intentó tocar su fantasía virtuosa *Wanderer* al piano, pero pronto se rindió, gritando: «¡Bah, al cuerno, comamos!». Las *schubertiadas* comenzaron a celebrarse en los salones de la gente adinerada de Viena, en ocasiones sin que estuviera presente el compositor, aunque siempre se interpretaban sus *lieder*. Mientras tanto, en 1819, Schubert y su campeón, el celebrado cantante Johann

Michael Vogl, organizaron una gira por Austria y vieron que las canciones triunfaban allí adonde fueran. Hay un irónico retrato que hizo Schober de Schubert con gafas, con una hoja de música y empequeñecido por la enorme y dominante figura de Vogl.

Schubert escribió muchas sonatas para piano, pero algunas de sus principales contribuciones fueron pequeñas piezas de carácter en colecciones sueltas, que tuvieron mucha influencia en las futuras generaciones de compositores románticos para piano. El grupo de cuatro **Impromptus, op. 90**, empieza con un movimiento solemne, luego viene uno entrecortado, una encantadora canción de amor sin palabras, y un movimiento final arremolinado. Para tener una muestra de sus obras de cámara del período medio, tan potentes como las piezas de piano, la elección más obvia es el **Quinteto *La trucha***, una pieza deliciosa escrita durante la gira de 1819 con Vogl. Como fue habitual con Schubert, este quinteto, escrito a los 22 años, no se publicó hasta después de su muerte. El grupo incluye violín, viola, violonchelo, contrabajo y piano. Desde el primer movimiento, la pieza está llena de alegría de vivir y de melodía desbordante. Su final es un tema y una variación basados en su propia canción, «La trucha».

Schubert y sus amigos se esforzaron en publicar su música sin éxito hasta 1821, cuando realizaron una edición privada de *Erlkönig*. Resultó bien, luego siguió *Gretchen*, y a partir de ese momento sus piezas empezaron a aparecer impresas en un goteo constante.

El principal esfuerzo a partir de 1822 fue un proyecto de sinfonía, planeada como agradecimiento para la Sociedad de Música de Graz, que le había conferido un título honorífico. Schubert completó dos movimientos seguidos y se los envió a su amigo el compositor Anselm Hüttenbrenner. Luego, nada. Nunca completó la sinfonía, no hubo representaciones, Hüttenbrenner nunca publicó la partitura y solo se descubrió cuarenta años más tarde. El misterio nunca se ha explicado, incluyendo la cuestión de si Schubert se dio cuenta de lo potente e importante que era el primer movimiento. Desde el principio, la pieza se llamó ***Sinfonía inacabada***. Empezando con una línea de bajo ominosa, a la que responden unas cuerdas susurrantes, encuentra una

nueva voz en la música. El movimiento continúa en un segundo tema amable y dulce, que queda aplastado por unas declamaciones fatídicas y con una sección de desarrollo llena de angustia. El segundo movimiento es una extensión delicadamente lírica. La historia dice que la *Inacabada* es la primera sinfonía romántica. Se ha debatido largamente si Schubert era más clasicista o romántico. Es cierto que tenía un temperamento romántico, que se burlaba de la razón de la Ilustración y exaltaba los sentimientos e instintos individuales. Su música refleja esa actitud. Pero también permaneció fiel a la forma sonata y a otros modelos clásicos, y los pulió durante los años recortando su tendencia al largo aliento. Sus piezas más ambiciosas eran cuidadosamente esbozadas y revisadas.

Fue a finales de 1822 cuando Schubert contrajo la sífilis. Los años siguientes fueron horribles para él; sufrió eczemas, chancros en la boca, la pérdida del pelo y debía pasar semanas postrado en el hospital. En 1823 escribió un poema desolador: «Mira, aniquilado yazgo en el polvo / abrasado por un fuego agónico / mi vida es el camino del martirio / acercándose al olvido eterno».

Pero su producción nunca se resintió. En 1823, escribió el que se convertiría en el más amado de sus ciclos de canciones, *Die Schöne Müllerin*, **La bella molinera**. Beethoven había sido el pionero de la idea de una serie de canciones que contaran una historia. Schubert recogió esa idea y la amplió, unificando la música folclórica alemana con los recursos del estilo clásico. Sus acompañamientos explotan los pianos nuevos, más llenos de colorido y más robustos, que estaban apareciendo entonces. La historia de la *Schöne Müllerin*, de los poemas falsamente ingenuos de Wilhelm Müller, es sencilla y trata sobre el amor, la pérdida y la muerte. Un joven molinero se pone en camino: «¡Caminar es la alegría del molinero! ¡Triste es el molinero al que no le gusta andar!».

Llega a un arroyo, lo sigue hasta un molino, se enamora locamente de la hija del molinero. Pero tras un momento de esperanza, ella se va con un guapo cazador y, en su desesperación, él se arroja al torrente.

Lo que consigue Schubert con esos veinte poemas ligeros, en una música de

un ingenio sofisticado, es uno de los milagros más grandes de la música. Cada canción tiene una melodía que suena intemporal, inevitable, inolvidable. No menos hermoso es el acompañamiento, maravilloso en su colorido y su imaginación pianística, pintando las emociones y el entorno de cada letra: el burbujeo del arroyo, el embriagador brote de impaciencia, el trance del amor, la corriente de lágrimas. La canción final es una suave nana cantada por el arroyo al molinero ahogado, y no conozco ningún momento en la música más extraño y conmovedor. Uno de los pocos ejemplos comparables podría ser la canción final del *Winterreise*, del que hablaremos más abajo.

A principios de 1824, Schubert estaba derrotado por la enfermedad y la pobreza, y por su fracaso a la hora de conseguir llegar a un público más amplio. Estaba claro que era un maestro, ¿por qué su reputación pública tardaba tanto en consolidarse? La explicación tradicional es que «el genio nunca es reconocido en su propio tiempo». De hecho, esto no suele ser así; muchos de los artistas que han pasado a la historia fueron también gigantes en su propia época. Ese ascenso tan lento seguramente tuvo algo que ver con la personalidad de Schubert: inseguro, en cierto grado ajeno a lo que le rodeaba, nada motivado por el dinero o la gloria.

William Faulkner dijo que escribió sus primeras novelas porque se vio obligado a escribirlas, y no se le ocurrió que nadie las fuera a leer. A Schubert parece que le ocurrió algo parecido. En general, para hacerse famoso tienes que sentir el ardiente deseo de llegar a serlo. Schubert podía acompañar sus canciones, pero no era lo suficientemente virtuoso para hacer comprender sus obras de piano, y era bajo y gordo (su apodo era «Rechoncho») y en general tenía un aspecto raro. Ocupaba gran parte de su tiempo y energía en escribir óperas, que era la forma más rápida de conseguir prestigio y fama para un compositor. El problema es que la ópera era el único género para el cual Schubert parecía no tener demasiado talento. De las nueve óperas completas que escribió, solo se pusieron en escena un par de ellas. No acabaron de gustar, y desde entonces raramente se han oído.

Cuando el nombre de Schubert finalmente adquirió algo de fama, en los últimos años de su vida, probablemente se debió al efecto acumulado de muchas interpretaciones privadas y al impacto de sus publicaciones. Los compositores en aquella época conseguían su reputación sobre todo con la música en partituras, que compraban cada vez más personas de clase media. Las canciones de Schubert y las miniaturas para piano eran el material idóneo para que cantaran y tocaran los aficionados en sus salones. Gran parte de su obra, además, es ligera, con un tono que los alemanes llaman *gemütlich*, que significa ‘cómodo’... Como la sensación que te invade cuando estás con amigos en reuniones informales y animadas por el vino.

Más tarde, en 1824, la salud de Schubert y su humor mejoraron, aunque seguía teniendo pocas esperanzas de recuperación. Durante algunos meses pudo trabajar a buen ritmo y mantener alto el ánimo, sus canciones conseguían cada vez más audiencia en los programas de conciertos y los salones de Viena. En esos días las interpretaciones privadas de *lieder*, música de piano y música de cámara eran mucho más frecuentes que los conciertos públicos. (Como ya hemos comentado, solo una de las sonatas de piano de Beethoven fue interpretada públicamente mientras él vivió.) Esa realidad ha contribuido a alimentar la idea, hasta cierto punto un mito, de que Schubert estuvo olvidado en vida. Es más preciso decir que era una figura de culto emergente y que empezaba a ser conocido por el gran público cuando murió.

En su obra temprana, Schubert estaba influido sobre todo por Mozart y soslayó las sobrecogedoras cimas alcanzadas por Beethoven. En sus últimas obras, más ambiciosas, abrazó el modelo de Beethoven y se convirtió así en su primer gran heredero. La obra de los dos últimos años de Schubert fue tremenda. Su salud empeoró de nuevo, y probablemente comprendió que le quedaba poco tiempo. Ponía todo su entusiasmo en todo lo que hacía, sabiendo que cada pieza podía ser la última.

Cuatro obras maestras pueden representar ese período. *Winterrise*, *Viaje de invierno*, es otro ciclo de canciones, 24 poemas de nuevo de Wilhelm Müller. Pero estos no tienen el aire folclórico de la *Schoene Müllerin*, ni tampoco son

arreglos de Schubert. «Como extraño llegué, como extraño parto», empieza. Un poeta huye de un amor perdido, yendo en esa dirección desesperada que Kafka llamaba «cualquier sitio menos aquí». El invierno no solo se ha instalado en el exterior, sino también en el alma del narrador. Encuentra sus lágrimas congeladas en su mejilla, tiene un recuerdo pasajero de un susurrante tilo, graba el nombre de su amada en el hielo de un arroyo congelado, sueña con la primavera, un cuervo proyecta su sombra sobre él. La última canción, «El organillero», evoca extrañamente esa sensación de estar al límite. Se encuentra con un anciano desastrado que hace girar la manivela de su instrumento, descalzo en la nieve, rodeado por perros que le gruñen, con el plato vacío, y nadie le escucha. El piano incluye una melodía extrañamente retorcida por encima de un bajo continuo, todo hecho con los medios más sencillos posibles. «Viejo extraño –concluye el poeta– ¿debo ir contigo? / ¿Tocarás con tu organillo / mis canciones?».

Schubert estaba corrigiendo las pruebas de *Winterreise* para su publicación en su lecho de muerte. El viejo organillero es una imagen del olvido, y el que habla, en realidad, es Schubert mismo, muriéndose y sintiendo que ha cantado para nadie. Otro ejemplo de su estado mental es *Der Doppelgänger*, una de sus canciones más inquietantes, igual que la letra, de Heinrich Heine. Un hombre se ve atraído a la casa de un antiguo amor y, en la distancia, ve una figura de pie ante la casa, que se retuerce las manos llena de angustia. Al acercarse, se encuentra con frío terror que la figura no es otra persona que él mismo. «¡Pálido camarada! –exclama–. ¿Por qué imitas el dolor de mi amor / que me atormentó aquí / tantas noches / hace tanto tiempo?». Empezando con una sombría y ominosa línea de bajo, el *lied* lleva el horror *in crescendo*. Acaba quedo, pero con unas armonías que hielan la sangre.

Las dos últimas grandes obras instrumentales de Schubert están entre las mejores, en sus respectivos géneros. Ambas son viajes emocionales de largo alcance, desde la profunda oscuridad a una alegría ensombrecida. La **Sonata para piano en si bemol mayor, D. 960** empieza con una melodía amplia, bella, conmovedora, que de repente se ve interrumpida por un sordo estruendo en el bajo. En ese gesto de premonición encontramos la clave de la

música tardía de Schubert. Ahora para él la belleza es tensa, está ensombrecida. Es como un hombre al que le gustan las fiestas, pero que ya no puede asistir a ellas sino que se ve obligado a observarlas desde fuera. La belleza de la música se ha convertido en símbolo de la propia vida, que se va desvaneciendo. El segundo movimiento de la sonata en si bemol es un trance de desolación, cantando incesantemente mientras dura su dolor. Después de un scherzo delicado, casi como de cuento de hadas, el final pinta una alegría vacilante, indecisa, nublada hasta el final.

Para mí, la Sonata en si bemol está entre las más potentes de sus obras para piano, y en lo que respecta a su música de cámara, diré lo mismo del incomparable **Quinteto de cuerda en do mayor**. Empieza como un gruñido de dolor, mezclando el tono mayor y el menor. El bueno del do mayor nunca ha sonado tan aprensivo como en este primer movimiento. El movimiento lento es una canción suspirante y llena de lamentaciones. Luego trepa hasta un estupendo scherzo de danza, gritando con una alegría que extrae gran parte de su efecto asombroso por contraste con las sombras de la música anterior. El final es otro tipo de danza, con un tono extrañamente serio y ambiguo: una danza que parece ser el fin de toda la danza.

Debilitado por la sífilis, Schubert fue abatido finalmente por unas fiebres tifoideas. Alojado con su hermano, en noviembre de 1828, tras semanas en la cama, volvió el rostro hacia la pared y murmuró: «Este, este es mi final». «Schubert ha muerto –escribió un amigo–, y con él, todo lo que era más alegre y hermoso de nuestra vida». En marzo de aquel mismo año, finalmente encontró la aclamación pública en un desbordante concierto de sus obras en Viena. En vida se le había concedido el honor de llevar la antorcha en la procesión funeral de Beethoven, y luego descansó junto a él. En su lápida decía: «Aquí la música ha enterrado a un tesoro, pero una esperanza aún mayor». Ciertamente, el mundo no conocía aún muchas de sus grandes obras, aunque algunos han deplorado que se grabara esa inscripción. Pero yo no. Es triste pensar en lo que Schubert podría haber conseguido si hubiera vivido más años, y no debemos disculpar a los dioses por su indiferencia.

Más Schubert: Sinfonía n.º 9 en do mayor, *La Grande*; colecciones grabadas de *lieder*, Sonatas de piano n.º 20 en la mayor y n.º 14 en la menor; cuarteto de cuerda en re menor (cuyo segundo movimiento incluye variaciones de su canción *La muerte y la doncella*).

14 Héctor Berlioz (1803-1869)

La primera gran obra de Hector Berlioz, la *Sinfonía fantástica*, tiene como trasfondo un viaje provocado por la droga que acaba con un alucinado aquelarre. *Harold en Italia*, quizá su mejor sinfonía, acaba con una orgía de forajidos, algo que Berlioz había observado de primera mano. Su profesor lo había animado a conseguir efectos «babilónicos» en su música, y Berlioz se tomó esas palabras muy a pecho. Su don para el exceso fluía de su propia e hiperbólica respuesta a la música. No había pequeñas emociones decorosas para Berlioz. «Noto un placer delicioso en el cual la razón no desempeña ningún papel... la emoción aumenta a medida que lo hacen la energía y la potencia de la inspiración del compositor, hasta que produce una extraña conmoción en mi circulación... sufro contracciones musculares, un temblor de todos los miembros, un “entumecimiento total de pies y manos”... vértigo... casi un desmayo». Si todo esto evoca experiencias distintas, más íntimas, son solo suposiciones.

Berlioz procedía de un entorno muy corriente. Nació en la familia de un médico en La Côte-Saint André, en Francia. Su padre era agnóstico, su madre católica fanática. Ya en la niñez se decantó por la música y, a la edad de 12 años, se seguía formando de forma autodidacta y escribía piezas para los músicos locales. Durante la adolescencia aprendió a tocar la flauta y se convirtió en un virtuoso de la guitarra. Debido a que su familia era indiferente a la música, nunca aprendió realmente a tocar el piano. Enviado por su padre a estudiar medicina en París en 1821, siguió obedientemente sus estudios durante un año, pero pasaba la mayor parte de sus horas libres en la Ópera de París. Pronto dejó la medicina y se matriculó en el conservatorio, decidido a ser compositor, a pesar de la desaprobación de su padre y de las histéricas protestas de su madre, que consideraba que los artistas más o menos se condenaban automáticamente.

En el teatro, en 1827, Berlioz dio con dos nuevas pasiones a la vez. En una

interpretación de *Romeo y Julieta* quedó fascinado con Shakespeare, que a partir de entonces se convirtió en una obsesión para él, y también con la atractiva Julieta de aquella producción, Harriet Smithson, irlandesa de nacimiento. La actriz despertó en él de inmediato una pasión desesperada. Pero ella no respondía a sus febriles cartas, que la asustaban más que atraerla.

Su *amour fou* no iba a ninguna parte, y en 1830, a los 27 años, Berlioz concibió una sinfonía programática basada en su propia experiencia: un joven artista atormentado por el amor decide matarse con opio. En lugar de morir, cae en una serie de alucinaciones, cada una representada por un movimiento de la sinfonía. En todos los movimientos representa a la amada un tema recurrente que Berlioz llamaba la *idée fixe*. Y este fue el comienzo de una de las obras más celebradas y sintomáticas de la era romántica: la ***Symphonie fantastique***. De hecho, la historia de la música de programa romántica futura se fundaría sobre todo en dos piezas, la sinfonía *Pastoral* de Beethoven y la *Fantastique*. Sus movimientos abarcan una gama muy amplia: *Reveries*, *Passions*, una introducción pensativa, aunque turbada, seguida por un turbulento *allegro* en el cual se introduce el tema de la amada; un *Baile*, un vals cautivador con un delicado papel para el arpa, en el cual la *idée fixe* aparece en la mitad y el final; *Escena campestre*, un notable fragmento de pintura musical, en el que oímos los caramillos de los pastores, los truenos lejanos, y luego las cosas se ponen apasionadas otra vez.

Los dos últimos movimientos seguramente son el fragmento musical más frenético de su tiempo. En *Marcha hacia el patíbulo*, el artista imagina que ha matado a su amada y que va a la guillotina. Después de la emoción creciente de la marcha, en sus últimos segundos en el cadalso, el condenado recuerda a su amada por medio de la *idée fixe*, y luego oímos el chasquido de la cuchilla. A partir de ahí, todo se pone muy salvaje con *Sabbath*, una especie de pesadilla posterior a la ejecución, llena de demonios que aúllan y cosas por el estilo, en el cual el tema de la amada se transforma en el cántico chillón de una bruja. Al final, sin embargo, al menos para los oyentes modernos, hay más carcajadas de deleite que escalofríos... literalmente,

muchísima diversión.

En 1830 escribió una cantata adecuada para ganar el Prix de Rome del Conservatorio, que conllevaba dos años de residencia en la ciudad. Por aquel entonces Berlioz, que no era de los que languidecen con el corazón roto, se había comprometido con una bella y frívola pianista llamada Camille Moke. De mala gana, dijo adiós a Camille y se dirigió a Italia.

Resultó que a Berlioz Roma no le gustó nada. La encontró asfixiante, creativamente hablando. Sin embargo, recogió experiencias para toda una vida. Daba caminatas por el campo con su guitarra y su arma. En esos paseos cazaba algunas piezas y acompañaba con su guitarra a los forajidos en sus orgías. La vida era agradable, hasta que llegaron malas noticias: su prometida lo había dejado por un fabricante de pianos. En un arrebato de rabia, Berlioz decidió que lo que había que hacer era matarlos a todos: a Camille, a su madre y a su nuevo novio. Y pensó, no se sabe por qué, que lo mejor para introducirse en su casa era disfrazarse de mujer. Para tal fin se hizo con un vestido, una peluca y un sombrero de señora con velo, además de dos pistolas de doble cañón (la cuarta bala estaba destinada para él mismo). Así equipado, se dirigió a cumplir su misión. Cuando desembarcó en Niza, sin embargo, se había dado cuenta ya de lo ridículo que era todo (conocemos esta historia porque la contó él mismo en sus memorias). Así que en lugar de seguir, compuso un par de oberturas y se volvió a Roma. Al cabo de un año ya estaba de vuelta en París, donde empezó su período más fértil.

A partir de entonces, la carrera de Berlioz se puede resumir como ocasionales momentos de gloria y años de frustración. Para empezar, Harriet Smithson finalmente oyó la *Symphonie fantastique* y le gustó, salieron, incluso llegaron a casarse... y descubrieron que no soportaban vivir juntos. En música, el estilo y las simpatías de él estaban más con lo alemán que con lo francés, y sus compatriotas nunca se lo perdonaron. Defendía a Beethoven, que nunca había gustado demasiado a los franceses. Deseaba escribir óperas, pero sus esfuerzos, incluyendo la gigantesca *Los troyanos*, fueron recibidos con indiferencia en París y le acarrearón terribles pérdidas financieras. Se ganaba la vida sobre todo escribiendo críticas musicales en el periódico,

cientos de artículos a lo largo de los años, todos ellos marcados por su voz irónica y apasionada. Pero a pesar de todo, Berlioz podía resultar muy divertido, como demuestra el principio de sus *Memorias*: «Fui educado en la Iglesia católica, apostólica y romana. Esta encantadora religión (tan atractiva desde que dejó de quemar gente) fue durante siete años la alegría de mi vida... aunque desde entonces la he abandonado».

Indignado con los directores de orquesta que destrozaban sus obras, cogió él mismo la batuta y en poco tiempo se convirtió en uno de los directores más importantes de su época. Nunca fue muy popular en París, y pasó gran parte de su vida de conciertos en ruta, incluyendo lucrativas giras por Inglaterra y Rusia. Organizó conciertos con centenares de intérpretes, que presidía como si fuera una gran ave, con su nariz de halcón y lo que el poeta Heinrich Heine llamaba su «monstruoso pelo antediluviano». (Heine también escribió que la música de Berlioz «me hace soñar con fabulosos imperios llenos de pecados fabulosos».)

Además de la *Fantastique*, quizá la mejor introducción a Berlioz son sus dos oberturas más conocidas. *Le corsaire* trata de piratas, un tema muy de Berlioz. En una reseña temprana se puede ver lo extraño y original que era para su época: «Te atormenta como un mal sueño, y llena tu imaginación con imágenes extrañas y terribles». La obertura del *Carnaval Romano* se basa en material de su ópera *Benvenuto Cellini*. Ambas piezas son auténticas hazañas orquestales del hombre que escribió el primer tratado importante de instrumentación (que no se ha dejado de editar hasta hoy).

Su *Harold en Italia*, basado en el héroe romántico de Lord Byron, pero en un nuevo paisaje, fue encargado por una leyenda viviente, el virtuoso del violín y la viola Niccolò Paganini. Pero cuando la partitura estuvo terminada, Paganini le echó un vistazo y educadamente se negó a estrenarla, porque esperaba un concierto normal, y aquello realmente era una sinfonía con viola solista. Cuando Paganini oyó el estreno, sin embargo, cayó de rodillas ante Berlioz y le declaró heredero de Beethoven, y para reforzar sus palabras añadió un jugoso cheque. Berlioz raramente se repetía, y *Harold* es una obra

de refinada belleza, aventuras vivaces, ternura y una orquestación encendida, y todo ello basado en sus antiguos vagabundeos por los Abruzzi. Hasta la «Orgía de Forajidos» final es más retozona que licenciosa.

La obra que Berlioz prefería de entre las suyas propias era el *Requiem*, de 1837. No es una obra religiosa, porque él era agnóstico desde muy joven. Era más bien una obra humanística, usando la misa católica de difuntos como base sobre la cual explorar todas las partes de su temperamento, desde un lirismo delicado a algunas de sus fantasías más babilónicas. Las fuerzas instrumentales incluyen doce trompas, ocho tubas, veinte trompetas y cornetas, dieciséis trombones, diez percussionistas con dieciséis timbales y un coro enorme. El movimiento de obertura, *Requiem aeternam*, es sosegado y conmovedor, el coro entra con unas figuras rotas, como sollozos. Luego el segundo movimiento, *Tuba mirum*, evoca con entusiasmo las trompetas del Juicio Final: cuatro coros de metales en las esquinas de la sala prorrumpen en proclamaciones que ponen los pelos de punta. Después, los coros de metal se manejan con mucho tacto, pero siempre logrando un efecto grandioso y culminante. El movimiento *Lacrimosa*, que en otros réquiems naturalmente tiende a evocar el llanto, aquí se funda en una serie de erupciones orquestales como hipidos gigantescos. Aunque hay mucha música de un suave patetismo en el *Requiem*, es propio de Berlioz retratar la ocasión de la muerte al menos en parte como un *thriller* épico.

La última pieza que recomendaré es una de las menos conocidas suyas, pero muy bella, el ciclo de canciones para mezzo-soprano y orquesta *Les nuits d'été*, **Las noches de verano**. No hay grandilocuencia ni ampulosidad aquí, más bien una historia de amor y pérdida en seis canciones de una elegancia exquisita. Creo que la lucidez y la expresión sincera arrojan un resplandor sobre el resto de Berlioz, a pesar de todo su debilidad por lo demoníaco, las orgías y las masacres. Adoraba a Shakespeare, que también comprendía todo el espectro de las emociones humanas, desde la ternura hasta la violencia, del amor al odio.

La influencia de Berlioz en su siglo, también como director de orquesta y como colorista orquestal, puede verse en compositores tan variados como

Wagner, Liszt, Mussorgsky, Richard Strauss y Mahler. Puede que Berlioz fuera un inconformista, pero no era ningún excéntrico. Podía ser exagerado o banal, pero siempre era auténtico. Es uno de los compositores más originales de nuestra tradición.

Más Berlioz: *La condenación de Fausto*; la ópera *Béatrice et Bénédict*.

15 Robert Schumann (1810-1856)

Robert Schumann se crio con dos fuerzas que marcaron su vida: una creatividad obsesiva, que se manifestó desde sus primeros años en poemas, obras de teatro, novelas y música, y la amenaza de la locura, que lo persiguió siempre, hasta que al final se apoderó de él. Sobresale como una de las figuras que definieron la época romántica, que dio lugar a su voz creativa, y a la que, a su vez, él marcó con su personalidad como compositor y como crítico. Incluso su locura formaba parte de la atmósfera de su tiempo y su personalidad fragmentada quedó entretejida indeleblemente en su trabajo.

Schumann nació en la familia de un librero y escritor de Zwickau. Empezó a tocar el piano a los seis años y a componer poco después. Además de la música, amaba la literatura, por encima de todo la ficción más salvaje de Jean Paul –con sus dobles y su héroe que finge suicidarse– y de E. T. A. Hoffmann, que escribía literatura fantástica.

Después de la muerte de su padre, ingresó en la facultad de Derecho ante la insistencia de su madre, aunque una vez allí pasaba la mayor parte de su tiempo con el piano, componiendo y saliendo de juerga. Finalmente, su madre le dio permiso para abandonar la facultad y estudiar piano con el célebre profesor Friedrich Wieck, cuya alumna más famosa era su propia hija, Clara, entonces de ocho años y un prodigio al teclado. Schumann esperaba labrarse una carrera como virtuoso del piano, pero ese sueño se truncó al sufrir una herida en la mano. Pero Wieck lo condujo hasta Clara.

Schumann se dedicó a la composición con entusiasmo. En poco tiempo, produjo algunas de las obras de piano más brillantes de su época, una de ellas, *Papillons* (Mariposas), inspirada en Jean Paul, terminada en 1831. Resulta asombroso comprobar que esa colección revolucionaria de bulliciosas miniaturas apareció solo cuatro años después de la muerte de Beethoven, pero cuenta con una voz absolutamente personal.

El innovador estilo de Schumann con el piano se debía en parte a los

cambios que había experimentado el instrumento mismo, que había evolucionado lejos de los instrumentos tipo clavicémbalo de la juventud de Beethoven. Los pianos eran entonces más recios y resonantes, ofrecían nuevos tipos de figuración y efectos de pedal que Schumann y Chopin explotaron de una forma que hizo historia.

En esa época tan intensa llegó otra fuerza que conmocionó la vida de Schumann: cuando Clara Wieck tenía dieciséis años, ya convertida en una virtuosa del piano, ella y Robert se enamoraron locamente. El padre de Clara, indignado por que cortejara a su hija aquel compositor sin un céntimo, conocido por ser un borracho y un mujeriego, e inestable en general, hizo cuanto estuvo en su mano para separarlos. La pareja recurría a notas y códigos secretos para comunicarse y, durante años, solo pudieron verse a hurtadillas. A partir de ese momento, Clara pasó a formar parte de la música de Robert, así como de su vida.

Cualquier cosa que cobrara importancia en la existencia de Schumann acababa por integrarse en su arte. La mayoría de sus primeras y mejores obras tenían títulos evocadores, y en las notas se escondían juegos secretos y símbolos personales. El *Carnaval*, acabado cuatro años después de las *Papillons*, es una recopilación más extensa de movimientos breves que evocan la bacanal anual con disfraces en las calles. Los movimientos van desde la grandiosidad a la ternura pasando por la alegría desenfrenada, y todos ellos resultan singulares en su manejo del piano y de su voz armónica: Schumann es uno de esos compositores que se pueden reconocer en cuestión de segundos. Cada segmento tiene un título, que van desde «Pierrot» y «Arlequín», los payasos de la época del Carnaval que precede a la Cuaresma, a «Chiarina», un nombre secreto para Clara. Juntando todo el movimiento obtenemos un acrónimo de cuatro notas: A-S-C-H (según la notación alemana, las notas la, mi bemol, do y si). En ese orden, las letras forman la palabra «Asch», lugar de nacimiento de una antigua novia de Robert. Están contenidas también en la palabra alemana *Fasching* (Carnaval), y *Sch* son las tres primeras letras de su apellido. Más tarde convirtió las letras musicales del nombre de Clara en un tema: C-B-A-G#-A (do, si, la, sol sostenido, la), que

pasó a ser el motivo principal de la Cuarta Sinfonía.

Otra obra del Schumann «auténtico» es la *Kreisleriana*, basada en el compositor y poeta medio loco Johannes Kreisler, inventado por el escritor E. T. A. Hoffmann, cuyas ficciones a menudo tratan sobre dobles y cambios de identidad. La pieza es una especie de retrato de la locura, que empieza con una explosión de energía como dos pianos sonando a la vez y luego se va apagando hasta un tranquilo interludio lírico. El resto de la pieza explora el temperamento bipolar. En aquella época el suicidio y la locura se consideraban muy románticos y, más allá de su arte, Schumann conoció ambos.

Dos de los movimientos del *Carnaval* son «Florestán» y «Eusebius». Estos eran los nombres que Schumann daba a sus *alter ego* en conflicto: el atrevido e impulsivo Florestán y el tranquilo e introspectivo Eusebius. A menudo camuflado bajo alguno de esos personajes, Schumann escribía críticas en una revista musical que fundó con otros colegas. Formaban la «Davidsbund», una pequeña banda de Davides que luchaba contra el Goliat del filisteísmo en la música: compositores superficiales, virtuosos vacuos y el público que los idolatraba. (Y aquí empezó a crearse una distancia entre compositores y público que fue creciendo a lo largo de todo el siglo.) En sus años como crítico, Schumann hizo correr la voz sobre numerosos compositores que consideraba valiosos, incluyendo Mendelssohn, Berlioz y Chopin (en su artículo sobre Chopin, Florestán entra en la sala gritando: «¡Quítense el sombrero, caballeros: un genio!»).

Tras una larga y humillante batalla con Friedrich Wieck ante los tribunales, Robert y Clara acabaron por casarse en 1840. Se convirtieron en una de las grandes parejas creativas de la época. Su amor les satisfacía enormemente, pero no fue asunto fácil. Clara se quedaba embarazada a menudo (sobrevivieron siete de sus hijos), y tenía que ocuparse no solo de los niños y de su carrera interpretativa, sino también de apoyar a Robert en sus aflicciones, que iban en aumento. Pocos habrían conseguido soportar todo aquello, pero Clara estaba hecha de una pasta especial.

Schumann componía furiosamente, muy rápido, entre largos intervalos de inactividad, llenos de crisis mentales. Decir que su forma de trabajar era la de un maníaco no es una figura retórica; hoy en día seguramente se le diagnosticaría un trastorno bipolar. Otro síntoma era que centraba su atención de un modo rayano en la obsesión en un asunto cada vez. En su «año de canciones», 1840, escribió 138 *lieder*. Con esas canciones, Schumann se alza, junto con Schubert, como fundador de la tradición del *lied* alemán, que duraría hasta el siglo siguiente.

Muchas de las canciones se reunían en ciclos, de manera que contaban una historia o giraban en torno a un mismo tema. Para conocer sus canciones, quizá lo mejor sea empezar con el *Liederkreis* (Ciclo de canciones), op. 39. *Mondnacht* (Noche de luna), de Joseph von Eichendorff, es un poema que resulta ser la quintaesencia de lo romántico, una visión de una noche de luna que acaba con el poeta casi absorto por el paisaje, «como si mi alma volara a casa». La música de piano de Schumann dibuja la escena con líneas que derivan suavemente y se entrecruzan. El papel del piano en sus canciones, siempre determinante, adopta una forma distinta en *Auf einer Burg* (En la cima de una colina), también de Eichendorff. Esta composición describe cómo la estatua de piedra de un caballero antiguo, que se halla en un castillo en ruinas por encima del Rin, contempla un banquete de bodas en el río. Acaba con un asombroso último verso: «Y la bella novia, que llora». Aquí Schumann, con los medios más sencillos, pinta una escena de una extrañeza refinada: lo raro y lo asombroso son el territorio romántico por excelencia.

Dichterliebe (El amor del poeta) es uno de sus ciclos de canciones que más ha gozado del favor del público. Está basado en los poemas nostálgica y amargamente irónicos de Heinrich Heine; «¡No me quejaré!» es, por ejemplo, el estribillo de una de las canciones que, sin embargo, es una letanía de quejas. Debido a sus antecedentes literarios, Schumann tenía una sensibilidad particular para apreciar las exquisitas ambigüedades de Heine. La primera canción, «En el bello mes de mayo», es desde las primeras líneas entretejidas del piano un paisaje romántico tanto interior como exterior. En «Oigo una flauta y un violín», la partitura de piano de Schumann trata de un

baile nupcial y de un cantor que contempla desde un lado; es la boda de su amada con otro.

Después de su matrimonio, Clara presionó a Robert para que dejara a un lado sus miniaturas y se introdujera en los grandes géneros tradicionales: sinfonía, ópera, cuartetos de cuerda. Robert le hizo caso, y los resultados son desiguales. Era un miniaturista brillante, pero tenía una habilidad limitada para moldear formas a gran escala de una manera orgánica. Tampoco poseía una gran imaginación orquestal. De todos modos produjo algunas obras importantes, espléndidas y que han gozado de muy buena acogida.

La más conocida de su música de cámara es el **Quinteto para piano en mi bemol** (más piano que quinteto, lo que en el caso de Schumann es buena cosa). Su éxito se debe en gran medida a la serie de temas anhelantes y vertiginosos que incluye, con su calidad poética habitual. El segundo movimiento es una marcha fúnebre muy evocadora. El **Concierto para piano en la menor**, escrito para Clara, también rebosa belleza lírica. Lleva mucho tiempo reinando como uno de los conciertos más populares que existen. La pieza tiene una calidad universal, y conecta con nuestros propios anhelos y penas como solo puede hacerlo la gran música.

Schumann escribió cuatro sinfonías, todas ellas defectuosas, con una mano no enteramente segura con la orquesta, pero aun así, conmovedoras y potentes. Al final imprimió un nuevo tipo de intimidad al género de la sinfonía, tradicionalmente épico. También ayudó a establecer la idea de las obras instrumentales «cíclicas», en la cuales se desarrollan los mismos temas dentro de una pieza.

En 1853, en Düsseldorf, donde Schumann había flaqueado en un trabajo como director de orquesta, un alumno de música de veinte años llamado Johannes Brahms llamó a su puerta. Después de tocar para él varias piezas e irse, Robert escribió en su diario: «Visita de Brahms (un genio)». Poco después publicó un artículo titulado «Nuevos caminos», que proclamaba que aquel joven desconocido era el mesías prometido de la música alemana. Con eso colocaba un enorme peso sobre los hombros de Brahms, que permanecería allí el resto de su vida... pero aunque ser un mesías no era su

estilo, Brahms estuvo enteramente a la altura de la profecía.

Schumann no pudo verlo. En la época en que Clara y él conocieron a Brahms, Robert tenía ideas suicidas, sufría el acoso de coros angélicos y demoníacos en su cabeza y vivía aterrorizado por la posibilidad de hacer daño a Clara o a los niños. Finalmente, en medio de las fiestas de Carnaval, se abrió camino entre la grotesca multitud de jueguistas enmascarados y se arrojó al Rin. Lo sacaron con vida, pero él mismo pidió que lo llevaran a un manicomio, donde murió dos años y medio después, en 1856. A Clara no se le permitió verlo hasta el final, cuando apenas podía hablar ya, y Schumann únicamente lamió un poco de vino de sus dedos. Quizá tuviera sífilis, contraída mucho antes, o algún otro trastorno mental además de su personalidad bipolar.

La música de Robert Schumann se fue haciendo conocida poco a poco, y mientras vivió no fue nunca tan famoso como Clara. Pero en la última mitad del siglo, fue encumbrado no solo como compositor irremplazable, sino también como modelo del genio heroico romántico, cuyo arte se alzó por encima de las aflicciones que hicieron presa en él.

Más Schumann: Sinfonías 2 y 3, colecciones de *lieder* en grabaciones.

16 Frédéric Chopin (1810-1849)

Frédéric Chopin era un prodigio, como pianista y como compositor, destinado desde la niñez a tener una carrera brillante en la música. Cuando llegó a la mayoría de edad, se esperaba que diera conciertos y escribiera en los géneros habituales: conciertos para sí mismo, música de cámara, sinfonías. Pero casi nada de eso llegó a suceder. No le gustaba actuar en público y, aunque escribió un par de conciertos tempranos y otras obras instrumentales, en su madurez sobre todo compuso para el piano, extrayendo de ese instrumento unos colores que nadie había imaginado antes. La forma que tenía de tocar el piano y escribir para él la descubrió sobre todo él solo, igual que sus atrevidas armonías, que para los oídos de su época sonaban un poco caóticas. Sobre todo, escribió piezas de tamaño pequeño y mediano, y sin embargo tuvo una influencia enorme en el siglo romántico, y también en épocas posteriores. Sabía cómo hacer que las cosas pequeñas parecieran grandes.

Chopin nació cerca de Varsovia, su madre era polaca y su padre francés de nacimiento. Empezó a tomar clases de piano a los seis años, hizo su debut público a los ocho y a los once tocó ante el zar de Rusia. Cuando ingresó en el Conservatorio de Varsovia, a los dieciséis, ya estaba escribiendo pequeñas piezas para piano, muchas de ellas basadas en danzas polacas: polonesas, mazurkas y similares, más variaciones, rondós y otras formas tradicionales. Escribiría el mismo tipo de piezas durante el resto de su vida, explorando cada una de ellas con una originalidad y una ambición cada vez mayores. No inventó nuevas formas ni géneros, más bien expandió los ya existentes desde dentro. En lo que respecta a sus influencias, como intérprete y compositor se apartó de Beethoven y se sumergió en Bach, Mozart y la ópera italiana. Mientras tanto, el piano maduraba rápido y continuaba desarrollándose, con pedales y resonancias más ricas que hacían posibles los nuevos colores.

En Varsovia, en 1829 y 1830, habiendo hecho su debut formal como solista

en Viena, Chopin escribió dos conciertos de piano para demostrar su singular enfoque del instrumento. Fueron sus primeras y únicas piezas orquestales grandes. La revolución polaca contra Rusia estalló en 1831 y él se dirigió a París, lamentándose mucho por tener que abandonar su tierra natal. Nunca se recuperó de esa pena, y nunca volvió a Polonia. En París fue adoptado por un grupo de jóvenes y brillantes compositores que incluía a Hector Berlioz y Franz Liszt. Liszt escribió un libro sobre la música de Chopin, en el que examinaba cómo su uso de las formas de danza reflejaba la naturaleza de cada una de ellas. Al mismo tiempo, los dos músicos tuvieron una relación un poco conflictiva, pues surgieron celos entre ellos debido a las mujeres y, sobre todo, a la música. Liszt era una especie de *showman*, enormemente extrovertido, y Chopin el introvertido que se apartaba del público y escribía sobre todo pequeñas piezas. No dio más que unos treinta recitales públicos en toda su vida.

Pronto Chopin encontró su medio natural: los salones de los parisinos ricos amantes de la música, para quienes se convirtió en una figura de culto. Con estos conciertos privados, más las clases y algunas publicaciones, se ganaba bien la vida. Su personalidad era la adecuada para ello: era maniático, muy dandi en el vestir, esnob y antisemita, como dictaba la moda. Con los amigos era encantador y leal.

Un buen lugar para empezar con la música de Chopin es su libro de 24 **Preludios para piano, op. 28**. Esas miniaturas, en todas las claves mayores y menores, muestran la enorme versatilidad en su forma de tratar el piano, desde la fina tracería hasta una rugiente catarata. Estaban inspiradas por el *Clave bien temperado* de Bach, que de forma similar cubre todas las claves, y también por la devoción romántica a los fragmentos y por la idea poética de hacer un preludio a nada, o a cualquier cosa. Robert Schumann los llamaba «bocetos, inicios o estudios, o, por así decirlo, ruinas, alas de águila individuales, todo desorden y confusión salvaje». Para Schumann, eran términos de extraordinaria alabanza. Escuchen los **dos primeros preludios, en do mayor**, que es como una explosión en el piano, una épica que dura medio minuto, y luego la inquietante y quejosa canción del **n.º 2 en la**

menor. El grupo acaba con el casi enloquecido **preludio en re menor.**

Chopin escribió los preludios en Mallorca. Había ido allí con su última amante, la prolífica y notoria autora que se hacía llamar George Sand, llevaba ropa de hombre y fumaba cigarros, pero era vigorosamente heterosexual. Para conseguirlo, ella abandonó a un amante suyo y separó a Chopin de otra. Su relación, que empezó en 1838, fue apasionada y tormentosa al cien por cien. Sand dejó una descripción memorable de Chopin trabajando, rompiendo lápices, llorando y rehaciendo algunos pasajes durante semanas. El invierno frío y húmedo de Mallorca fue un desastre para su delicada salud y su sensibilidad. Una noche de tormenta, Sand volvió y encontró a Chopin sentado al piano, rígido, paralizado de terror. Afortunadamente, los veranos posteriores en la isla de Nohant fueron idílicos y productivos. Él estaba relativamente sano y tenía dinero debido a la enseñanza, y su música se propagaba de una manera gratificante mediante la publicación.

La música de Chopin se fue haciendo más ambiciosa y más atrevida cada vez, aunque todavía dentro de los mismos géneros, y en obras que raramente iban más allá de los diez minutos. Para hacer una gira por su manejo de los diversos géneros, empiecen con la más famosa de sus obras, la **Polonesa militar, op. 40, n.º 1**. Es música de danza a una escala majestuosa, imperiosa y aristocrática, empapada en nacionalismo polaco, del cual nunca se apartó. También escribió muchos nocturnos, es decir, piezas de noche. El tema principal del **Nocturno en re bemol mayor, op. 27, n.º 2**, muestra su influencia melódica de la ópera, también su fantásica tracería en el teclado. Fue el primero en escribir lo que se convirtió en el género altamente romántico de la balada, que significaba una obra instrumental que contaba una historia implícita, en lugar de la narración específica de las piezas de programa. La **Balada en sol menor, op. 23** es una pieza de tonos oscuros, que vaga por un territorio emocional apasionado. Como gran parte de Chopin, está lleno de melodías elegantes y exquisitas.

El **Scherzo en si bemol menor, op. 31** recoge la antigua idea de una pieza acelerada, normalmente alegre, y la convierte en una meditación

caleidoscópica de la idea de scherzo, desde una filigrana burbujeante a algunos momentos solemnes y majestuosos. Lleva esta idea más allá en la **Polonesa-fantasia en la bemol mayor, op. 61**, que es como una polonesa de ensueño. Aquí combina géneros: su antigua y favorita danza polaca, la polonesa, con la idea de la «fantasía», es decir, una pieza que elude las formas predecibles para adoptar una sensación de inmediatez improvisadora, esa libertad que Chopin podría evocar manteniendo al mismo tiempo un control meticuloso. Una proclama solemne empieza un viaje de largo alcance, tierno y extasiado, en un poco más de doce minutos.

En sus últimos años Chopin vivió una decadencia progresiva, mientras la tuberculosis lo iba matando poco a poco. George Sand lo llamaba «mi adorado cadáver». Se separaron en 1848. Exhausto y deprimido, sin dinero, ya incapaz de componer, su declive se aceleró al hacer una gira por Londres y Escocia. Su último concierto fue benéfico, para los refugiados polacos. Murió en París en 1849. Apropiadamente, su cuerpo fue enterrado en París y su corazón en Varsovia. Por aquel entonces, el lugar de Chopin en la historia del arte ya estaba asegurado. En un siglo de ambición gigantesca, era una victoria de la imaginación sobre la grandilocuencia. Con una música de una escala y una ambición modestas se hizo imprescindible para el futuro de la música romántica y para el futuro del piano.

Más Chopin: Nocturno en do sostenido menor; Vals en la bemol mayor, op. 69, n.º 1.

17 Richard Wagner (1813-1883)

Richard Wagner fue un coloso, no solo en lo tocante a la música del siglo XIX, sino que también dejó huella en la dramaturgia, la literatura, las artes visuales y la cultura en general... y si consiguió esa fama enorme fue, en parte, porque se lo propuso. Podría pensarse que era necesario para él ser ese tipo de figura para poder llevar a cabo el trabajo que había nacido para hacer: escribir gigantescos dramas musicales, incluyendo las diecisiete horas de *El anillo del nibelungo*, repartidas en cuatro sesiones. Una sonata de piano o un cuarteto de cuerda, sencillamente, no eran lo suficientemente grandiosos para los dones de Wagner, ni para su ego. Para encontrar su fuerte como artista, tenía que inventar un nuevo tipo de arte. Como mito omnipresente y monstruo sagrado, domina la tradición occidental no solo en la música, sino en todas las artes.

El *Anillo* le costó veintiséis años de trabajo. Llevarlo a buen término y luego reunir las fuerzas para montarlo fue un proyecto de un alcance sin precedentes en la historia de la música. Al mismo tiempo, Wagner fue uno de los compositores más innovadores que han existido, y tuvo la tenacidad y el valor para lograr que el mundo aceptara lo que él decidió hacer. Los efectos de esos logros tuvieron repercusiones en la mayor parte de la música compuesta después de él; la generación siguiente, incluyendo a Brahms y Verdi, mostró el impacto de su genio. Su *Anillo* se convirtió desde entonces en un referente de la épica, así como de sátira de la épica, y ha inspirado desde los cómics de superhéroes o el *Señor de los anillos* de Tolkien hasta *Los caballeros de la mesa cuadrada y sus locos seguidores* de los Monty Python.

Dado que en este libro no me ocupé de la ópera, porque necesitaría un libro entero para ella sola, no entraré en las óperas completas de Wagner. Más bien me concentraré en su música orquestal, toda ella extraída de las óperas. Junto con Franz Liszt, Wagner encabezó el movimiento llamado «Música del Futuro». Recurriendo a una prosa muy prolija y polémica, los

dos hombres defienden la idea de dejar atrás las formas clásicas tradicionales y basar tanto la música vocal como la instrumental en historias y literatura. Liszt inventó el *poema sinfónico* orquestal, una pieza de programa para orquesta, y ese nuevo género inició la gran época de la música de programa romántica. Aparte de eso, Liszt y Wagner defendían una imagen del artista como una especie de sacerdote-héroe, líder espiritual de la sociedad, cuya obra la cambiaría y renovaría. El nuevo artista no iba a ser simplemente un genio, sino un genio «histórico-mundial».

Por otra parte se encontraba la facción que se alineaba detrás de Brahms, dirigida no solo por el compositor, sino en gran medida también por el crítico vienés Eduard Hanslick. Durante años la crítica presentó una resistencia implacable a Wagner, y no solo despotricaba contra su música, sino también contra el «culto a lo dalái lama» que se organizó en torno a él. Por todas partes se escribían libros enteros atacando a Wagner. Deplorando la música de programa, los brahmsianos proclamaban lealtad a las antiguas formas y géneros abstractos y clásicos: la forma sonata, tema y variación, sinfonía, cuarteto de cuerda, sonata de piano y así sucesivamente.

Como observamos antes, la lucha más encarnizada de las dos facciones, que incluía diatribas críticas por ambas partes y pandillas intentando reventar las actuaciones de sus rivales, se recuerda como la Guerra de los Románticos. Hizo estragos mucho después de la muerte de Wagner, Liszt y Brahms. En cuanto a Wagner, no solo sobrevivió, sino que incluso prosperó en esa atmósfera. Y lo hizo porque resultó ser más perverso e implacable que ninguno de sus críticos. Y sus ataques más amargos y viscerales se dirigían hacia los judíos. Si Wagner contribuyó a los horrores del siglo siguiente, si se le puede culpar o no por ser el compositor favorito de Hitler, es una cuestión que se debatirá eternamente, sin llegar a nada. En cualquier caso, eso no afectará a la importancia de Wagner como músico.

Wagner nació en Leipzig, en el seno de una familia que se dedicaba al teatro. En su juventud se volvió un apasionado de la música, pero no tenía paciencia para seguir las enseñanzas de profesores o escuelas. Pasó una breve temporada en la universidad de Leipzig, especializándose sobre todo en vino,

mujeres y canciones. Aprendió a tocar el piano él solo (siempre fue un pianista horrible) y estudió partituras para aprender a componer. Enseguida se hizo director de orquesta, empezó a aparecer en los teatros y se casó con Minna Planer, una actriz de éxito. Durante sus primeros años juntos, era Minna quien costaba la mayor parte de los gastos de ambos con sus ingresos, mientras él iba abriéndose camino en los teatros.

La primera ópera de Wagner nunca se produjo, la segunda no se interpretó más que una vez y fue un fracaso tal que hundió a la compañía. Wagner decidió entonces probar suerte en París, y Minna y él pasaron allí más o menos tres años, muriéndose de hambre. De todos modos, en París compuso su adiós a la ópera tradicional, *Rienzi*, y su primera obra auténticamente wagneriana, *El holandés errante*, basada en una antigua leyenda de un barco fantasma. Escuchen la **obertura del Holandés**. Es la primera aparición de una nueva voz atrevida en la música, con un don para momentos orquestales emocionantes y una brillante pintura tonal. Wagner escribía sus propios libretos para todas sus obras, y en los últimos se volvió hacia las antiguas pautas de versos alemanes. Después de su regreso a Alemania, a los 29 años, *Rienzi* fue montada y aclamada, y el *Holandés* tuvo un éxito modesto.

En 1842, Wagner fue nombrado director de la ópera de la corte, en Dresde. Con dos grandes estrenos en su haber y su posición, parecía que le esperaba una carrera cómoda. Pero sus opiniones políticas progresistas, su música radical, sus reformas en la ópera, su ego y su irritabilidad le dejarían poco espacio para la paz en las décadas siguientes. Wagner ya tenía un talento especial para que todas las personas y cosas a su alrededor se incendiaran. En 1848 estallaron en toda Europa revoluciones contra un *estatu quo* represivo. Wagner, que era un socialista acérrimo, adoptó un papel fundamental en el levantamiento de Dresde, que, entre otras cosas, condujo a la quema de su propio teatro de ópera. El levantamiento fracasó y tuvo que huir y cruzar la frontera, ya que había una orden de arresto contra él. Mientras estaba en el exilio, en 1850, Liszt estrenó en Weimar la ópera de Wagner *Lohengrin*, la historia de un misterioso caballero que no puede revelar su nombre, con gran éxito. Wagner no pudo oír su ópera hasta que volvió a tierra alemana, quince

años más tarde.

En Zúrich y otras ciudades de toda Europa, durante su exilio, Wagner escribió tanto textos polémicos como música, y no estrenó ninguna obra. En estos tratados, con una prosa ampulosa, que era su marca personal, y un estilo oscuro, dejó bien clara su concepción de lo que se dio en llamar «drama musical». Como material temático, este nuevo tipo de ópera usa *leitmotivs* (motivos destacados) que representan personajes e imágenes (por ejemplo, en el *Anillo*, Sigfrido tiene su *leitmotiv* personal; su cuerno y su espada tienen el suyo propio). Además de ofrecer un abanico de tonos, esos motivos funcionan también como temas en una sinfonía gigantesca. Ese nuevo tipo de teatro sería un *Gesamtkunstwerk*, una «obra de arte total», en la que se unificarían música, drama, poesía y artes visuales. La música sería continua, sin dividirse en números, como en la ópera tradicional. En la *Gesamtkunstwerk* la orquesta funcionaría como el antiguo coro griego, e iría comentando y amplificando la historia; los personajes se moverían y actuarían dentro del tejido orquestal. Las historias se extraerían de folclore popular: mitos, cuentos de hadas, leyendas y la poesía épica. El objetivo, en resumen, despertar la fascinación en el público, en todos los sentidos, y en el proceso renovar no solo la ópera, sino la sociedad en su conjunto. El objetivo último del artista-héroe era cambiar el mundo.

Mientras tanto, en Viena, Johannes Brahms, a quien no gustaban nada las ideas de Wagner ni su personalidad, aunque respetaba profundamente su música, no creía que el arte pudiera cambiar la historia. Por su parte, Wagner no mostró más que desprecio por su rival y todo lo que representaba. Declaró que Brahms era «un intérprete judío de *czardas*», refiriéndose a las Danzas Húngaras de Brahms, que Wagner consideraba triviales. Brahms no era judío, por supuesto; Wagner había añadido el calificativo racista solo para causar mayor efecto.

En Zúrich, durante su exilio, Wagner inició una aventura apasionada con Mathilde Wesendonck, lamentable poeta y esposa de un rico mecenas suyo. El consiguiente *amour fou* fue la chispa que encendió una nueva época de trabajo épica, una exploración del amor sin esperanzas encarnado en la

historia medieval *Tristan und Isolde*. Aquí, para representar la agitación del deseo, Wagner a veces suspendía la tonalidad, escribía fragmentos sin resolver, sin claves. Cuando acabó el libreto, reunió para la lectura a su mujer, Mathilde y su marido, su director favorito, Hans von Bülow y su mujer. Así, como Victor Borge resumía una vez: «Leyó en voz alta ante su mujer, su amante, el marido de su amante, su futura amante y el marido de su futura amante. Todos dijeron que les había gustado mucho».

La partitura de *Tristan* no solo era revolucionaria, sino que al parecer no se podía interpretar. El primer intento, en Viena, se abandonó tras realizar setenta ensayos a lo largo de dos años. Aquí vemos una de las mayores virtudes de Wagner: tenía el valor acerado de la convicción. El asunto con Mathilde fue decayendo, pero le alivió de su quejumbroso matrimonio. Minna escribió a Mathilde, con amarga ironía: «Debo decirte, con el corazón sangrante, que has conseguido separarnos a mi marido y a mí, tras casi veintidós años de matrimonio. Que esa noble hazaña contribuya a tu paz mental, y a tu felicidad».

En 1861, Wagner finalmente recibió la amnistía de Alemania, y pudo volver. Vivió en Viena un año, donde al fin consiguió oír *Lohengrin*, y empezó lo que se proponía que fuese una ópera relativamente práctica y popular, que se convirtió en la comedia *Die Meistersinger von Nürnberg*. En Viena, Wagner estaba prácticamente arruinado, pero aun así derrochaba el dinero, y escribió a su sombrerero para encargarle sedas y satenes caros, zapatillas orientales y colgaduras para la pared. (Finalmente las cartas acabaron en manos de Brahms, que las leyó en hilarantes sesiones ante sus amigos.) Wagner tuvo que huir de Viena para no ir a la cárcel por deudas.

Llegó sin un céntimo a Stuttgart. Pero tenía a mano su salvación. Por aquel entonces, el culto a Wagner estaba en pleno apogeo, y fanáticos en toda Europa le proferían su admiración. El principal de todos ellos era un joven que tenía recursos para proseguir su obsesión: el rey Luis II, más conocido como «el rey loco de Baviera». Llegó al trono en 1864, e invitó a su héroe a vivir en Múnich. Wagner supo ver en el joven rey la presa valiosa que era y

no le importó su propia política socialista. Los años siguientes realizó actuaciones muy aclamadas en Múnich, incluyendo *Tristan, Los maestros cantores* y las dos primeras partes del *Anillo*. Luis dejó casi en bancarrota sus arcas reales para financiar a Wagner. Y al mismo tiempo el rey gastaba sumas enormes erigiendo un castillo basado en la ópera. Finalmente, Wagner se vio obligado a salir de Múnich, pero el rey Luis continuó apoyándolo. (Tras ser declarado loco y depuesto, Luis murió en 1886 en misteriosas circunstancias.)

Por su parte, aun bajo el extravagante patronazgo del rey, Wagner consiguió gastar más de lo que disponía, a la vez que intentaba influir en el gobierno. Sus enemigos iban en aumento. Para rematar con una jugada perfecta, le robó la mujer a Hans von Bülow, su director de orquesta más leal, mencionado anteriormente, y uno de los fundadores de la tradición de dirección virtuosa que empezó en el siglo XIX. La dama era Cosima, hija de Franz Liszt. Durante un tiempo, Hans siguió haciendo el juego, fingiendo que el último de los hijos de Cosima era suyo, y luego se pasó al otro bando y se convirtió en defensor de Brahms. «Si no hubiera habido nadie más que Wagner –declaró Hans–, le habría pegado un tiro.»

Sin duda, a estas alturas, ya lo deben haber pillado: Wagner era un buen elemento, a escala monumental, un monomaniaco, un sinvergüenza, un drogadicto, un desvergonzado antisemita... y un artista brillante, revolucionario y abrumador, que creía que el mundo se lo debía todo. Y tal vez tuviera razón, pero aun así... Su infame artículo de 1850 *El judaísmo en la música*, donde decía que los judíos eran una raza ajena a Alemania, contribuyó a impulsar el antisemitismo en el país. En ese artículo Wagner expone un antisemitismo «cultural»: los judíos, según él, deberían renunciar a su religión y convertirse en alemanes plenos o nada. En persona, Wagner era un antisemita racial virulento. Cosima era aún peor. Entre los artistas de su talla, quizá no haya un caso más clamoroso de maldad irracional entretejida con el talento.

Pero nada es sencillo en esta historia. Muchos de los partidarios más leales de Wagner eran judíos ricos, que prosperaron en lo que de hecho era una atmósfera muy liberal para ellos, en la Alemania de aquel tiempo. Además,

era muy probable que Wagner fuera en realidad ilegítimo, y que su auténtico padre fuera un actor judío llamado Geyer. Wagner tenía el retrato de Geyer en su casa. Cosima se burlaba de él por ese hecho, diciendo que el hombre tenía rasgos semíticos, y que Richard se parecía mucho a él.

El resto de la historia de Wagner es más o menos triunfante: con el apoyo de Luis y admiradores en todo el mundo, construyó su propio teatro en Bayreuth (Alemania), y empezó a montar producciones del *Anillo* completas y otras óperas, con enorme éxito. Bayreuth todavía sigue lleno de fuerza, y todavía lo dirige la familia Wagner, que heredó la vena brillante y la locura de su antepasado. Richard murió de un fallo cardíaco en febrero de 1883, frente a Cosima, en Venecia, después de una enorme pelea por una cantante a la que Wagner estaba prestando demasiada atención. Sus últimas palabras fueron las más verdaderas y acertadas de su vida: «Me encuentro fatal». Cuando le dijeron a Brahms que su mayor enemigo había muerto, él estaba ensayando con un coro. Dejó la batuta y dijo: «El ensayo ha terminado. Un maestro ha muerto». Cuando Hans von Bülow se enteró de la noticia, le dio un ataque y cayó al suelo, agarrándose a la alfombra y mordiéndola.

Para tener una muestra de la música de Wagner, sugiero algunos de los fragmentos orquestales más familiares. Si no los conoce, hágase un regalo y ponga la *Marcha fúnebre de Sigfrido* de *Die Götterdämmerung*, *La caída de los dioses*, y dele bien fuerte al volumen. Es la elegía de Wagner por su héroe asesinado, grandioso e imperfecto. Va subiendo regularmente, entretejiendo varios leitmotivs hasta un clímax que pone los pelos de punta, de una vivacidad cinematográfica. Si esta pieza no le pone la carne de gallina y no tiene visiones de una procesión solemne en un bosque oscuro, tal vez Wagner no sea para usted. Casi todo el mundo conoce la vertiginosa *Cabalgata de las valkirias*, porque después de sonar a todo volumen en un helicóptero que atacaba en la película *Apocalypse Now* se convirtió en uno de esos tópicos culturales que son tan lamentables como inevitables. (Recuerden *2001: una odisea del espacio* y *Así habló Zaratustra*, de Strauss). En *Die Walküre*, la **Cabalgata** representa a las valkirias galopando por el cielo para

recoger las almas de los héroes caídos, y llevárselos al Valhalla.

Otros fragmentos muestran lo lejos que llegaba la imaginación instrumental de Wagner. *Murmullos del bosque* de *Sigfrido* es una pieza sin precedentes, asombrosa, como si estuviera hecha del viento en los árboles y los cantos de las aves. Me da la sensación de que el final exquisito de la Tercera Sinfonía de Brahms está en deuda con ella. Y a pesar de todo el odio que demostraría Debussy por Wagner, sus innovaciones con la orquesta son inimaginables sin ese modelo. Para echar otro vistazo a la música del *Anillo*, está la aparentemente triunfante y resonante *Entrada de los dioses en el Valhalla*. Excepto en la ópera, incluye una brutal ironía: mientras Wotan dirige a los dioses por un puente de arcoíris a su nuevo y deslumbrante palacio, sabe que el Valhalla se construyó con lo que se obtuvo de un delito, un oro robado a las doncellas del Rin, y ya sabe que algún día ese delito acabará con los dioses y su palacio, con todo. En la ópera, la música triunfante se ve interrumpida por las doncellas del Rin, que están debajo, reclamando su oro. Ver esos momentos finales de *El oro del Rin* en Viena fue una de las experiencias más estremecedoras que he vivido en el teatro.

Otras dos piezas notables son el **Preludio al acto I de *Lohengrin***, que empieza con una sublime textura de cuerdas elevadas que representa el descenso del Santo Grial desde el cielo a la tierra; y el **Preludio y muerte de amor de *Tristan und Isolde***, que nos habla de un amor desesperado y de un deseo impotente, algo así como la expresión más suprema del sexo. Como hemos observado antes, esta música, esencialmente atonal, aquí se presta a expresar la sensación de un anhelo interminable que solo se puede consumir mediante la muerte. Si quieren escuchar una ópera completa, les sugiero *Lohengrin*, porque es maravillosa, y *Los maestros cantores*, porque es muy divertida. Brahms estaba de acuerdo: en un año, fue a ver *Los cantores* más de cuarenta veces. (El temprano *Tannhäuser* contiene buena música, desde luego, pero encuentro el libreto... cómo decirlo... muy tonto.)

Wagner vivió en un siglo en el cual la música era la reina de las artes, sobre todo porque la música alemana había disfrutado de una veta de genios grandiosos, desde Bach a Haendel, a lo largo de todo el período romántico,

que quizá fuese lo más notable que había dado el mundo del arte desde los artistas visuales del Renacimiento. En el siglo XIX, la música estaba más cerca del centro de la cultura occidental de lo que ha estado antes o después, y Wagner se situó en el centro de esa música. Que lo más íntimo de la personalidad de Wagner tuviera un punto perverso, y que este contribuyera a la perversión de esa cultura, es algo que puede debatirse, si bien está fuera del alcance de este libro. En cualquier caso, Wagner no será olvidado, para bien o para mal. Él ya lo procuró.

Más Wagner: Óperas completas. Empiece con *Lohengrin* y *Los maestros cantores*, y luego pruebe con todo el *Anillo*.

18 Franz Liszt (1811-1886)

Lo que hizo Franz Liszt en la sala de conciertos fue análogo a lo que hizo Wagner en el teatro. Los dos eran amigos, y cada uno de ellos ejerció una influencia considerable sobre la obra del otro. (Hubo una época en la que se distanciaron, cuando Wagner empezó a frecuentar a la hija casada de Liszt.)

Liszt nació en Raiding (Hungría). Empezó a tocar el piano a los 5 años y reveló un talento espectacular. Empezó a componer a los ocho, e hizo su debut público al año siguiente. Entonces, fue a Viena y estudió con Carl Czerny, alumno de Beethoven y autor de unos libros de ejercicios de digitación para teclado que todavía se usan. Luego llegó París, donde siguió con sus estudios y tuvo un debut sensacional. Sin embargo, en su camino hacia una carrera de éxito, hubo también momentos de fracaso: un amor frustrado, la depresión y los anhelos religiosos lo mantuvieron separado durante años del piano. A partir de 1830 volvió a él. Su resurrección se debió en parte a que oyó al tremendo violinista Niccolò Paganini, que proporcionó a Liszt una visión de virtuosismo supremo. Se convirtió en un Paganini del teclado, el mejor pianista de su época, y quizá de todos los tiempos. Incluso Brahms, que no fue muy bien tratado por Liszt y que odiaba su música, dijo una vez: «Si no han oído a Liszt, es que no han oído tocar el piano. Está él, luego un enorme vacío y luego todos los demás».

La forma de construir piezas de Liszt, a partir de unos motivos cortos, influyó en Wagner y su creación de los leitmotivs. Como innovador del teclado, junto con Chopin, Liszt redefinió el instrumento de formas que todavía se seguirían explorando un siglo más tarde. Él y Chopin eran amigos, el primero extravagante y extrovertido, el segundo introvertido como persona y contenido como intérprete. Con su música, Liszt aportó brillo y color al piano; Chopin, sutileza y una paleta más sobria, pero no por ello menos original. La historia reciente de la música para piano es impensable sin ellos. Mientras tanto, con una serie de arreglos para teclado, Liszt ayudaba a dar a

conocer la música orquestal olvidada de Bach, Beethoven, Berlioz y Schumann. Mantenía su fidelidad a Wagner y a la Música del Futuro, mientras ayudaba generosamente a muchos jóvenes talentos, como Grieg y Debussy.

Además de su supremacía como virtuoso, en una época de virtuosos idolatrados, Liszt también era tremendamente guapo. Inventó el recital de piano solista. En sus conciertos, las fans se agolpaban y se veían transportadas de una forma a medio camino entre los chillidos de los conciertos de rock del siglo xx y un frenesí animal. Liszt alimentaba ese frenesí haciendo en escena unas payasadas similares a las de James Brown: fingía desmayarse o quedar tan exhausto después de tocar que debían llevárselo tambaleándose, etc. Como ocurría con su amigo Wagner, la personalidad de Liszt se componía de una combinación de cualidades locas, y su maestría se encontraba inextricablemente mezclada con la charlatanería. Pero encarnaba aquello que ansiaba la época: el artista como héroe, como *showman*, como genio semidivino y virtuoso sobrehumano. Era un mujeriego incansable y entre sus conquistas se contaron mujeres famosas de la época, como la conocida bailarina y actriz Lola Montes. Pero junto a su libertinaje sexual albergaba un ansia permanente de religión, de purificación y absolución.

En 1848, Liszt se estableció en Weimar con la que era su amante desde hacía mucho tiempo, la princesa Carolyne Sayn-Wittgenstein, que fumaba cigarros. Ella escribió para él muchos de sus tratados y libros, como por ejemplo uno sobre Chopin. En Weimar, entre muchos estudiantes y devotos, Liszt escribió muchísima música, incluyendo unos poemas sinfónicos como la **sinfonía Fausto**, sobre el drama de Goethe. En Weimar produjo además la que fue quizá su mejor obra, la **Sonata para piano en si menor**, de un solo movimiento, y revisó los *Estudios trascendentales* para piano, condenadamente difíciles. Su música más conocida fueron y siguen siendo sus obras para piano más viscerales, muy grandilocuentes, como los cuatro *Valses para Mefisto*, ejercicios sobre lo romántico-demoníaco. Sus *Danzas húngaras* son piezas populares de siempre. Cuando nos acercamos a Liszt, ya sea como hombre o como compositor, encontramos la ambigüedad. Su

música puede ser fuerte, innovadora y maravillosa en su color, y otras veces en cambio parecer flácida, pretenciosa y empalagosa. Brahms perdonó a Wagner su personalidad y su odio, pero no pudo perdonar a Liszt sus faltas de gusto.

Hacia el final de su vida, cuando ya estaba gordo y lleno de verrugas, adoptó las órdenes religiosas menores y se hizo llamar *abbé* Liszt. Pasó ocho años en Roma, intentó buscar la santidad, rompió con la princesa, volvió a Weimar, se reconcilió con Wagner y enfocó la música de una manera mucho más experimental, de una forma que tendría influencia en compositores posteriores como Debussy y Bartók. Hay una breve ***Bagatela sin tonalidad*** de 1885 que es realmente sorprendente, de camino a Scriabin, y hay que recordar que Schoenberg y su escuela todavía tenían que surgir. Lo mismo se puede decir de la atmosférica e hipnótica ***Nuages Gris*** (Nubes grises). Liszt murió en julio de 1886, de la manera más apropiada: en Bayreuth, donde había ido a ver el *Anillo* de Wagner.

Más Liszt: Los *Années de pèlerinage* (Años de peregrinaje) completos; el oratorio *Christus*.

19 Johannes Brahms (1833-1897)

En una época en que la celebridad a menudo se contempla como el mayor de los logros, la vida de Johannes Brahms es un ejemplo de hasta qué punto puede llegar a convertirse en una carga. Se hizo famoso a los veinte años, habiendo sido declarado el heredero de Beethoven cuando él sabía que no se había ganado tal aclamación. Pasó el resto de su vida intentando hacer honor a la reputación que le había caído encima. Según su propio entender, nunca lo logró. Pero Brahms era un hombre de un talento inmenso, además de una inmensa paciencia, y gran valor y sentido común. A pesar de que hubo de enfrentarse a los obstáculos habituales para labrarse una carrera como artista, más el resentimiento de sus enemigos y sus dudas sobre sí mismo, tuvo una carrera tan buena en vida como ningún compositor la había tenido antes.

No fue por casualidad. En primer lugar, escribió muchas piezas ligeras muy buenas, entre ellas las irresistibles **Danzas Húngaras** y la omnipresente **Nana**, todo lo cual volaba de las tiendas. Aunque nunca lo admitiera, sabía que era un genio, pero también sabía que no basta con ser un genio para hacerse un nombre. Mantenía un aire de indiferencia hacia el dinero y la fama, manejando al mismo tiempo su carrera diestramente, y haciendo mucho dinero. Sus esfuerzos incluían cultivar a una serie de amigos y defensores poderosos. No hubo de esperar a su muerte para que lo calificaran como «uno de los grandes músicos B», junto con Bach y Beethoven. Si hubiera sido capaz de sentir satisfacción por lo que conseguía, que no lo era, su vida habría sido muy agradable.

Brahms nació en Hamburgo, su padre era un músico mediocre y su madre una costurera. La familia era de origen campesino, como indica su nombre, que en alemán significa «Juanito Escoba». Su padre quería que el chico aprendiera a tocar el violonchelo y la trompa, para que algún día pudiera tocar en la Filarmónica de Hamburgo. Pero con extraña obstinación, el pequeño Johannes insistía en tocar el piano. Cuando tenía diez años ya

quedó bien claro que poseía un talento tremendo. Pero ahora insistía en que también quería componer. Su profesor, de mala gana, accedió a echar un vistazo a algunas piezas que había escrito el chico y se quedó asombrado. «Me vi obligado a reconocer –recordaba– que aquel talento excepcional, grande y especialmente profundo estaba dormido en él.» Cuando murió Felix Mendelssohn, el profesor declaró: «Un gran maestro del arte musical se ha ido, pero florecerá para nosotros otro aún mayor en Brahms». Johannes tenía catorce años por aquel entonces. Inspiraría ese mismo respeto durante toda su vida.

Pero la adolescencia de Brahms no era tan deliciosa como parecía. Las finanzas familiares eran perennemente inciertas, y el padre decidió que si el chico sabía tocar el piano, tenía que aportar algo de dinero. Johannes fue enviado a trabajar a los antros a orillas del mar frecuentados por los marineros. Estos sitios eran una institución muy antigua de Hamburgo, se encontraban en el distrito de Saint Pauli y reunían las funciones de restaurante, bar, sala de baile y burdel. Las camareras, en resumen, eran versátiles (si quieren saber qué aspecto tenían, vean la etiqueta de la cerveza St. Pauli Girl). El niño, de 13 años, tocaba el piano para bailar. Pero como confesaría con angustia durante el resto de su vida, también sufría abusos por parte de las mujeres, para diversión de los marineros. Más tarde, Brahms diría que, aunque aquellos bares eran terribles, no se habría perdido la experiencia por nada, porque lo endureció. Quizá se lo creyera. Cuando se hizo evidente para la familia que aquel trabajo estaba afectando a la salud, física y mental, del chico, lo sacaron de allí y lo enviaron al campo, donde afortunadamente se robusteció.

En 1853 empezó una carrera histórica con una pequeña gira de conciertos. Brahms se unió al violinista húngaro Eduard Reményi; ambos iban de ciudad en ciudad tocando sonatas de violín y piezas populares, con un estilo llamado «húngaro» o «gitano». Aquella música exótica, rítmicamente estimulante, era el jazz de su tiempo, y Brahms participó en su difusión desde el principio. Mientras tanto, había compuesto alguna música de piano y canciones, una

obra brillante para su edad. Para oír un poco de su música temprana, prueben a escuchar el *lied* «**Liebestreu**» **op. 3, n.º 1**. Con una música de tono oscuro y agitada, de notable madurez musical y psicológica para un compositor que apenas tenía veinte años, Brahms ilustra un texto de angustia amorosa, que es una profecía de su propia vida de soltero. En él una madre le canta a su hijo: «¡Ah, hunde, hunde tu pena, hijo mío, en el mar, en el profundo mar!». «¡Y el amor que llevas en tu corazón, déjalo, déjalo, hijo mío!».

Cuando Brahms y el violinista llegaron a Weimar, visitaron al mentor de Reményi, Franz Liszt. El hombre los recibió muy bien y tocó el cautivador, pseudodemoníaco **Scherzo en mi bemol menor** de Brahms brillantemente, a primera vista. Sin embargo, cuando Liszt tocó su propia Sonata en si menor, se vio a Brahms dando una cabezada. Comenzó así una enemistad musical que duraría décadas entre Brahms, por un lado, y Liszt y su colega Richard Wagner, por otro.

Durante esa misma gira Brahms conoció al violinista Joseph Joachim, un prodigio que había establecido el Concierto para violín de Beethoven en su repertorio cuando tenía doce años. De inmediato comenzó entre ellos una larga amistad y colaboración. Ya Brahms tenía un don para sentarse al piano, tocar su música y encontrar admiradores instantáneos y que le duraban toda la vida.

Que a los veinte años fuera increíblemente guapo, esbelto y atlético, con los ojos azules y el pelo largo y rubio, no perjudicaba tampoco. (No se dejó su famosa barba hasta los cuarenta.)

Joachim tenía relación con el compositor Robert Schumann y su mujer, Clara, quien después de Liszt quizá fuera la segunda mejor intérprete entre los virtuosos del piano. El violinista insistió en que Brahms visitase a la pareja en Düsseldorf. En octubre de 1853, con una mochila a la espalda y un bastón en la mano, Brahms llamó a la puerta de los Schumann. Después de tocar algunas piezas para ellos, Robert le dio unas palmaditas en la espalda y dijo vagamente: «Nos entenderemos». Aquella noche, Schumann escribió en su diario: «Visita de Brahms (un genio)». A partir de aquel momento la pareja

más o menos adoptó a Johannes, añadiéndolo a su ruidosa casa llena de niños. Unos meses más tarde, Robert escribió un artículo en el periódico en el que esencialmente declaraba que su alumno de veinte años era el heredero de Beethoven y salvador de la música alemana y, por ello, salvador de lo que Schumann veía como depredaciones de Liszt y Wagner, que se habían apartado de las formas clásicas y se dirigían a una música basada en ideas e historias.

El mundo musical europeo estalló en cotilleos y escándalos. Algunos tenían curiosidad por oír a aquel nuevo fenómeno; otros, en cambio, especialmente los seguidores de Liszt y Wagner, despreciaban ya a aquel intruso. Wagner, sarcásticamente, lo llamaba «Saint Johannes». Brahms estaba agradecido a Schumann, como es natural, y al mismo tiempo horrorizado por la carga que le había echado encima. Mientras se alojaba con Joachim e intentaba acostumbrarse a su no deseada notoriedad, le llegaron noticias terribles: en un brote de locura Robert se había tirado al Rin, para suicidarse. Lo sacaron a tiempo, pero se lo habían llevado a un manicomio, a petición propia.

Cuando internaron a Robert, Clara quedó deshecha, sola con sus siete hijos y embarazada. Brahms corrió a su lado, se alojó en un dormitorio del piso inferior, y la ayudó con los niños y las tareas domésticas. A lo largo de los meses siguientes, mientras pasaban los días hablando y haciendo música, Brahms empezó a enamorarse de aquella excepcional música que tenía catorce años más que él. Así empezó una odisea deprimente, con sentimientos de pesar y culpa entre ellos torturándolos durante dos años. Si su amor fue confesado o no, consumado o no, no lo sabemos. Pero cuando Robert murió, en 1856, su complicidad era bien conocida, y muchos, incluida Clara, esperaban que Brahms le pidiera matrimonio. Pero él se alejó y se fue a Hamburgo. Sin embargo, Clara siguió siendo el amor de su vida y su relación duró hasta el final.

Después del artículo de Robert, Brahms quedó fuera de juego durante años. Entre su escasa producción de aquel período encontramos el **Trío de piano n.º 1 en si mayor**, de 1854. Empieza con una exquisita melodía de violonchelo, al estilo de las que Brahms continuaría creando durante el resto

de su carrera. Sobre todo se conoce en una versión muy revisada que hizo en 1889, aunque no perdió su pasión juvenil.

El **Concierto para piano n.º 1 en re menor** costó a Brahms cuatro años terribles de trabajo, y no lo concluyó hasta 1854. Empezó como una sonata para dos pianos, que redactó justo después del colapso de Robert. El concierto empieza con una nota de elevado dramatismo, con un ominoso re bajo en los contrabajos y las trompas, con temblorosos trinos por encima. Esa obertura es la más turbulenta en el repertorio de conciertos de esa época, con una urgencia expresiva que Brahms raramente intentó de nuevo. Seguramente el impulso para aquel trabajo vino de sus años de agitación con los Schumann. Si la obertura vertiginosa se aplica a la imagen de un hombre suicida que salta al agua, es casi cinematográficamente adecuada. El enorme movimiento continúa con profusión de temas contrastantes y una gran cantidad de escritura para piano, dando poco descanso al solista. Después de un movimiento lento que Brahms le dijo a Clara que era «un retrato tierno» de ella, el final se convierte en entusiasmo juvenil y una voz húngara y gitana torrencial. El público de la época, sin embargo, no estaba preparado para enormes conciertos con pasajes de tono trágico. Cuando Brahms ejerció como solista la segunda vez que se interpretó, en Leipzig, le silbaron al salir del escenario. Pero en sus últimos años tuvo la satisfacción de ver aplaudido por todas partes aquel producto de su juventud.

Después de los caóticos años con Clara, Brahms no quiso más drama en su vida. Dejó atrás la ansiedad, encontró su propia voz y se sumergió en una vida muy ajetreada componiendo, interpretando, frecuentando burdeles y peleándose con sus amigos. Una carrera ejemplar para un compositor, realmente. Abandonó cualquier ambición que pudiera tener como pianista, aunque siguió interpretando su propia música. En 1863 se trasladó a Viena, y antes de que pasara mucho tiempo tenía al crítico más importante, Eduard Hanslick, enemigo de Wagner, como amigo y defensor. Brahms se apartó de cualquier politiquero; Hanslick fue el auténtico líder de la facción que, durante décadas, reivindicó a Brahms frente a Liszt y Wagner y los seguidores de su «Música del Futuro». Dada su fidelidad a la forma sonata y

a otros modelos tradicionales, Brahms pertenecía, como declaró a Liszt, a la «escuela póstuma» de compositores.

Entre las obras maestras primeras de Brahms, la más conocida es *Ein Deutsches Requiem* (*Un requiem alemán*), concluido tras años de trabajo en 1868. Escéptico y agnóstico, Brahms preparó su propio texto a partir de las escrituras y evitó cuidadosamente cualquier mención al epónimo fundador de la religión cristiana. Es un réquiem que no huele a incienso ni se inclina ante el altar; está dirigido a toda la humanidad. *Selig*, «bendito», empieza el coro. Al final de su viaje, la música acaba descansando en la palabra *selig*. La gentileza y límpida belleza crepuscular del inicio establece el tono de toda la obra. Fue un éxito inequívoco desde su estreno, y sigue viviendo desde entonces en el corazón y el alma del repertorio coral. Los cantantes suelen decir que interpretarlo es una experiencia que te cambia la vida.

Brahms llegó a la madurez sobre todo escribiendo música de cámara. Como muestra propongo dos piezas en direcciones algo distintas. El **Quinteto para piano en fa menor** es una obra de una intensidad trágica penetrante, desde su obertura infatigablemente torrencial a su escalofriante *antischerzo* y su final, que empieza con un paisaje inhóspito y acaba con furia. El alivio es el cadencioso nocturno de su movimiento lento, donde el lirismo de Brahms, aprendido en gran medida de Schubert, pero esencialmente suyo propio, se muestra con ternura.

Como Brahms nunca escribió piezas de programa, y no puso apenas elementos abiertamente personales en su obra, sus seguidores tendían a verlo como un abstraccionista y a considerar que su música estaba libre de autobiografismo. Ciertamente era un hombre muy reservado y con gran sentido de la privacidad, pero él nunca admitió tal cosa y solía explicar a sus amigos que su música la había sacado de su vida. El exquisito **Sexteto de cuerda en sol mayor** es otra obra teñida de un bello lirismo, en gran parte maravillosamente cálido, música de amor, pero entretejida en su interior se encuentra una vena de hondo pesar. El tema climático del primer movimiento está formado con unas notas que deletrean el nombre de

Agathe, una mujer con la que Brahms estuvo comprometido, y a quien dejó plantada.

«Aquí –decía de esa pieza– dije adiós a mi último amor.»

Desde los primeros años de su fama, todo el mundo esperaba una sinfonía de Brahms. La reina de las formas musicales era la palestra donde tenía que cumplir la profecía que Schumann le había echado encima, llamándolo heredero de Beethoven. Por ese mismo motivo, Brahms tardó décadas en permitir que saliera una sinfonía suya. Lo que se convertiría luego en **Sinfonía n.º 1 en do menor** empezó con el borrador de un primer movimiento que envió a Clara Schumann en 1862. Luego pasaron catorce años. «¡Nunca escribiré una sinfonía! –se angustiaba–. ¡No tenéis ni idea de cómo se sienten los que son como yo al oír detrás los pasos de un gigante como él!». El gigante, por supuesto, era Beethoven.

Sin embargo, a lo largo de los años Brahms siguió trabajando en esa pieza. La Primera finalmente quedó terminada en 1876. Empieza con una nota de dramatismo punzante: un lamento, buscando melodías que se expanden hacia fuera, bajo los resonantes timbales que Brahms siempre asociaría con el destino. La introducción da paso al *allegro*, que nunca flaquea en su energía torrencial y agitada. A continuación viene un movimiento lento marcado por unos temas muy tiernos y conmovedores. Luego viene un nuevo tipo de movimiento sinfónico, un *intermezzo* que empieza con un tema de clarinete risueño, desarrollado en extensión. El objetivo, todo este tiempo, ha sido el final, en el cual las tensiones del primer movimiento y el sombreado lirismo de los medios encuentran su resolución. Las páginas iniciales del final recuerdan la oscuridad y la búsqueda del primer movimiento. La música alcanza un clímax entrecortado, y luego parece como si la luz solar penetrara entre las nubes, y por medio de una trompa oímos la llamada de una trompa de los Alpes. Nos trae el tema principal, una melodía coral inolvidable. Allí, en un momento de emotiva belleza en do mayor, la Primera Sinfonía se vuelve hacia el solaz, la plenitud y finalmente el triunfo.

Ya en la cuarentena Brahms se convirtió en el oso barbudo y regordete que recordaría la historia. Estaba sumido en su vida de solterón: reservado,

melancólico y pesimista, pero también bastante sociable, con un entorno que lo mimaba mucho. Aunque no aparece a menudo en su música, Brahms poseía un sentido del humor fino y sutil, y solía hacer bromas normalmente a expensas de otras personas, pero a menudo a costa de sí mismo. Unas pocas muestras: en una cena, su anfitrión intentó bromear con él, sacando una botella de vino y diciendo: «¡A este lo llamo el Brahms de mis vinos!». Y Brahms contestó: «Entonces tomemos mejor una botella de Bach». Esta otra broma da qué pensar: estaba ensayando un cuarteto de cuerda cuando el violista preguntó: «¿Le gustan nuestros tempos?». «Pues sí –dijo Brahms–. Más que los míos». Cuando alguien le preguntó qué había hecho en verano, él describió así su monumental Cuarta Sinfonía: «Nada, una vez más he juntado unos cuantos vales y polcas». Odiaba los cumplidos fáciles, y aquellos que intentaban prodigárselos solían encontrarse con su rechazo. «¿Cómo es posible que escriba unos adagios tan divinos?», le preguntó extasiada una dama en una fiesta. «Mis editores me los encargan así», respondió Brahms sin inmutarse.

Después de más de quince años luchando con la Primera, las dos sinfonías siguientes costaron a Brahms un verano cada una. (Sobre todo componía en lugares de veraneo, y pasaba los inviernos revisando, copiando e interpretando.) La **Tercera Sinfonía en fa menor**, de 1883, es la más trabajada de todas. Plantea unas preguntas en la abrupta obertura que solo acaban resolviéndose en las soberbias páginas finales. Empieza con dos acordes resonantes en vientos y metales, luego una gran proclama de las cuerdas que se inicia con un fa mayor, y en el siguiente los bajos se elevan hasta un la bemol, transformando violentamente la armonía en menor. Este es el drama musical y expresivo fundamental de la Tercera, una lucha entre mayor y menor, entre angustia y un lirismo bello, pero tenso. El segundo movimiento empieza suavemente con los vientos. Después de un hermoso floreo sobre el tema, la segunda sección es una sombría coral con armonías extrañas y complejas. Entre una estela de cuerdas vuelve el primer tema, pero no la coral. Su momento llega más tarde. Entonces, el extraordinario tercer

movimiento, con su flotante melodía de violonchelo, establece una textura como de aleteo de las cuerdas. Ese movimiento es una esencia destilada de pasión y anhelo. Creo que nunca olvidarán la primera vez que lo oigan.

El último movimiento de la Tercera empieza con una línea de cuerdas murmurante, luego aparece un tema mucho más comedido: es el misterioso tema coral del segundo movimiento, que encuentra ahí su clímax. Conduce a un tema potente, casi desesperadamente vertiginoso. En la parte final, Brahms logra algo notable: esta tumultuosa sinfonía concluye con una larga coda que se convierte gradualmente, con una mágica reverberación de cuerdas, en una suave línea descendente en puro fa mayor, que es el tema de obertura de la sinfonía, despojado de toda lucha, incertidumbre y dolor, resuelto al fin en un suave adiós.

Brahms murió en abril de 1897. En sus últimos años era celebrado donde quiera que iba, y se diría que no había duda alguna acerca de su lugar en la historia de su arte. Pero él seguía dudando, de todos modos. Estaba agobiado por su amada cultura austro-alemana, que veía despeñarse por un precipicio hacia la catástrofe (según sus palabras). A diferencia de muchos, comprendía lo que se encontraba en el centro de todo ello: «¡El antisemitismo es una locura!», exclamaba a los amigos. Él no podía imaginar cuál sería esa catástrofe, pero nosotros sí que lo sabemos: los nazis. Sus últimas obras, incluyendo la Cuarta Sinfonía, reflejan su idea de que su cultura corre hacia su propia destrucción.

La historia pintaría a Brahms como el gran abstraccionista, pero él nunca se vio de ese modo. Estaba intensamente conectado con el mundo, y su arte surgía de la vida y la reflejaba. Solo que no era su estilo proclamar agendas de las que marcan hitos, como Wagner y sus seguidores. Brahms no creía que el arte pudiera cambiar el mundo, por mucho que el mundo necesitase cambios. Para él, la música era un asunto privado, desde el corazón del compositor al corazón de cada oyente. Tenía su propia versión de la heroica voz de Beethoven, pero quizá sus momentos mejores son los de una ternura melodiosa. En cómo consiguen esos momentos llegarnos al corazón, él no tiene rival.

Más Brahms: Sexteto de cuerdas en Si bemol mayor; *Schicksalslied*, Concierto de piano n.º 2; Sinfonías 2 y 4; Concierto de violín; Quinteto de clarinete en si menor.

20 Piotr Ilich Tchaikovsky (1840-1893)

Desde su época hasta el presente, Tchaikovsky ha sido un compositor que hace las delicias de la gente a la que le gusta una música que no escatima en sus emociones. Sus fallos de juicio están en gran medida compensados por su intensidad, la brillantez de su orquestación y sus dotes para las melodías pegadizas. Como muchos, más o menos me inicié en la música clásica con Tchaikovsky. Era más fácil de digerir que mis otras pasiones tempranas, entre ellas Brahms. Tchaikovsky era perfectamente consciente de la mayor parte de lo que he dicho aquí, incluidas su falta de gusto. No era un artista que dudase de sí mismo, sino más bien un artista que se odiaba a sí mismo, y las ponzoñosas críticas que recibía a menudo no ayudaban. Pero, de todos modos, fue tremendamente productivo y, al final, consiguió la que quizá fue su pieza más importante.

Piotr Ilich Tchaikovsky nació en una familia de Votkinsk, Rusia. Su padre era director de una fábrica. Él se encaminó hacia la música siendo todavía muy pequeño, y empezó a componer a los cuatro años. En su época de colegial ya era un buen pianista. A los 22 años se convirtió en uno de los primeros alumnos del nuevo Conservatorio de San Petersburgo, donde estudió composición con el célebre compositor y pianista Anton Rubinstein. Tres años más tarde se unió al profesorado del Conservatorio de Moscú.

Fue en esos años cuando alcanzó su primera madurez y produjo piezas como la Sinfonía n.º 1. Su primer gran éxito fue el **Concierto para piano n.º 1** de 1875, aunque desde el principio hubo tanta gente que lo odiaba como gente que lo amaba. Escuche alguna de sus piezas; en cuestión de segundos comprenderá su fogoso mundo expresivo y sus melodías impecables. Esas melodías tuvieron una influencia considerable en la música popular del siglo siguiente. Por ejemplo, en los años cuarenta, el tema de la obertura se convirtió en el éxito «Tonight We Love».

La primera de las partituras de Tchaikovsky para el ballet clásico, *El lago de*

los cisnes, se estrenó en 1877. Quizá el punto más bajo de su vida fue aquel año, en el cual se dejó persuadir para contraer matrimonio con una alumna de música que lo idolatraba. Después de pasar varias semanas con ella, huyó en un estado de colapso. La dama pasó sus últimos años en un sanatorio para enfermos mentales. Para Tchaikovsky, sin embargo, ese desastre quizá le ayudó por primera vez a aceptar su sexualidad. Era homosexual, cosa que en aquella época era un delito gravísimo en Rusia. Luchar contra su orientación sexual y con el temor de ser descubierto lo desgastó terriblemente. Pero después del matrimonio le dijo a su hermano: «Finalmente he empezado a comprender que no hay nada más infructuoso que no querer ser lo que soy por naturaleza». Y con ello, Tchaikovsky logró estar tan en paz consigo mismo como alguien como él podía estarlo.

En aquel momento, su salvación artística ya había aparecido en la forma de una viuda rica llamada Nadezhda von Meck. Ella adoraba su música y le ofreció un generoso estipendio para que pudiera dedicar todo su tiempo a componer. Solo había una condición, un tanto extraña: acordaron no verse nunca. Sin embargo, intercambiaban cartas constantemente, que forman un registro de incalculable valor sobre la vida creativa de Tchaikovsky. Por aquel entonces disfrutaba de una fama que no dejaba de crecer y además su producción era voluminosa: sinfonías, ballets, óperas, poemas tonales, oberturas. Sin embargo, las malas críticas no cesaban nunca. Muchos compositores rusos sentían que no era lo bastante nacionalista, que tenía demasiadas tendencias alemanas, francesas e italianas. Otros, sencillamente, no conectaban con su estilo emotivo. El importante crítico vienés Eduard Hanslick concluyó su minucioso destrozo del concierto de violín declarando que la pieza «apestaba al oído». Tchaikovsky podía repetir aquella crítica palabra por palabra.

Para llegar a conocer a Tchaikovsky, la ruta más obvia es una pieza que la mayoría de ustedes ya conocen, aunque no lo sepan: la **Obertura 1812**, de 1880. Con sus campanas que tocan a rebato y sus cañones en vivo, y su conclusión jubilosa, se ha convertido en un acompañamiento indispensable

para los fuegos artificiales del Cuatro de Julio en los Estados Unidos. Se encargó para conmemorar la derrota de Napoleón por los rusos en 1812, y sigue la historia de la campaña lo más literalmente posible. Es una de las partituras más ricas de Tchaikovsky en el plano orquestal, empezando con un himno ruso encantadoramente pleno al principio.

El clímax es una especie de batalla entre ambos bandos, en la que compiten las marchas francesa y rusa hasta que sus compatriotas acaban ganando.

Entre los ballets la elección también es clara: el inevitable favorito en las Navidades, *El cascanueces*, de 1891. Como compositor para el ballet Tchaikovsky solo tiene un posible rival, Stravinsky, y entre los dos crearon una música ideal para la danza que funciona igualmente bien en una sala de conciertos. Seguramente querrán empezar con la suite del *Cascanueces*, en lugar de escuchar todo el ballet entero. El encanto de esa música es incesante y es también maravillosamente ágil en ritmo: desde luego, te hace bailar. El fragmento más famoso y original es el «Baile del hada de azúcar», con su celesta tintineante. Parece que hay un genio innato entre los rusos para la orquestación y, una vez más, uno de los pocos que sobrepasa a Tchaikovsky en ese aspecto es su compañero ruso Stravinsky. Que, por cierto, adoraba a Tchaikovsky.

Quizá la principal pieza de Tchaikovsky para la gente a la que no le gusta Tchaikovsky sea la **Serenata para cuerdas en do mayor**. Fue un gran admirador de Mozart, y ahí se nota, pues se trata de una música que es tan atractiva melódicamente como suele serlo la suya, pero también más objetiva, con una expresión menos sofocante.

De las sinfonías recomiendo las dos últimas, ambas entre las más queridas del repertorio musical. La **Sinfonía n.º 5** (1888) empieza con un tema oscuro y sombrío que establece el tono de todo el movimiento. El movimiento lento contiene otra de sus melodías familiares y conmovedoras, que influyó mucho en las escenas de amor de todas las películas del siglo siguiente. En lugar del habitual scherzo, aquí tenemos un elegante vals. Un recuerdo del tema de obertura de la sinfonía sirve como introducción para el final, que conduce a un *allegro* grandioso y un poco tenso, que concluye con una nota de triunfo.

En 1893 llegó la **Sinfonía n.º 6, Patética**. A pesar de una recepción dudosa en su estreno, Tchaikovsky la consideraba la mejor de las suyas, y el mundo ha estado de acuerdo en gran medida. Empieza con un tema quejumbroso con unos fagots bajos en una atmósfera de interioridad y sombras. Es su sinfonía más personal, en la que se plasma todo su dolor. El segundo movimiento, grácil y con aspecto de vals, no es lo que parece: para su época es un compás muy inusual de cinco tiempos. Después de un scherzo ágil y jovial, llega un final que es una canción de angustia sostenida e inolvidable. Los pesares y los momentos de tensa esperanza en la Sexta no responden a una tragedia particular, sino que son lo que llamaban los románticos *Weltschmerz*, pena por el mundo, el dolor inherente a la propia vida.

En la etapa final de su vida, Tchaikovsky recibió muchos honores, incluyendo una triunfante gira americana que empezó con la inauguración del Carnegie Hall. Él mismo quedó asombrado al ver lo famoso que era en Norteamérica. En 1893 la Universidad de Cambridge le concedió un doctorado honorario. En octubre de ese mismo año cometió la imprudencia de beber agua sin hervir, algo que los rusos sabían perfectamente que no debían hacer. Nunca se llegó a aclarar si fue un descuido o un suicidio. Contrajo el cólera, una enfermedad horrible que había matado a su madre, y murió enseguida. Independientemente de lo que pueda pensarse de su música, generaciones de compositores posteriores, como Mahler, Sibelius, Rachmaninov y Shostakovich no habrían sido lo mismo sin él.

Más Tchaikovsky: Sinfonía n.º 4, *Marcha eslava*, *Capriccio italiano*.

21 Antonín Dvořák (1841-1904)

Más que nadie, fue Johannes Brahms quien defendió a Antonín Dvořák en su tardío ascenso a la fama. El viejo maestro, que componía con considerable timidez y trabajo, admiraba la forma en que el joven parecía ir sacando sus piezas sin esfuerzo alguno. «No puede encontrarse fácilmente una expresión más encantadora y refrescante, exuberante y fascinante, del verdadero talento creativo», se extasiaba una vez Brahms. Dvořák parecía estar hecho de música, aunque en la práctica su madurez artística fue tardía y se la ganó con mucho a base de dedicación. Brahms también disfrutaba del inconfundible acento bohemio de su música. Dvořák fue el ejemplo de artista nacionalista del siglo XIX, y su obra surgió de la rica tradición folclórica de su tierra natal, que colocó en un marco sinfónico.

Antonín Leopold Dvořák nació en Nelahozeves, Bohemia (ahora parte de la República Checa). Su padre, posadero, tocaba la guitarra como aficionado. El niño aprendió a tocar el violín en la niñez y a los doce años ya estaba estudiando música intensamente. Cuando llegó al Instituto para la Música Religiosa de Praga, ya componía y, para mantenerse, tocaba la viola en bandas de segunda categoría. Más tarde diría que en aquella época estudiaba más de lo que comía. En la década de 1860 sobrevivía a duras penas, y acumulaba montones de piezas que nunca se habían interpretado.

En 1875, cuando tenía 34 años, Dvořák consiguió una beca del gobierno austríaco. Como resultado conoció a Brahms, que había sido uno de los jueces del concurso. Brahms acogió a este músico más joven que él bajo sus alas, y lo presentó a su propio editor, para quien Dvořák escribió sus *Danzas eslavas*, a imitación de las *Danzas húngaras* de Brahms. Las piezas causaron sensación y el nombre de Dvořák empezó a sonar. También absorbió el estilo sinfónico de Brahms y lo adaptó a su propia personalidad y procedencia. Pronto empezó a hacer apariciones por toda Europa, e incluso viajó a Moscú y Estados Unidos.

En 1892, Dvořák fue a Nueva York para unirse al nuevo Conservatorio Nacional de Música. La intención era enseñar a los compositores americanos cómo ser nacionalistas como él. Y aunque se entregó a su tarea diligentemente, se dice que lo que realmente lo llevó a Estados Unidos fue la oportunidad de ver la Grand Central Station: Dvořák era un fanático de los trenes a quien a menudo tomaban por empleado de las terminales, porque le gustaba pasar mucho tiempo en los andenes y se sabía los horarios de memoria. Se ha debatido largamente hasta qué punto su humildad e ingenuidad eran reales o estudiadas. También tenía sus contradicciones: a pesar de su amor por la naturaleza y sus frecuentes viajes, era agorafóbico, es decir, tenía un miedo neurótico a los espacios abiertos.

Cuando, estando en Nueva York, le dieron a conocer canciones nativas americanas y afroamericanas, Dvořák proclamó que aquellas eran las auténticas voces de la nación, cosa que en algunos círculos provocó reacciones de indignación racista. En el Carnegie Hall, en 1892, estrenó lo que todavía es su obra más famosa, y una de las sinfonías más populares de todas, la **Sinfonía n.º 9 en mi menor, *Del Nuevo Mundo***. Declaró que se la había inspirado la música nativa americana, incluyendo un movimiento lento con el estilo de un espiritual negro. Hasta qué punto es cierta esa afirmación es algo que se ha discutido mucho, pero sea cual sea la mezcla de elementos bohemios y americanos, la pieza es singular e irresistible, resultando una buena introducción al temperamento y el estilo de Dvořák. En tono va desde el nerviosismo a lo patético y, hacia el final, encontramos un fragmento vigorizante de banalidad trombónica. La sinfonía también exhibe la rica y encendida voz de Dvořák con la orquesta, en la órbita de Brahms, pero con un aire propio inconfundible.

Dvořák pasó solo tres años en Estados Unidos, pero dejó una impresión indeleble en los compositores americanos, que en aquella época luchaban por encontrar una voz auténtica en las salas de conciertos. Toda la Segunda sinfonía de Charles Ives, la primera de su especie con una auténtica voz americana, tiene ecos de Dvořák. En América, Dvořák pasaba los veranos en una comunidad bohemia en Spillville, Iowa, tocando el órgano en la

iglesia local y componiendo. Fruto de ello es el **Cuarteto de cuerdas n.º 12 en fa mayor, Americano**. Empieza con una melodía de viola deliciosamente parlanchina, y mantiene ese tono folclórico (podríamos decir «bohemio yanqui») hasta el final. Es un movimiento lento especialmente conmovedor y melodioso. Dvorčák no era todo jugueteo y diversión; su lado tierno es intenso y único.

Recomendaría dos sinfonías más, la **Sinfonía n.º 8**, que está llena de ecos bohemios sobre un lienzo grandioso, mostrando el genio de Dvorčák para las melodías nada recargadas y cautivadoras. La Ocho empieza con un tema emocionante y expansivo, si bien gran parte de la sinfonía es jubilosa. La obertura vuelve transformada como tema principal del alegre final. Recuerdo la primera vez que oí la Octava, interpretada por la Sinfónica de Boston, cuando todavía estaba en la universidad. Al llegar a la parte final, después de que tras una seductora melodía de violonchelos surgieran los trinos de las trompas, me pareció increíble que a alguien se le hubiese ocurrido aquello.

La **Sinfonía n.º 7** es otro tema. Es la sinfonía de Dvorčák con más influencias de Brahms. Creo que al crearla se propuso escribir una obra trágica y que el resultado fue espléndido. Las regiones más profundas de la pena no son la especialidad de Dvorčák, pero como demuestra en la Séptima, podía escribir cualquier música con una pasión penetrante y fatídica. El scherzo delicadamente veloz es una de sus mejores inspiraciones. Aquí tiene el atractivo inmediato de Tchaikovsky sin mostrarse demasiado emotivo. A su manera era un clasicista, disciplinado en sus formas y dedicado a los métodos tradicionales, que completaba con un material asombrosamente fresco.

Dvorčák murió en Praga en mayo de 1904. Durante gran parte del siglo xx muchos no lo tomaron en serio porque parecía demasiado popular, demasiado bonito, demasiado divertido para ser realmente profundo. Es cierto que su facilidad a veces lo llevaba por caminos frívolos, pero al final lograba dominar todos los géneros que probaba, y escribió obras maestras en la mayoría de ellos. Dvorčák empezó a triunfar a finales del siglo xx en parte

porque, como Brahms, el público empezó a apreciar en su justo valor la gracia y la capacidad de comunicación que le eran propias.

Más Dvor̃ák : Concierto de cello, trío *Dumky*, Quinteto de piano en la mayor.

22 Gustav Mahler (1860-1911)

Gustav Mahler fue uno de los compositores más atormentados, se sintió desde siempre como un extraño en el mundo, y creó su música a su propia imagen. Sin embargo, la tristeza es solo una de las notas en el rico tejido de su arte, que va desde lo infantil a lo desesperado, de lo serio a lo sardónico. Sus sinfonías equivalen al final del romanticismo, que alcanza con él sus más altas cotas de intensidad y ambición, pues apenas podría haberse llevado más allá en la sala de conciertos. Y por otro lado, por la libertad de su armonía y su forma y su mezcla de elementos populares y exaltados, fue un precursor de la música del siglo XX, que vendría después.

Mahler nació en un pequeño pueblo bohemio, era hijo de un tabernero judío austríaco. Pasó su juventud en Iglau, una ciudad checa de habla alemana, donde como austríacos, la familia era considerada extranjera, y también como judíos. Su padre no solo era distante, sino también un maltratador; y su madre frágil pero cariñosa. Gustav heredó su corazón débil y parece que, siendo ya adulto, hasta imitaba su cojera. Eran un total de doce hermanos, aunque la mitad de ellos murió en la primera infancia y algunos otros murieron después, víctimas de alguna enfermedad o porque se suicidaron. Desde muy temprano Gustav estuvo obsesionado con la música, especialmente con la música folclórica checa y las marchas militares que había oído por las calles. Le parecía que esa música estaba en consonancia con sus sentimientos y sus penas, y nunca dejó de tenerla presente. Empezó a componer a los cuatro años. Su talento era prodigioso; hizo su debut en el piano a los diez, y a los quince entró en el Conservatorio de Viena.

Desde el principio Mahler se propuso ser compositor, pero como sus primeros intentos no despertaron mucho interés, acabó por dedicarse a dirigir y dejó lo de componer para las vacaciones de verano. Ese patrón siguió funcionando durante el resto de su vida. Si su reputación como compositor fue ambigua mientras vivió, como director su éxito fue espectacular. En

diecisiete años se elevó desde los teatros de ópera de provincias hasta lo que quizá era el podio más importante de Europa: probablemente gracias a la influencia entre bastidores de Brahms, fue nombrado director artístico de la Ópera de Viena cuando contaba 37 años de edad. Para conseguir ese trabajo se le exigió más o menos convertirse al cristianismo. Y Mahler, que no había recibido una educación religiosa, llenó su música de imaginería cristiana en los años siguientes, en parte también como resultado de su obsesión con la muerte y su desesperado anhelo de resurrección. Pero la prensa antisemita de Viena nunca dejó que el público ignorase su origen. En Viena, en aquellos tiempos, si nacías judío eras siempre judío. Una vez más, Mahler era un extraño.

En términos musicales, su paso por la ópera fue triunfante e histórico. Pero si sus interpretaciones le granjearon admiradores, la forma orgullosa y persistente en que se dedicó a perseguir sus objetivos le valió muchos enemigos. Sus interpretaciones más celebradas eran las de Wagner y Mozart. En 1902 se casó con Alma Maria Schindler, a quien se consideraba la mujer más bella de Viena. Mahler no era una persona que se contentara con facilidad, pero durante los años siguientes estuvo entre los directores más respetados de su tiempo y fue enormemente productivo en su trabajo. A pesar de su delicada salud, era un nadador infatigable y gran excursionista alpino. Él y Alma tuvieron dos hijas, a las que adoraban. En esa época compuso sus sinfonías 4 a 8.

Pero en 1907 todo su mundo se vino abajo de golpe. Lo expulsaron de la Ópera, murió su hijita de tres años y le diagnosticaron una enfermedad del corazón a la que no era probable que sobreviviera mucho tiempo. Él mismo declaró que había profetizado todos esos desastres en su trágica Sinfonía número 6, que contenía tres mazazos del destino, el último de los cuales decía que abatía al héroe de la obra. Desesperado, volvió a la partitura y eliminó el último golpe. Mientras tanto, su matrimonio se volvía cada vez más problemático, hasta que Alma acabó teniendo un amante.

A los 47 años y habiendo perdido probablemente el mejor trabajo que podía encontrar en toda Europa, Mahler volvió a Estados Unidos. A

principios de 1908 empezó a dirigir la Metropolitan Opera, y luego se puso al frente de la Filarmónica de Nueva York. Una vez más, sus interpretaciones fueron muy aplaudidas, pero abundaron sus enemigos. Alma dijo más tarde que las maquinaciones de la junta de la Filarmónica destruyeron su posición y aceleraron su muerte. Exhausto, Mahler volvió a Viena en 1911 y falleció allí en mayo. Antes de morir, hizo unos movimientos como si estuviera dirigiendo, susurró la palabra «Mozart...» y expiró.

Entre las muchas críticas demoledoras, Mahler obtuvo también algún éxito con su música, si bien en realidad en vida nunca llegó a triunfar. Hubieron de pasar cincuenta años tras su muerte para que su obra empezara realmente a llegar al público. Como dijo él mismo proféticamente ya hacia el final de su vida: «Mi tiempo tiene que llegar todavía». Su triunfo final se debió en gran medida a los esfuerzos de grandes defensores suyos, sobre todo Leonard Bernstein. Para muchos de su época, la música de Mahler sencillamente era incomprensible. Su tono va desde la ingenuidad y el infantilismo hasta las proclamas más solemnes. Sus armonías son inquisitivas; a veces, una pieza acaba en una clave distinta de la del principio; a veces, su tonalidad desaparece. Su forma de unir pequeñas marchas, manidas melodías populares, melodías folclóricas sencillas, marchas militares y fragmentos de grandeza beethoveniana resultaba asombrosa para los oyentes que se habían criado oyendo a Beethoven y Brahms. «La sinfonía debe ser como el mundo –dijo Mahler–; debe abarcarlo todo.»

Brahms era amigo de Mahler y lo admiraba muchísimo como director, pero sus dos primeras sinfonías asustaron mucho al viejo maestro, aunque seguramente se dio cuenta de las dotes extraordinarias que tenía Mahler con la orquesta. En mi opinión, hay cuatro maestros supremos del arte de la orquestación: Stravinsky, Debussy, Ravel y Mahler. Todos ellos trabajaron en el siglo XX, cuando el color orquestal se había vuelto más importante que nunca.

Mahler escribió poco más, aparte de las sinfonías y los ciclos de canciones. Para los que no lo conocen de antes, sugiero empezar con uno de sus ciclos

para orquesta: *Des Knaben Wunderhorn* (*El cuerno mágico de la juventud*). (Si pueden encontrarla, escuchen la grabación clásica de George Szell y la Sinfónica de Londres.) Los textos son de una colección de poesía folclórica alemana publicada a principios del siglo XIX, de la cual bebieron varias generaciones de compositores de canciones alemanes. Los temas son de todo tipo, desde la fantasmal y espeluznante marcha «Reveille» a la ingenuidad infantil de «¿Quién inventó esta pequeña canción?» o la dulce simplicidad de «San Antonio de Padua predica al pescado». Cada número es una gema deliciosa y única. Su amor por la música folclórica, las melodías ingenuas y sentimentales y la música militar se encuentra en todas sus composiciones. En todas ellas (las interpretaciones oscilan en número y orden, pero hay en torno a una docena) se oye la orquestación de Mahler, maravillosamente colorida y variada. Normalmente él solía requerir una gran orquesta, pero escogía unas combinaciones que cambiaban constantemente dentro de ella. La *Wunderhorn* es también un anticipo de las sinfonías, porque usó en ellas algunos de los temas de sus canciones.

Para las sinfonías, sus mundos de sonido, naturalmente hay que empezar con la **Sinfonía n.º 2** de cinco movimientos, de 1888-1895. Es conocida como *Resurrección*, porque su tema es nada menos que lo humano o, más particularmente, la vida de Mahler, su muerte y su resurrección. Hay un gigantesco y portentoso primer movimiento, un movimiento lento basado en la danza folclórica austríaca llamada *Ländler*, un scherzo delirantemente demoníaco basado en la canción de San Antonio en *Knaben Wunderhorn* (para mí, este scherzo exquisitamente escrito y enormemente original es lo que hace gloriosa toda la sinfonía). El cuarto movimiento incluye una contralto cantando un poema de *Wunderhorn*, *Urlicht*, «Luz primordial», sobre el anhelo de volver a Dios. En gran medida tiene un tono como un himno. El final apoteósico incluye un coro cantando una letra de Klopstock sobre la resurrección, seguida de un poema del propio Mahler cuya idea principal es: «Moriré para estar vivo». El tono de la obertura es mágico, radiante; cuando Mahler quiere conjurar el paraíso, puede hacerlo tan bien

como cualquiera. La conclusión coral resulta o bien monumentalmente grandiosa o bien monumentalmente hortera, dependiendo de los gustos. Muchos están de acuerdo en que Mahler cae a veces en la vulgaridad y, cuando es así, lo hace tan a gran escala como todo lo demás.

La **Cuarta Sinfonía**, terminada en 1900, es una pieza singular en el conjunto de su producción: de pequeña escala, alegre y deliciosa desde su introducción resonante y su primer tema folclórico. Después de un scherzo irónico y expansivo y un maravilloso movimiento lento, el final muestra a una soprano en otra canción *Wunderhorn*, una visión infantil del cielo que implica sobre todo muchísimas cosas de comer. Mahler consigue de inmediato que resulte irónico y conmovedor. En este punto su partitura suena como si hubieran encendido una luz dentro de la orquesta, dándole un brillo especial.

Finalmente, además de una obra temprana y otra de la mitad de su carrera, también recomendaría su penúltima sinfonía, más o menos completa, ***Das Lied von der Erde***, Canción de la Tierra, en seis movimientos. Cantada alternativamente por un tenor y una contralto, los poemas son traducciones alemanas de versos chinos. Mahler la concluyó en 1909, y no vivió para oírla interpretada. Probablemente tampoco lo esperaba. La música es un adiós a la vida, en tonos que van desde lo quejumbroso y angustiado a lo nostálgico. Empieza con la música que más adelante pintará una imagen muy extraña en el texto: un mono chillando en cuclillas sobre una lápida. Sigue con una canción de taberna: «El vino hace señas en dorados vasos... primero te cantaré una canción. La canción de la tristeza resonará entre risas en tu alma». Los movimientos intermedios son encantadores dibujos al pastel que evocan la alegría de la vida: «Chicas que cogen flores, / que cogen flores a la orilla del río, / se sientan entre arbustos y hojas / y colocan las flores en su regazo, llamándose / unas a otras entre bromas.» El final va tomando impulso hasta llegar a una danza de la muerte que eriza el vello. La coda, que acaba con la palabra *evig* (para siempre), es de una belleza sobrecogedora. Es la obra de un hombre que ya no cree en la inmortalidad, y que contempla su tumba, pero canta hasta el final.

Si bien Mahler fue el último aliento de la era romántica, al mismo tiempo anticipó gran parte de lo que traería el siglo siguiente, con toda su música y su tragedia. Leonard Bernstein dijo: «El nuestro es el siglo de la muerte, y Mahler es su profeta espiritual».

Lo vio a través de la lente de su propia alegría y su propio sufrimiento, pero cantaba temas universales, que nunca perderán su resonancia.

Más Mahler: el ciclo de canciones orquestales *Kindertotenlieder* (Canciones de la muerte de los niños) y *Rückert Lieder*; Sinfonías n.º 5, 6 y 7.

23 Más música romántica

Las siguientes figuras tienen unas entradas más breves porque me tengo que detener en algún sitio. Pero ninguno de ellos es un compositor menor, y todos escribieron música muy admirada y que puede resultar transformadora. En mi caso, por ejemplo, no puedo imaginar un mundo musical que no incluyese a Bruckner, Mussorgsky y Sibelius.

Felix Mendelssohn (1809-1847). Mendelssohn fue quizá el más espectacular de todos los prodigios musicales. Antes de cumplir los veinte años ya había escrito alguna de sus obras más importantes y más originales (algo que no puede decirse de Mozart). En 1826, a los 17 años, Mendelssohn consiguió una de las hazañas más notables de la historia de los prodigios musicales: su obertura para *El sueño de una noche de verano*, que sigue siendo considerada una de las obras más destacables de su tipo. Escrita cuando Beethoven todavía vivía, anunciaba una voz nueva y brillante. **Sugerencias: Octeto para cuerdas; Las Hébridas, también conocidas como La Cueva de Fingal; Sinfonía Italiana; Concierto de Violín en mi menor, cuarteto de cuerda en fa menor.**

César Franck (1822-1890). Franck fue un niño prodigio que entró en el conservatorio de Lieja a los ocho años para estudiar piano, y que a los doce ganó un concurso en el Conservatorio de París. La mayor parte de las mejores obras de Franck como compositor proceden de los últimos diez años de su larga vida. Es celebrado por su meticulosidad creativa, por su lirismo y su originalidad tranquila, y por saber introducir una buena dosis de seriedad alemana en la música francesa. **Sugerencias: Sinfonía en re menor, sonata para violín y piano en la.**

Giuseppe Verdi (1813-1901) Verdi fue el mejor de los maestros de ópera italianos. Como compositor empezó siendo algo tosco. Sin embargo, fue muy prolífico y fue ganando destreza y profundidad con los años, hasta llegar a las obras maestras que compuso ya con setenta años, *Otelo* y *Falstaff*, las

mejores versiones operísticas de Shakespeare, las cuales ponen de manifiesto su asimilación de Wagner. **Sugerencias: su enorme y operístico *Requiem* de 1874.**

Anton Bruckner (1824-1896). Debido a su origen humilde y su personalidad de campesino piadoso, resulta casi inverosímil que Bruckner sea el autor de las grandes sinfonías épicas que nos dejó. Se crio en el colegio de la abadía de San Florián, donde más tarde trabajó como profesor y organista mientras empezaba a componer. En 1866, a los 42 años, acabó su Primera Sinfonía en Viena. A partir de ese momento, Bruckner se convirtió sobre todo en sinfonista y pasó años trabajando laboriosamente cada una de sus sinfonías. De alguna manera, trasladó la orquestación y la profundidad de su héroe, Wagner, a las salas de concierto, aunque Bruckner tiene una voz inconfundible y propia: enorme, hinchada, estridente, apasionadamente lírica, con enormes scherzos de aire folclórico. Es el arte de un hombre para el cual la música equivale, más o menos, a Dios. **Sugerencias: Sinfonías n.º 7 y 8.**

Edvard Grieg (1843-1907). El nacionalismo de los siglos XIX y XX puso en aprietos a la mayor parte del mundo, pero fue muy bueno para la música. Grieg es un ejemplo de cómo un lugar puede producir un compositor con un sabor característico como si fuera una hierba aromática. El país en cuestión es Noruega, de cuya música nacional concertística él fue prácticamente el fundador. Después de iniciarse en el piano con su madre, estudió en Leipzig. Cuando volvió a Noruega, descubrió su música folclórica, fundó sus composiciones en ella y llegó a la madurez como uno de los músicos más interesantes de cualquier nacionalidad. Entre sus admiradores más importantes estaba Brahms. **Sugerencias: *Peer Gynt*; Suite de la época de Holberg, Concierto de piano en la menor.**

Nikolai Rimsky-Korsakov (1844-1908). Rimsky es otro «nacionalista auténtico», uno de los Cinco Rusos más importantes de finales del siglo XIX, entre los que también se incluía a Mussorgsky. Él es la destilación de lo que parece ser un genio innato de todos los rusos para la orquestación brillante. Al final, sin embargo, quizá lo mejor que hizo Rimsky por la música fue

enseñar al joven Igor Stravinsky a hacer magia con una orquesta.
Sugerencias: *Capriccio espagnole; Scheherezade.*

Modest Mussorgsky (1839-1881) Mussorgsky provenía de una familia más o menos campesina de Rusia, y de joven se lo consideraba un vividor y un poco bobo. Sin embargo, bajo esa apariencia se encontraba un genio asombrosamente original, que creó una de las óperas más grandiosas y electrizantes que existen: *Boris Godunov*. **Sugerencias:** *Una noche en la Montaña Pelada; Cuadros de una exposición* (escrito para piano, pero empiecen con un arreglo orquestal que hizo Ravel).

Aleksandr Scriabin (1872-1915) De nuestros tres compositores rusos seguidos, Scriabin es el menos nacionalista en su música. La inspiración principal para sus primeras piezas para piano fue Chopin. Muchas son piezas de salón encantadoras con un toque eufórico, con una personalidad característica. Sus obras más maduras nacen de dos fuerzas entrelazadas: la decisión de forjar un nuevo lenguaje armónico y una obsesión mística que fue creciendo en él a partir de la filosofía esotérica conocida como «Teosofía», un movimiento fascinante, aunque disparatado, que influyó a numerosos artistas a principio del siglo xx. En sus últimos años, Scriabin concibió una obra hiperwagneriana y trascendente, que duraría varios días, llamada *Mysterium*, una unión cósmica de todas las artes que se montaría bajo el Himalaya y que iba a elevar a sus adoradores «a un éxtasis supremo y final». Al espectáculo le seguiría el final de la humanidad tal y como la conocemos, que sería reemplazada por unos seres trascendentes. Antes de terminar adecuadamente el *Mysterium*, Scriabin murió de una manera bastante lamentable por un grano infectado en el labio. No resulta sorprendente que empezara a considerarse una figura de culto. Aunque ahora pertenece más o menos al repertorio habitual, muchos de sus seguidores todavía tienen un ligero toque de aquel fanatismo antiguo.
Sugerencias: *Poema del éxtasis, Sonata de piano n.º 5.*

Sir Edward Elgar (1857-1934). Como pueden deducir por lo de «sir», Elgar perteneció a la clase dirigente de Gran Bretaña, y una parte de su obra es totalmente convencional. Un ejemplo conocido es la *Marcha número 1 para*

Pompa y Circunstancia, con la que se han graduado millones de chicos en los institutos. En sus mejores momentos, Elgar es un compositor de gran ternura y expresividad, con una mezcla peculiar de lo considerado arte «bien» y lo íntimamente lírico. **Sugerencias: Variaciones Enigma, Concierto de violonchelo** (preferiblemente la grabación clásica de Jacqueline du Pré).

Jean Sibelius (1865-1957). Me he roto la cabeza pensando si incluir o no a Sibelius aquí, dado que murió en 1957. Pero creo que podría considerarse un compositor romántico tardío, anclado musicalmente entre Brahms y Tchaikovsky, con un poquito de Debussy, y también en los bosques, cielos y lengua de su Finlandia natal. Después de abandonar las leyes por la música, se concentró en el violín y empezó a componer. En Viena y Berlín estudió con los discípulos de Brahms, pero a su vuelta a Finlandia se presentó como un nacionalista convencido con la *Sinfonía Kullervo*. Después de una serie de obras posteriores basadas en la épica y el folclore, la hiperbólica *Finlandia*, de 1899, cimentó su lugar como compositor líder de su país. (En tiempos me encantó esta pieza, ahora la encuentro insoportable.) A lo largo de los años, la reputación de Sibelius ha sufrido altibajos y siempre ha habido gente que no ha podido soportarlo, pero su estrella quizá nunca ha brillado tanto como ahora, en el momento de escribir estas líneas. Sibelius tiene sus pecados de juicio y de técnica, pero su voz es conmovedora como ninguna otra, y en eso es irremplazable. **Sugerencias: El cisne de Tuonela; Concierto de violín; Segunda Sinfonía; Quinta Sinfonía.**

Quinta parte

Siglos XX y XXI

24 Los siglos xx y xxi (de 1900 hasta el presente)

Para presentar esta sección voy a intentar hacer un esbozo de la música que va aproximadamente desde 1900, más o menos el principio del modernismo, hasta el presente, más o menos el período posmoderno y posposmoderno. Es un territorio vastísimo. Simplemente espero ofrecer un contexto para entender mejor las variadas obras que se produjeron en el período más democrático, innovador y esperanzador de la historia de la humanidad, pero que ha sido también el más sangriento, trágico y peligroso.

El modernismo musical empezó en Europa en torno al final del siglo XIX, cuando el Romanticismo parecía extinguirse definitivamente, debido a los excesos de la ambición y el ego además de al derrumbamiento de antiguas formas y creencias. Por aquel entonces, la tonalidad diatónica tradicional se había retorcido tanto que era necesario o bien repensarla o bien descartarla enteramente. El término que habitualmente se usa para designar ese período es *fin de siècle*, fin de siglo, fin de una era. Pero fue más que un simple final: fue un desmoronamiento. Gran parte de esa desintegración fue social: las dos primeras décadas del siglo XX vieron el auge del nacionalismo y el antisemitismo que en Alemania se consumó con los nazis; en Rusia llegó la revolución. Ambos movimientos dirigieron al mundo inexorablemente hacia la guerra y se produjeron matanzas a una escala sin precedentes.

De modo que el modernismo en todas las artes llegó en parte de un tiempo de malestar cultural, decadencia y desesperación en Europa... en términos creativos, sin embargo, un malestar altamente productivo. Pero había mucho más en juego. Un momento útil para situar la llegada del modernismo en la música fue la aparición de *L'après-midi d'un Faune* de Debussy en 1894 (mientras Brahms estaba todavía vivo, por cierto). Como veremos, Debussy es el compositor más revolucionario de todos los tiempos, y eso es algo que se puede demostrar. Parte de su inspiración surgió de su encuentro con un instrumento, el gamelán javanés. Su música única y exótica electrizó a

Debussy, de la misma manera que el joven Picasso quedó impresionado por las estilizadas distorsiones de las máscaras africanas, que lo condujeron a concebir el cubismo.

Las comunicaciones se volvieron más rápidas y los viajes más accesibles, lo que permitía a los artistas ampliar sus horizontes y desarrollar nuevas inquietudes. Se esforzaban por encontrar nuevos lenguajes, ganar más libertad, fundar nuevas disciplinas y dar con nuevas visiones de lo humano. En música, después de Debussy empezaron a hacer furor los nuevos colores y armonías instrumentales, que en parte se veían estimuladas por la variedad y sofisticación cada vez mayores de la orquestación moderna. Anteriormente, aunque la originalidad se apreciaba bastante, la innovación no tanto o, al menos, era considerada por el público. Entre los artistas modernistas, sin embargo, la innovación se convertía en un nuevo valor. Así lo expresaba la máxima modernista: «Hazlo bueno o malo, pero que sea nuevo».

El modernismo, a pesar de todas sus ambiciones revolucionarias, era en realidad una continuación, expansión e intensificación de algunas tendencias que habían ido tomando importancia en las artes a lo largo de todo el siglo XIX. En parte surgía de una visión wagneriana del artista como genio visionario, semidiós o algo semejante. En muchos aspectos, el culto romántico al genio fue lo que dio alas al modernismo. A este hecho se unía una división creciente entre artistas y público, que empezó también en el siglo XIX. Los artistas se preocupaban cada vez menos por lo que pudiese pensar de ellos su público. Si bien la mayoría de ellos nunca había podido contar con una remuneración generosa ni predecible, ahora además había cada vez menos oportunidades de ganarse la vida. Cuando se dieron cuenta de ello, los compositores se sintieron menos obligados todavía por su público: a partir de entonces sería solo el arte por el arte. En el siglo XX, la mayoría de ellos se ganaban la vida sobre todo enseñando o con trabajos no musicales. Muchas obras del siglo XX, tanto buenas como malas, dependían de intérpretes valientes que a veces montaban piezas a pesar de las protestas del público.

Dos estrenos históricos de 1912-1913 representan el auge del modernismo, y se debieron a dos compositores que parecían encarnar este movimiento de

forma opuesta. Primero, 1912 fue el año del estreno de *Pierrot lunaire*, de Arnold Schoenberg, un conjunto de poemas de fin de siglo muy inquietantes, con un estilo que amplificaba su extrañeza. El *Pierrot* es una pieza de cámara a pequeña escala, si bien desde una perspectiva histórica tuvo el efecto de una bomba. La otra bomba fue aún más tremenda: *La consagración de la primavera* de Stravinsky, una obra de un primitivismo deslumbrante, muy sofisticado.

Durante el resto del siglo, estos dos compositores parecieron personificar las dos vertientes del modernismo musical: Schoenberg el más austero, teórico y difícil para el público; Stravinsky el más voluptuoso y que gozaba de mayor aceptación. Los primeros años del modernismo, los tumultos entre el público se hicieron familiares en los estrenos de las nuevas piezas. Los desórdenes más grandes fueron los del famoso estreno de *La consagración* y los ocurridos en un concierto en el mismo año en Viena con estrenos de Schoenberg y Berg. En ambos casos hubo gritos y peleas a puñetazos entre el público; en Viena, hubo que llamar a la policía y la orquesta tocó atemorizada. (¿Por qué será que ya no hay disturbios en las salas de conciertos? Supongo que probablemente sea porque en 1912 a la gente le importaba mucho más la música que al público de hoy en día. En aquellos tiempos, si al público no le gustaba tu obra, querían hacerte daño.)

El modernismo, tal y como se desarrolló en el resto del siglo, es difícil de resumir. Los artistas iban en todas las direcciones a la vez en sus exploraciones: primitivismo, futurismo y postimpresionismo, serialistas, minimalistas y neoclásicos, de la complejidad a la simplicidad extremas. Y junto a estos movimientos, algunos tardorrománticos que seguían negando la realidad, como Rachmaninov, americanistas como Aaron Copland y otros artistas más o menos inclasificables, como Charles Ives y Samuel Barber. Suena a caos, y así fue y sigue siendo. Pero un caos muy fructífero, eso sí.

La guerra también desempeñó su papel en este escenario. Sus secuelas, así como las del resto de los acontecimientos históricos, reverberan a lo largo de las generaciones y ese proceso afecta a la música, igual que a cualquier otra empresa humana. Un período de posguerra es un estado de ánimo, una

especie de estrés postraumático en el ámbito cultural. A menudo, a una guerra le sigue una retirada, la necesidad de encontrar nuevos versos y nuevas razones, porque los viejos han resultado catastróficos. A la Primera Guerra Mundial le siguieron la era del jazz, el crac económico y la penosa Depresión de los años treinta. Después de la Primera Guerra Mundial, compositores como Schoenberg y Stravinsky se habían ido encaminando, cada uno a su manera, hacia una dirección más formal, más racional y menos intuitiva: Schoenberg hacia el método dodecafónico y Stravinsky hacia el neoclasicismo.

Tras la Segunda Guerra Mundial, la respuesta de la música y las demás artes al *Zeitgeist* de la posguerra fue variada y contradictoria. Algunos de los artistas europeos más influyentes estaban trabajando en Estados Unidos, pues muchas figuras importantes habían emigrado allí antes de la guerra y durante ella, y sus ideas se dispersaron allí. Schoenberg y Stravinsky tenían legiones de discípulos estadounidenses.

Una de las fuentes de las que se alimentaba el modernismo era el impresionismo. Tuvo su origen en Francia, donde a partir de la década de 1860 los pintores empezaron a sacar sus lienzos al exterior para intentar captar la luz y las ondulaciones del agua. La oscuridad del estudio de la pintura académica del siglo XIX se vio sustituida por unos lienzos pintados al pastel que resplandecían por la luz solar atrapada en ellos, una luz que disolvía los contornos y las siluetas. El estilo de Claude Monet, Jean Renoir y otros dio en llamarse «impresionismo» porque proponía captar una impresión del momento enraizada en un instante de la percepción.

Cuando Claude Debussy apareció con su música basada tanto en el color tonal y el ritmo como en la forma y la melodía, pronto se llamó también «impresionista». Como los pintores, Debussy quería capturar el mar, las nubes, las ferias con sensuales aguadas de color. Igual que ellos, Debussy estaba más interesado en la atmósfera que en la forma y la lógica tradicional. Como los pintores, usaba la disciplina que había aprendido en la academia para descartar gran parte de lo que le había enseñado la academia. Cuando

Maurice Ravel, más joven que él, llegó con sus armonías al pastel y sus lujosas texturas instrumentales, la crítica lo comparó con Debussy y lo calificaron de coimpresionista. (En realidad Ravel, que se basaba en los antiguos moldes formales, era más neoclásico que otra cosa.) En cualquier caso, tanto en el arte pictórico como en la música, el impresionismo fue una revolución que se abrazó rápida y ampliamente. Influyó en compositores tan distintos como Charles Ives, George Gershwin y Béla Bartók. Al mismo tiempo, la armonía impresionista se convirtió en un elemento indispensable del gran período de la canción popular americana del siglo xx, desde los años veinte a los cincuenta.

El «expresionismo» fue un elemento más intrincado que también dio pie al modernismo. Mientras que, en sus comienzos, el impresionismo era fundamentalmente francés, el expresionismo era fundamentalmente austro-alemán. En esos países, la reacción política, el militarismo y el antisemitismo eran más beligerantes que en Francia. Los artistas abrazaban la nueva ciencia del psicoanálisis de Freud, que presentaba una imagen de la mente humana como una frágil corteza de racionalidad apenas capaz de contener una gran oleada inconsciente de impulsos, violencia, sexualidad y dolor. Igual que otros factores, esa unión entre turbulencias internas y externas dio lugar a una revolución creativa que era claramente germánica. En la pintura, el expresionismo era un estilo cuyas formas torturadas y colores coagulados surgían de un deliberado primitivismo. Surgía en gran parte de los pinceles de Vincent Van Gogh, Edvard Munch y James Ensor, pintores de pesadillas, terrores y éxtasis. Los posteriores «expresionistas auténticos» incluían a Ernst Ludwig Kirchner, Emil Nolde y Egon Schiele, con sus desconcertantes autorretratos. La primera película expresionista fue la legendaria *El gabinete del doctor Caligari*, en la cual las distorsiones pesadillescas de los decorados son el reflejo de la mente de un hombre violentamente perturbado.

Había también una cierta objetividad en el impresionismo. Se ocupaba de los sentimientos, pero más de intentar captar la tangibilidad de la naturaleza. Los nenúfares de Monet, los vientos marinos de Debussy. Para los expresionistas, se trataba de explorar las regiones interiores de la mente, lo

irracional, la locura y el sueño. Mientras los impresionistas se recreaban en lo perfumado, lo vaporoso y lo sensual, los expresionistas buscaban lo convulso, crudo y disonante. La belleza y el lirismo no estaban prohibidos, pero tenían que ser tensos, con formas y colores filtrados a través de la mente consciente e inconsciente del artista.

El profético escritor y crítico social Karl Kraus dijo que la Viena de fin de siglo era «una celda de aislamiento en la que a uno se le permitía gritar», y aparte de eso, «el laboratorio de investigación para la destrucción del mundo». Por citar un ejemplo, la Viena virulentamente antisemita proporcionó la inspiración histórica a un cabo austríaco y aspirante a pintor llamado Adolf Hitler. No es ninguna sorpresa que Viena fuese la fuente del expresionismo musical, por encima de todo en la música de Arnold Schoenberg y sus alumnos Anton Webern y Alban Berg.

Schoenberg y sus discípulos se apartaron de la tonalidad tradicional y se dirigieron hacia la disonancia constante y lo que se llamó *atonalidad*, y sus melodías rechazaron las líneas suaves del pasado en favor de otras líneas quebradas y a veces chirriantes. En el período temprano su arte plasmaba sobre todo una angustia y tragedia extremas. Como obra definitoria se incluye el *Erwartung* de Schoenberg, en el cual una mujer enloquecida cae sobre el cuerpo de su amante, a quien quizá haya asesinado. Las asombrosas Seis Piezas para Orquesta de Webern, escritas en un momento de sentimientos tumultuosos tras la muerte de su madre, son un paisaje de dolor. Berg, en su ópera *Wozzeck*, creó con conmovedora honradez y compasión la historia de un soldado condenado por fuerzas internas y externas que están fuera de su control.

Después de la convulsión de la Primera Guerra Mundial, tanto el impresionismo como el expresionismo fueron retrocediendo, el primero desplazándose hacia la irrelevancia y el tópico, y el segundo hacia su agotamiento. Schoenberg, Webern y Berg se volvieron hacia el nuevo método de composición dodecafónico, que era una búsqueda de un nuevo orden y una visión más espiritual. Pero las reverberaciones tanto del impresionismo como del expresionismo siguen todavía con nosotros, para bien y para mal.

Ambos eran modos de pensamiento y expresión poderosos y fértiles, que renovaron el lenguaje del arte.

Tras la Primera Guerra Mundial, en Europa apareció una forma de pensar formidable representada por la dodecafonía de Schoenberg, finalmente llamada «método serial», en la cual toda la obra se basa en una disposición sencilla de las doce notas de la escala cromática. En la obra de Schoenberg y sus discípulos Anton Webern y Alban Berg, el método de los doce tonos era una racionalización teórica de su música «libre-atonal» anterior.

Lo que llamamos música «tonal» es la que ha existido más o menos desde el principio de la música, y cada cultura la ha declinado a su manera. La música tonal se basa en «escalas». ¿Qué es una escala? Si conocen *Sonrisas y lágrimas*, canten el final de su canción sobre las escalas musicales, con las sílabas tradicionales «do re mi fa sol la si do». Ahí tienen una «escala mayor» de siete notas, la más común en la música occidental durante los últimos quinientos años. La «escala menor» baja los grados del mi, la y a veces el si. En esos quinientos años, casi toda la música occidental se ha basado en escalas mayor y menor en las distintas claves. Tendemos a pensar en las claves mayores como más «vivas» y «felices» que las menores, y en las menores como más dadas a la tristeza y lo patético. Esas escalas tienden a funcionar de esa forma expresivamente, excepto cuando no lo hacen: hay mayores que tienden a menores, y menores a mayores.

Cuando recitaban la escala, ¿han notado que la primera y la última nota, do y do, sonaban como notas principales de la escala? En todas las culturas una escala dada tiene una clave, un tono que se considera su base. Por eso llamamos a la música «tonal»: está basada en la idea de que hay un tono base en cada clave, con sus escalas asociadas. Ese tono base se llama la «tónica», o también el «centro tonal». Cada clave recibe el nombre de su centro tonal: do mayor, re menor, la bemol mayor, y así sucesivamente. Las otras notas de la escala tienen tensiones y funciones en una jerarquía de relaciones. El quinto grado de la escala, sol, es el segundo al mando, y se llama «dominante». En efecto, se puede decir que en cada escala dada, solo la tónica es la auténtica

base, las demás notas de la escala mayor o menor la añoran, cada una a su manera.

En cada nota de la escala se puede construir un «acorde». El tipo de acorde más común en la música tonal son tres notas llamadas «tríada». La nota más baja de una tríada es su «raíz». Se puede formar una tríada subiendo dos notas desde la raíz, y luego otras dos más. Cada tríada de una clave recibe el nombre del grado de la escala que está en su raíz. La «tríada tónica» de la clave en do mayor, por ejemplo, se deletrea C-E-G, y la «tríada dominante», G-B-D.

Como las escalas, las tríadas tienen distintos sabores, sobre todo «mayor» y «menor». D-F#-A es una tríada en re mayor, D-F-A es una tríada en re menor. Un acorde se define como tres o más notas que se tocan juntas. Hay otros muchos tipos de acordes, aparte de una tríada mayor o menor, algunos de ellos tradicionales, y otros explorados por primera vez en el siglo xx. Aquí tenemos un acorde de cuatro notas tradicional: si tomamos una tríada y añadimos una nota a un tercio de la nota superior, digamos G B D F, habremos creado un «acorde de séptima», porque F es el intervalo de séptima de G.

En la tonalidad clásica occidental, un acorde de séptima se define como «disonancia». En la música tonal, la disonancia significa dos cosas. Primero, es un sonido más complicado y más recargado acústicamente que una consonancia, de modo que se considera menos apacible. En segundo lugar, se espera que al final una disonancia acabe resolviéndose en algo más apacible, más suave acústicamente. Ese sonido más suave se llama «consonancia». De modo que en la música tonal tradicional, la «disonancia se espera que se resuelva a consonancia», es decir, de tensión a resolución.

Algunas personas tienen una imagen de la disonancia en la música como algo feo, y dicen que se debería desterrar. Es absurdo. La disonancia es absolutamente necesaria, tanto en la música como en la vida. Toda la música occidental es un flujo y reflujo de disonancias y consonancias, que se separan del resto y vuelven, que aplazan algunas cadencias, desviándose de las soluciones esperadas, y en general juegan de una forma sutil y expresiva con

el flujo y reflujo de tensión y resolución. En su última música, Beethoven aplaza unas cadencias dolorosamente largas, a veces creando de ese modo tensión, a veces una sensación de suspensión y ensueño. La hábil manipulación de tensión y liberación, consonancia y disonancia, es lo que separa a un maestro de un aprendiz.

Mientras Mozart y Haydn, en el período clásico, sobre todo querían mantener su tonalidad, armonía y forma bastante claras, a Beethoven le interesaban relaciones de claves más distantes cada vez, períodos armónicos más prolongados, formas menos manifiestas. En el romanticismo, los compositores exploraron la ambigüedad armónica deliberada, unos niveles de disonancia crecientes, largos intervalos de resolución. La primera canción del ciclo *Dichterliebe* de Robert Schumann acaba exquisitamente con un acorde de séptima sin resolver.

A lo largo del siglo XIX, los compositores probaban y manipulaban el sistema tonal diatónico, añadiendo al conjunto más disonancias, más cambios de clave complejos y diestros, exploraciones de ambigüedad tonal sostenida, que dejaban suspendida la sensación de la clave. En los primeros años del siglo XX, algunos compositores, sobre todo Arnold Schoenberg y sus alumnos vieneses Anton Webern y Alban Berg, llegaron a la conclusión de que el sistema tonal estaba agotado. Por motivos tanto expresivos como técnicos, empezaron escribiendo música con armonía libre, con lo que querían decir que no había tríadas, ni jerarquía de consonancia y disonancia, y poco o ningún sentido de centro tonal. Las claves, en otras palabras, estaban desterradas. La tonalidad estaba muerta. Había llegado la «atonalidad», es decir, la música sin centros tonales. (No toda la música con armonía libre es atonal: algunos compositores, incluido Bartók, escribieron con mucha libertad, pero manteniendo una sensación de nota central.)

Escuchemos algunas cosas para comparar la música tonal y la atonal. En primer lugar, escuchen el **primer movimiento de la obra de Mozart *Eine Kleine Nachtmusik*** (Pequeña música nocturna). Aquí la armonía y la clave son sencillas. Y ahora escuchen la **obertura del Quinteto de cuerda en fa mayor op. 88 de Brahms**. Ambas piezas son tonales, pero Brahms está más

interesado que Mozart en las modulaciones coloridas y poco habituales (cambios de clave) y armonías. A continuación prueben el **Preludio a *Tristán e Isolda* de Wagner**. Está usando unos acordes que existían en la música tonal, pero sobre todo los más disonantes, y los une tan libremente que la música da poca sensación de poseer un centro tonal. Y ahora escuchen una de las piezas atonales pioneras modernistas, **la primera de las *Drei Klavierstücke* op. 11 de Schoenberg**, (preferiblemente la grabación de Glenn Gould). Lo que están oyendo es una música impredecible, que nos lleva a la divagación y la ensoñación, pero con una intensa personalidad propia. Las armonías son sistemáticamente disonantes para las normas tradicionales, pero todavía hay un flujo y reflujo de consonancia y disonancia relativa. De modo que en una pieza atonal no hay una escala a la vista, excepto una: la «escala cromática», que incluye todas las notas dentro de una octava... y si cuentan las del piano, suman doce.

Una característica importante de la música tonal es su predictibilidad a gran escala. Se sabe que la disonancia se acabará resolviendo en consonancia, y por muy lejos que haya ido la música entre las claves, más tarde o más temprano, la clave tónica volverá de nuevo. (A veces las piezas empiezan en una clave menor y acaban en una la mayor, pero la clave tónica será la misma: digamos de fa menor a fa mayor.) En la música atonal, por otra parte, no existe la resolución tonal, y no se puede predecir gran cosa. Hay que vivir el momento. Para algunos es una limitación; yo lo encuentro simplemente una característica, y lo disfruto tal y como es. (La música atonal no tiene que ser disonante constantemente, aunque a menudo lo es.) Mientras tanto la atonalidad abría, por primera vez, la paleta más amplia posible para la armonía.

Hay que aclarar una cosa sobre la música atonal. En mi educación musical me enseñaron que la atonalidad y la tonalidad eran puramente un asunto técnico, productos de la innovación constante de la historia, métodos que se podían aprender. Y sí, lo son, pero la música también es una cuestión «expresiva». Para llegar a los territorios emocionales que buscamos, algunos de ellos oscuros y llenos de terror, los compositores tenían que escribir

música como esa. En mis años de estudiante, encontré a muchos compositores americanos que imitaban el expresionismo austro-germano de principios del siglo xx en técnica y estilo, y me pareció desconcertante. A esos compositores nunca se les ocurrió que el estilo estuviera conectado a un lugar, una cultura, un *Zeitgeist* y que surgiera de unas personalidades artísticas particulares que estuvieran volcando en él sus necesidades y preocupaciones particulares, sus éxtasis y sus locuras. Sea cual sea la técnica de un compositor, uno necesita reflejar quién es, cuál es su tiempo y de dónde viene.

Volvamos a Schoenberg. Al principio él y sus seguidores, hasta cierto punto, seguían su instinto en términos de armonía y demás; cada pieza tenía sus motivos y materiales particulares, pero no había un procedimiento general. Esta fase, los primeros años de toda su obra madura, se llama «atonalidad libre». No hay centro tonal, no hay método preponderante, la disonancia y la consonancia se consideran iguales, y la disonancia se halla liberada de la necesidad de resolverse. Se escribieron algunas piezas formidables en atonalidad libre. El *Pierrot lunaire* de Schoenberg, las *Cinco piezas para cuarteto de cuerda*, de Webern, la ópera *Wozzeck* de Berg...

Pero después de la Primera Guerra Mundial, Schoenberg quería una dirección más disciplinada. En otras palabras, quería un «método». Creo que se debía a varias razones, algunas emocionales, algunas históricas, otras técnicas. Después del caos y la disrupción irracional de la guerra, a menudo se da un anhelo de cosas más tranquilas, más razonables, más bajo control. (Y más divertidas: véase la Era del Jazz, en los años veinte).

Después de la guerra, Stravinsky se volvió hacia su estilo más centrado y mirando al pasado, más neoclásico. Schoenberg dio con una nueva forma de escribir, a la que llamó el «método dodecafónico». Como la música tonal tradicional, tenía sus normas y sus regulaciones. Como se examinará en el ensayo sobre Schoenberg, una pieza dodecafónica se basa de principio a fin en lo que viene a ser una melodía cromática simple, un arreglo particular de las doce notas de la escala cromática llamada «hilera», que se puede manejar de muchas maneras. En gran medida, la idea de una hilera venía de que en

el siglo XIX cada vez se centraban más en las relaciones temáticas, como Liszt, por ejemplo, que basaba toda una pieza en un pequeño tema o motivo.

Pensemos en el dodecafonismo como la versión de Schoenberg del neoclasicismo de Stravinsky, un regreso a la ley y el orden, después de todas las divagaciones. (Stravinsky había divagado en *La consagración de la primavera* con una brillantez incomparable.) Después de la Segunda Guerra Mundial tocó el turno a la concentración intensificada en hileras promovida por Webern; esa música de posguerra, pos-Webern, se llegó a llamar «serial» porque se fundaba en una serie, una hilera aplicada de la manera más implacable. Entre los apóstoles del «serialismo total» se encontraban Pierre Boulez y Karlheinz Stockhausen, pero ninguno de ellos se sometió absolutamente a sus normas, a largo plazo.

Si la facción neoclásica, en cierto modo, respondía al anhelo de paz y normalidad propio de la posguerra, el rigor intelectual del serialismo surgió de un impulso hacia la racionalidad, después de las catastróficas irracionalidades de la Segunda Guerra Mundial. En Europa y pronto en América, después de esa guerra, los compositores, incluyendo a Pierre Boulez, tomaron el serialismo pos-Webern como una causa sagrada, proclamando su necesidad histórica como nueva práctica común. Mientras tanto, el colega de Boulez, Karlheinz Stockhausen, que en su juventud alemana vio los restos de sus conciudadanos colgando de los árboles después de los bombardeos aliados, declaró que todos los compositores deberían perseguir una revolución sin fin.

En Estados Unidos la idea serial se fue asentando como una empresa asociada en gran medida con los compositores en el mundo académico. Siguió existiendo una dicotomía durante un tiempo: los atonalistas y serialistas, a menudo académicos, de un lado, los neoclasicistas popularistas, de otro. Entonces ocurrió algo notable. Después de la muerte de Arnold Schoenberg en 1951, Stravinsky se apartó de las obras neoclásicas que había estado creando durante décadas y adoptó el serialismo. La conmoción se dejó sentir en todo el mundo musical occidental. Era como si el general al mando

de un ejército se hubiera pasado al enemigo. El histórico giro de Stravinsky certificó el triunfo del serialismo y de la vanguardia al frente de la nueva música. Los revolucionarios se hicieron cargo de todo. Dos generaciones de neoclasicistas se encontraron fuera del escenario, y a veces incluso sin trabajo.

Pero al mismo tiempo, una tercera vía de pensamiento en la música parecía contradecir a todo lo demás. En su «Conferencia sobre nada» de 1949, el compositor John Cage declaró: «No tengo nada que decir / y lo estoy diciendo / y esto es poesía / tal y como la necesito». En el espíritu de una apertura zen al mundo, Cage rechazó toda la agenda pasada de la música: lógica, emociones, sentido, belleza, forma y así sucesivamente. Declaró que cualquier sonido (o incluso mejor, el silencio) eran música. Cage empezó a componer mediante métodos aleatorios como tirar los dados, encender una radio o consultar el antiguo libro de profecías chino llamado *I Ching*. Cage y sus discípulos llegaron a ser conocidos como movimiento «aleatorio» (del latín *alea*, dado). Tuvo una influencia enorme, y para algunos la persecución del sinsentido parecía ser una forma de salir de las desastrosas ideologías y agendas del pasado.

Puede parecer que el espíritu de lo aleatorio al final sería contrario a la escuela serial. En la práctica, sin embargo, serialistas y aleatoristas se fueron aproximando. Después de todo, hacían un tipo de sonidos muy similares, trabajaban fuera de la corriente principal de la vida musical concertística, en general se los consideraba como *avant-garde* y solían tener una actitud que iba de la indiferencia a la hostilidad hacia el público de conciertos burgués y la cultura popular.

Todo ello tenía un aire de autenticidad e inevitabilidad. Para muchos compositores de la posguerra en Europa y América, después de la muerte manifiesta del antiguo sistema tonal, el serialismo parecía la única alternativa a la anarquía musical, y la *avant-garde* el mejor antídoto contra el aburrimiento cultural y el estancamiento. Pero a medida que los cincuenta daban paso a los sesenta, un problema pertinaz se negaba a desaparecer: no había gente suficiente que comprase entradas para oír música de vanguardia o serial. No atraía al personal. Por aquel entonces gran parte de Stravinsky

era repertorio estándar y Bartók se estaba imponiendo. Pero a pesar de algunos éxitos ocasionales, el lado revolucionario de la ecuación musical no podía abrirse camino firmemente hacia la corriente dominante. Luego vino la guerra de Vietnam, y durante la posguerra se produjo una oleada de revolución y reacción: la reacción política todavía dura mientras escribo esto.

Quizá inevitablemente, entre los compositores estadounidenses más jóvenes surgió una rebelión contra la rebelión de la última generación. En 1964, mientras emergía la «contracultura» y brotaban barbas y protestas por todo Estados Unidos, Terry Riley escribió una pieza chirriante, hipnótica, semialeatoria, llamada *En do*. Esa obra y las de sus compañeros de lo que dio en llamarse la escuela «minimalista» (de la que también fueron figuras destacaas Steve Reich y Philip Glass), estos compositores se apartaron cuanto pudieron del serialismo académico, hasta alcanzar una simplicidad y una transparencia de medios total. El incensante balbuceo y latido del minimalismo surgió, entre otras fuentes, de la música pop. El éxito del minimalismo tuvo el efecto de abrir un gigantesco territorio musical entre el serialismo críptico, por una parte, y un minimalismo de una sola nota y una hora de duración, por la otra. La mayoría de los compositores de los últimos cincuenta años trabajan en alguna zona de ese territorio intermedio. Al mismo tiempo, desde los sesenta, los reinos antes bien definidos de la música «popular», «clásica» y de «vanguardia», de arte «bajo» y «alto», empezaron a mezclarse. Desde entonces se han estado confundiendo.

En 1974, el importante compositor japonés Toru Takemitsu, mientras visitaba Yale, me dijo: «Ahora ya somos libres». Quería decir que eran libres de las ideologías de lo tonal contra lo atonal, de la coherencia estilística, incluso de lo popular contra lo clásico. Fue en el mismo período cuando otro compositor dijo, aproximadamente: «Es difícil hacer una revolución cuando, hace dos revoluciones, ya dijeron que todo vale». El movimiento «posmoderno» de fin de siglo parecía regodearse en la imposibilidad de hacer algo realmente nuevo. Los artistas posmodernos se recrean en juegos irónicos con el pasado, mezclando y combinando de manera dispareja las artes antes

divididas entre «altas» y «bajas».

En efecto, lo que los serialistas de los años cincuenta temían llegó a pasar: la composición musical, junto con las demás artes, evolucionó hacia una especie de anarquía dinámica que consume vorazmente todos los movimientos del pasado. Dio auge a esta situación la ubicuidad de los medios modernos, que lo preservan todo. Se hace mucho más duro contemplar el futuro cuando el pasado está ante tus ojos y tus oídos todo el tiempo. Hay menos flujo y reflujo natural de la evolución artística cuando cada momento tiende a permanecer indefinidamente.

Los acontecimientos más recientes, como pasa siempre, han tomado direcciones opuestas. Por una parte, encontramos una especie de bravuconería postpunk que se ha denominado «brutalismo estético». Por otra parte, en Estados Unidos están los compositores agrupados en torno a la Atlanta Symphony, lo que se llama «Escuela de Atlanta». Ahí tenemos un grupo que ofrece a los oyentes un cálido abrazo, denominado «la nueva amabilidad». En este grupo está **Jennifer Higdon**, cuyo **Concierto para violín** suntuosamente neorromántico ganó el premio Pulitzer en 2010. Por otro lado, una escuela de compositores *espectralistas* explora tipos de organización musical basada en las propiedades acústicas del sonido. Escuchen los gruñidos y silbidos de *Partiels* de **Gérard Grisay** de 1975.

Y hasta aquí mi exposición a grandes rasgos del modernismo, el posmodernismo y el período en el que estamos, sea el que sea. ¿Cómo resumirlo? La mejor comparación que se me ocurre es la siguiente: durante varios años enseñé en un conservatorio; en un momento dado había 33 alumnos compositores y cinco profesores de composición. Esos 38 compositores escribían de 38 maneras distintas. Ni entre los compositores mayores ni entre los más jóvenes de mi escuela, nadie escribía exclusivamente música serial, ni tampoco eran minimalistas convencionales, ni estaban comprometidos con los procedimientos aleatorios de Cage, ni sonaban como Schoenberg o Stravinsky. Algunos escribían piezas tonales y atonales, solo unos pocos eran aparentemente neorrománticos o posmodernos, o estaban cercanos a la vanguardia de los años sesenta y

setenta. Sin embargo, cada una de esas influencias estaba presente en su obra, de formas caleidoscópicas e impredecibles. A eso me refiero con lo de «anarquía dinámica». Tiene sus peligros, pero también puede encerrar un gran potencial.

Ahora echaremos un vistazo a los compositores y las ideas de los últimos ciento quince años. Habrá muchos compositores de los que hablar, más que en ningún otro período. Quizá porque la historia todavía no ha terminado con su implacable selección. O quizá debido a que con los medios de comunicación modernos (como la radio, las grabaciones y, últimamente, todo el repertorio *online*, de tan fácil acceso), cada vez son menos los compositores que se desvanecen. Como compositor poco conocido, yo mismo, cuyas obras aparecen en Youtube y Spotify, espero que esas obras estén *online* para siempre y, por lo tanto, no voy a quejarme.

25 Claude Debussy (1862-1918)

En los años veinte en Riceville, Tennessee, un pueblo pequeño con calles de tierra roja junto a las vías del tren, mi madre tocaba Debussy al piano una década después de haber muerto el músico. Fue uno de los últimos compositores de nuestra tradición cuyas obras serían universalmente reconocidas y admiradas, interpretadas por jóvenes y viejos en todos los salones del mundo. Sin embargo, Debussy fue también uno de los compositores más radicales. Su formación estaba arraigada en el pasado y, sin embargo, incluyó en su obra muchas cosas que había aprendido por sí mismo y ajenas a esa tradición, como reflejan las melodías, las armonías, las formas, las actitudes.

A diferencia de muchos de los modernistas que lo seguían, Debussy no se proponía escandalizar, sino embriagar; no quería provocar, sino seducir. «Amo la música apasionadamente –dijo–, y porque la amo, intento liberarla de tradiciones estériles que la asfixian. Es un arte libre... un arte al descubierto, un arte sin fronteras, como los elementos, ¡el viento, el cielo, el mar!» Era enemigo acérrimo de la abstracción: «¡No hay necesidad de que la música haga pensar a la gente! Bastaría si... sintieran que por un momento han estado soñando con un país imaginario».

Claude-Achille Debussy nació en una familia que luchaba por sobrevivir en Saint-Germain-en-Laye; su padre era vendedor de porcelana y su madre costurera. Empezó a estudiar piano a los 7 años y, hacia los 10, había avanzado tanto que fue aceptado en el Conservatorio de París. Aunque resultó ser un estudiante muy tozudo y de espíritu libre, estudió en esa escuela, que era notablemente conservadora, durante 11 años. En el conservatorio se cuentan muchas historias sobre Debussy y se dice que asombraba a sus profesores rompiendo las normas musicales constantemente. Consiguió superar sus estudios porque casi todo el mundo comprendía que era brillante. Fuera del colegio, su vida fue aventurera de verdad. Durante

tres veranos, empezando en 1880, viajó por toda Europa como pianista para Nadezhda von Meck, la famosa mecenas de Tchaikovsky. A los 18 comenzó un romance en París con Blanche Vasnier, una cantante casada, que duró ocho años.

En 1884, Debussy escribió una cantata lo suficientemente comedida para ganar el Prix de Rome del Conservatorio, que conllevaba una residencia de tres años en Roma. No le gustó nada la ciudad, ni sus compañeros, ni el alojamiento, ni la comida. Obedientemente, compuso las piezas que requería su residencia, que los profesores condenaban diciendo que «cortejaban lo inusual». «Estoy demasiado enamorado de mi libertad, ¡quiero demasiado mis propias ideas!», escribió en una carta. Al cabo de dos años volvió a París con Blanche, si bien en esa época hubo también otras mujeres. De joven, Debussy fue un bohemio de lo más disoluto. Una de sus amantes amenazó con suicidarse si la dejaba; otra, con la que se casó en 1899, se pegó un tiro cuando él la abandonó y se casó con otra, pero sobrevivió. El propio Debussy también estaba acosado por ideas suicidas.

En 1890 escribió su primera obra famosa, aunque solo la publicó, muy revisada, en 1905: *Claro de luna*, para piano. Fuera cual fuese su forma final, la pieza es arquetípicamente Debussy: lánguida, soñadora, llena de sutiles perfumes, de notable originalidad en lo tocante tanto a la armonía, como a la melodía y el pianismo.

Debussy vivía en el distrito de Montmartre de París, un lugar muy bohemio, y formó parte de la escena artística del *fin de siècle* francés, un período en el que el romanticismo ya estaba superado y la cultura occidental daba tumbos hacia las catástrofes del siglo siguiente. Pero el *fin de siècle* fue muy fértil para las artes en toda Europa. Debussy se relacionaba con los escritores simbolistas, entre cuyos fundadores y gurús se encontraban Edgar Allan Poe y los poetas Baudelaire, Verlaine y Mallarmé. Alguien del grupo hizo un resumen convenientemente críptico de sus objetivos: alejados de «significados corrientes, declamaciones, falso sentimentalismo y descripciones realistas... escenas de la naturaleza, actividades humanas y todos los demás fenómenos del mundo real aquí se no se describirán por sí mismos; aquí,

serán superficies perceptibles creadas para representar sus afinidades esotéricas con los ideales primordiales». (¿Perdón?)

Basada en un poema nebuloso y erótico de su amigo Mallarmé, en 1891-1894 (cuando Brahms estaba vivo todavía), Debussy escribió la que resultó de inmediato su obra orquestal más famosa, su primera obra maestra y la inauguración del modernismo musical, el *Prélude à l'après-midi d'un faune*, «Preludio a la siesta de un fauno». En el poema de Mallarmé, un fauno del mito antiguo yace soñando que hace el amor con una ninfa. Debussy coloca su versión en un nuevo mundo tonal: una melodía llena de suspiros, en la escala más baja de la flauta, cuyo sedoso atractivo nunca había sido explorado antes. La pieza se desenvuelve como un sueño de vigilia, hay armonías que fluyen, irresolutas, melodías como el suspiro del viento, ritmos que se despliegan suavemente en torno a la barra, las cuerdas y al arpa como velos diáfanos, con una forma tan libre y sin embargo inevitable como una piedra esculpida por el agua que fluye.

El estilo singular, tremendamente fresco y absolutamente revolucionario del Fauno suena tan familiar, tan natural e inevitable que es fácil olvidar la síntesis tan compleja y difícil que supone. Para el Fauno Debussy bebió de una enorme cantidad de influencias. En el conservatorio se empapó sobre todo en el pasado germánico. Durante un tiempo, se sumergió apasionadamente en Wagner, estudió sus partituras e hizo un peregrinaje a Bayreuth. Aparte estaba también la larga historia de la música francesa, desde las pequeñas piezas de carácter para clavicémbalo de François Couperin a las sutiles armonías del contemporáneo de Debussy, aunque un poco mayor que él, Gabriel Fauré. Los maestros rusos de la época tuvieron también un papel entre sus influencias: Rimsky-Korsakov, Mussorgsky, Tchaikovsky.

Debussy encontró más influencias exóticas en París: las piezas gnómicas y armónicamente innovadoras de Eric Satie, uno de los grandes excéntricos de su tiempo, como músico y como persona. Entre sus títulos: *Piezas frías: tres aires para huir, Verdaderos preludios blandos para un perro*. Y estaba también el exotismo encantador del gamelán javanés que encontró Debussy

en la Exposición Universal de París en 1889, una música lánguida y exótica que parecía borrar todo lo que le habían enseñado antes. Quizá esa música en la que sonaban los gongs completó su ruptura con el pasado, con las formas clásicas y con todas sus normas y cánones. Dejó en gran medida a Beethoven a un lado; Wagner se convirtió para él en «ese viejo envenenador... un bello anochecer confundido con un amanecer». Por una alquimia creativa de genio singular, Debussy forjó esa mezcla de influencias en una personalidad que pareció salir de la nada ya plenamente formada.

A causa de su tendencia a componer piezas retratando el viento, el agua, la gente y los acontecimientos, los críticos colocaron a Debussy la etiqueta de impresionista, como los pintores contemporáneos franceses que trabajaban en exteriores y se proponían capturar la luz y el aire y el agua en el lienzo. Debussy odiaba la etiqueta pero esta prosperó y pronto el joven Ravel se unió a él como el otro padre fundador del impresionismo musical.

A pesar de su disgusto, el impresionismo es una etiqueta tan buena como otra cualquiera para Debussy, tal y como se ve en su siguiente gran obra orquestal, *La mer* (*El mar*), de 1903-1905. Consiste en una sinfonía con tres movimientos, pero lejos de la idea habitual (es decir, germánica) de lo que constituye una sinfonía. Son retratos del mar en movimiento. «Desde el amanecer hasta el mediodía en el mar», gradualmente va diseñando una extensión enorme, luego empieza a navegar en un viaje. Parte del efecto aquí y en toda la pieza es una partitura para cuerdas sin precedentes. Estas dan forma a colores y texturas cambiantes, suministrando una atmósfera por encima de la cual los vientos y los metales cantan melodías rapsódicas. «Juego de las olas» es un movimiento más vivaz, de sonoridades cambiantes y temblorosas. «Diálogo del viento y el mar» empieza con una borrasca, luego gradualmente se transforma en un final elevado y lleno de embeleso.

Debussy tenía una capacidad única para pintar el mundo con música pero, como los simbolistas, no estaba interesado en simples retratos, sino en algo más espiritual y poético. No le preocupaba no haber navegado nunca por el mar en realidad; el mar de su imaginación era más importante. Mientras tanto, aunque había pasado solamente un día en España, escribió una de las

obras españolas más bellas, *Iberia*, de tres movimientos para orquesta. (Un poco como haría su contemporáneo Edgar Degas, que pintó clases de danza durante años sin haber visto ni una.) El primero de los tres movimientos de *Iberia*, todos ellos basados en la danza, empieza con una explosión de castañuelas; el final convierte la sección de cuerdas entera en una superguitarra.

En su música de piano, Debussy reinventó el instrumento, de la misma manera y con el mismo espíritu que Chopin: nuevas figuras, nuevos colores, nuevos tipos de canto (para un instrumento que de por sí resiste el canto). Para comenzar, tomemos los **Preludios, libro 1**. Cada una de esas miniaturas tiene un nombre: «Danzas delficas», «Danzas de Puck», las de tono americano, «Minstrels». Quizá la pieza central sea «La catedral hundida», basada en el antiguo mito de una catedral hundida en el mar que diariamente sale a la superficie con las campanas repicando, el órgano tocando y los sacerdotes cantando. De este modo, la pieza va ascendiendo gradualmente hasta un inmenso clímax y su gran efecto se basa en una técnica novedosa: el pedal intermedio del piano sostiene las notas bajas mientras suenan por encima unos acordes que repican, creando resonancias de piano que nadie había explorado antes.

Finalmente, prueben la ópera de Debussy *Pelléas et Mélisande*, basada en un juego simbolista con un entorno medieval de Maurice Maeterlinck. El príncipe Golaud tropieza con la llorosa Mélisande en un bosque, con su corona caída en un arroyo. Nunca llegamos a averiguar quién es, ni de dónde viene. Ella vuelve al castillo con él; se casan. Ella pasa mucho tiempo con el joven e ingenuo medio hermano de Golaud, llamado Pélleas. Finalmente, en un ataque de celos, Golaud los mata a los dos. Debussy dio forma a ese cuento vaporoso en retablos entre el mito y el sueño. El estreno se hizo detrás de una cortina transparente. Él dijo una vez que se canta demasiado en la ópera, de modo que inventó una forma única de declamación musical para los cantantes, que solo ocasionalmente florece en lirismo. Un crítico llamó a *Pelléas* «hachís musical»; se convirtió en una sensación entre los jóvenes

estetas de París. *Pelléas* es una obra sobrenatural, alejada de los habituales enredos dramáticos y emocionales de la ópera, muy gótica, como si Anne Rice se mezclara con David Lynch. El montaje ideal lo harían unos masoquistas para un público de vampiros.

Los últimos años de Debussy fueron tristes. Enfermo de cáncer, sufrió un largo declive y, mientras, fue componiendo lo mejor que pudo. Murió en París en marzo de 1918, y su muerte apenas tuvo resonancia, perdida en la marea de muertes causadas por la guerra.

Entre los grandes compositores quizá Debussy sea el menos apegado a normas y fórmulas. El resultado fue un nuevo arte que creaba una atmósfera llena de evocación y misterio. Al mismo tiempo, puede decirse que se cuenta entre los compositores más artesanales y minuciosos. Poseía la paciencia, la habilidad y el genio necesarios para alimentar nuevos tipos de ambición creativa, y persiguió sus anhelos artísticos con un fervor inquebrantable. «Deseo cantar mis visiones interiores con la ingenuidad inocente de un niño –dijo Debussy–. Mi arte está destinado a ofender a los partidarios del engaño y el artificio. Lo preveo y me regocijo en ello.»

Más Debussy: *Nocturnos* para orquesta; *Estampas* para piano; las sonatas para violín y violonchelo.

26 Richard Strauss (1864-1949)

Richard Strauss nació en una rica y conocida familia musical. Fue un niño prodigio, tuvo un éxito rápido y espectacular y durante décadas disfrutó de una agradable y lucrativa carrera como compositor y director. Su voz era tardoromántica, pero llevó ese estilo hasta el límite de la disolución. En ese momento se echó atrás, en lugar de seguir adelante. Empezó su carrera como un auténtico revolucionario, y acabó su larga vida pasado de moda y políticamente comprometido. Quizá a Strauss eso no le importara mucho. No quería expresar los anhelos de su alma o sus visiones, sino más bien aprovechar bien sus dones, ganar dinero y disfrutar de su éxito. Sigue recordándosele porque, en su obsesión por atrapar al público, escribió algunas de las obras musicales más vivaces, atractivas y a veces provocadoras de su tiempo. Probablemente le complacería saber que la titánica obertura de *Así habló Zarathustra* se ha convertido en un icono cultural, aunque seguro que apreciaría más los derechos de autor.

Richard Georg Strauss nació en Múnich. Su padre era solista de trompa de la orquesta de la corte y su madre la heredera de Schorr, una cervecería que todavía sigue siendo famosa. Los gustos del padre eran conservadores, y en particular odiaba a Wagner. En su obra temprana, Strauss adoptó un estilo cómodo, neobrahmsiano. A los 18 años había compuesto unas 140 piezas, algunas de ellas para orquesta. A los 20 ya era director suplente de la famosa orquesta de Meiningen. Durante el resto de su vida dirigiría mucho.

A espaldas de su padre, Strauss desarrolló una gran pasión por Wagner, que cambió el curso de su vida y su obra. Siguiendo el consejo de un amigo mayor que él, abandonó las formas clásicas y adoptó el género lizzteano del poema tonal, más conocido como poema sinfónico. Eso lo condujo al *Don Juan* de 1889 y a una fama mundial... o más bien, durante un tiempo, a una mezcla de buena y mala fama. La pieza ya es puro Strauss: parece explotar desde la orquesta, atrapando al público por el cuello. En ningún momento te

da un respiro.

Strauss tenía un talento natural para la orquesta, y escribía para esta cambiando constantemente colores y texturas. Meticuloso como nadie, sus poemas sinfónicos son como óperas para orquesta, y narran historias a base de una enorme imaginación musical y visual. Los progresistas musicales lo adoptaron como su héroe; Brahms lo llamaba «el jefe de los insurrectos». Los conservadores arremetieron contra él por sus armonías divagantes, poswagnerianas, su incansable energía nerviosa, su negación de una idea de la música instrumental como «pura» y «abstracta». Pero Strauss era un artesano muy bueno, su música tiene sentido interno, y es la música lo que domina fácilmente sus historias. Después de todo, junto a Wagner, su otro héroe musical era Mozart.

Pronto estrenó su primera ópera, *Guntram*, con una vena poswagneriana, y se casó con su primera soprano, Pauline de Ahna. Hiperdiva y muy excéntrica, a partir de entonces fue ella quien más o menos dirigió la vida de Strauss, cosa que él pareció apreciar a lo largo de sus 55 años de matrimonio. Ella le entregaba solo un modesto estipendio, de modo que empezó a jugar a las cartas con los músicos de su orquesta y desplumarlos regularmente. Decía el director Hans Knappertsbuch: «Yo lo conocía muy bien. Jugué a cartas con él todas las semanas durante cuarenta años, y era un cerdo».

En 1898 llegó el segundo poema sinfónico de gran éxito de Strauss, *Don Quixote*. Aquí su pintura tonal fue incluso en direcciones más trabajadas: el ataque a los molinos, las ovejas que balan, los caballos voladores... Por debajo de todo ello se ocultaba el lado más clásico de Strauss. La música se inserta en el antiguo género de un tema y variaciones. Aquí y en todos sus poemas sinfónicos se puede encontrar parte de la mayor diversión del repertorio, una cualidad de la cual carecen a veces las salas de conciertos.

Entonces Strauss se volvió de nuevo con ganas hacia la ópera. Tomó la delirante y decadente *Salomé* de Oscar Wilde y se complació con sus habilidades para la pintura de tonos en sus elementos más notorios: Salomé besuqueando la cabeza decapitada de Juan el Bautista y, por supuesto, su voluptuosa «Danza de los siete velos». *Salomé* fue condenada por blasfema e

inmoral, se prohibió en Viena, y causó la sensación que se pretendía. Con lo que sacó de ella, Strauss se compró una villa en Garmisch, donde Pauline y él vivieron el resto de su vida.

En los años treinta, como todos los artistas contemporáneos suyos, Strauss se enfrentó al advenimiento del totalitarismo y de una conflagración mundial. Cada uno lidió con el cataclismo a su manera. Con los nazis, al principio, Strauss adoptó el camino de la cooperación. En privado decía que eran un hatajo de salvajes, pero como compositor alemán líder de su época (al menos para un régimen que tildaba de «degenerada» a la música modernista) se le ofreció un puesto como jefe de la Cámara de Música Estatal, y lo aceptó. Duró en el puesto dos años: sus desavenencias con los nazis, como por ejemplo la surgida a raíz de su defensa de su libretista judío Stefan Zweig, hizo que lo acabaran destituyendo. Después de eso, intentó pasar inadvertido el resto de la guerra y, aunque de manera discreta, mantuvo contactos con algunos jefazos nazis, aunque no sabemos el motivo. El caso es que los tribunales de la posguerra no formularon acusaciones contra él como hicieron con otros artistas.

En 1909 llegó *Elektra*, su primera colaboración con el gran libretista Hugo von Hofmannsthal. Esta historia, basada en la antigua épica griega de Agamenón, la guerra de Troya y sus sangrientas consecuencias, llegaba a un nivel de ferocidad y casi atonalidad histérica que dejaba al público sin aliento.

En las décadas siguientes, Strauss y Hofmannsthal colaboraron cinco veces más, por encima de todo en la exquisita *Der Rosenkavalier*. *Elektra* no supuso el final de las grandes obras de Strauss, pero sí que fue la última vez que lo llamaron revolucionario. Schoenberg y Stravinsky ya estaban dispuestos para desempeñar ese papel. El estilo de Strauss se calmó un poco y se hizo algo más conservador, pero siempre siguió siendo muy intenso y particular.

Como este es un libro que trata sobre todo de la música instrumental, recomendaré dos poemas sinfónicos más: *Also sprach Zarathustra* es una evocación del tratado filosófico de Nietzsche con ese mismo título. En su mayor parte *Zarathustra* no es especialmente mística, sino más bien suntuosa

y melifluamente vienesa y romántica. No era una pieza de repertorio excesivamente popular cuando el cineasta Stanley Kubrick tomó la parte de su obertura «El amanecer del Hombre» para el espectacular inicio de su película *2001*. Desde entonces, *Zarathustra*, o al menos esa obertura, se ha convertido en un símbolo del logro, hasta tal punto que se ha utilizado para vender cualquier cosa por televisión. Cuando los Red Sox de Boston empuñaron su primera bandera de la World Series en ochenta y tantos años, lo que sonó fue «El amanecer del Hombre».

En un momento dado, Strauss declaró: «Quizá no sea un compositor de primera fila, ¡pero sí que soy un compositor de segunda fila de primera!». En un momento en que las voces musicales más interesantes eran las de Stravinsky, Schoenberg y Bartók, por ejemplo, Strauss no se apartó nunca de su estilo cómodamente romántico tardío. Su *Metamorphosen* de 1945-1946, para 23 cuerdas solistas, demuestra que a los 80 años todavía podía producir en ese estilo una obra de gran belleza, vitalidad y nostalgia. La pieza no tiene un programa establecido, pero muchos creen que se trata de un homenaje a lo que destruyeron los nazis en la cultura alemana. Después de la guerra, Strauss escribió en su diario: «El período más terrible de la historia humana está tocando a su fin, doce años en los que han reinado la bestialidad, la ignorancia y la anticultura, bajo el gobierno de los mayores criminales y durante el cual los dos mil años de evolución cultural de Alemania han encontrado un catastrófico final».

En 1948 su despedida de la música y de la vida fueron las *Cuatro canciones últimas* para soprano y orquesta. Estas cuatro meditaciones sobre la muerte son pacíficas y hermosas, sin trivialidades ni sentimentalismo. Su manejo de la orquesta se halla en su punto álgido de sutileza y encanto. En septiembre de 1949 Strauss murió en Garmisch, una reliquia de los viejos tiempos, cansado, pero con su espíritu intacto.

Más Strauss: *Las alegres travesuras de Till Eulenspiegel; Salomé, Elektra; Der Rosenkavalier.*

27 Maurice Ravel (1875-1937)

Para la mayoría de nosotros, los que estábamos destinados a amar la música clásica, uno de los recuerdos más bellos es la primera vez que oímos a Maurice Ravel. Te asalta como una música que siempre ha existido en un País de Nunca Jamás de colores pastel. Cuando era adolescente y oí por primera vez la *Pavana para una infanta difunta*, me impresionó como raramente solía impresionarme ningún tipo de música. Y eso a pesar de que era la obra de un hombre dado a guardarse para sí su vida y sus emociones, y que tampoco estaba demasiado interesado en plasmarlas en su música.

Ravel era un melodista espléndido, y poseía uno de los oídos más refinados que ha poseído ningún compositor para la armonía y el color instrumental. No importa lo tradicionales que fueran sus materiales, ni tampoco sus influencias: nunca sonó a otra cosa que a sí mismo. Como artesano, Ravel era tan minucioso que en su época a veces se le acusó de ser todo técnica y nada sentimientos. Más bien lo que pasaba es que él creía que técnica y emoción funcionaban juntas. (Cuando alguien sugirió que escribiera un libro sobre orquestación, Ravel replicó que solo estaba dispuesto a escribir un libro sobre sus errores.)

Nació en un pueblo llamado Saint-Jean-de-Luz, su padre era suizo y su madre vasca. Al analizar su carrera nos da la sensación de que heredó la precisión de su padre y la sensibilidad de su madre, y eso incluía también un persistente interés por todo lo español. Sus padres eran muy cultivados, y fomentaron su curiosidad por la música. Ingresó en el Conservatorio de París a los 14 años, y fue entrando y saliendo hasta los dieciséis, aunque era un alumno que pasaba desapercibido y que al parecer aburría a la mayoría de sus profesores. Ravel no era un rebelde, sino que, sencillamente, iba a lo suyo, sin preocuparle mucho lo que pensaran los demás.

Cuando abandonó el conservatorio, en 1905, ya había escrito dos de sus mejores obras y se había visto envuelto en un gran escándalo musical. Aquel

año, el jurado del Conservatorio declinó por tercera vez otorgarle su principal galardón, el Prix de Rome. Por aquel entonces Ravel era ya un compositor admirado en Francia, al que se situaba junto al clásico Debussy. Al final, se contemplaría a los dos juntos como fundadores de la escuela impresionista. Las protestas por el Prix de Rome sacudieron los cafés de París y el escándalo fue tan sonado que el director del conservatorio finalmente dimitió.

La primera obra de Ravel que se instaló en el repertorio es la *Pavana para una infanta difunta*, una miniatura cuyas melodías como rebosantes de suspiros y cuyas armonías impregnadas de un perfume especial anunciaban ya la presencia de una voz nueva y genuina. Como ocurre con otras piezas de Ravel, la escribió primero para piano, y luego la orquestó. Más tarde, en 1903, acabó el asombroso **Cuarteto de cuerda**, una obra deslumbrante de principio a fin, que parece desde el primer momento coger el medio que Haydn fue el primero en perfeccionar y convertirlo en algo recién inventado: los mismos cuatro instrumentos de toda la vida sonando como un mundo de colores totalmente nuevos. El Cuarteto también muestra el apego que tenía Ravel a las antiguas formas y géneros y al mundo tonal que iba con ellos, pero a las antiguas claves y armonías les añadió tintes distintivos y propios.

En 1899, el año de la *Pavana*, él y Debussy vivieron las mismas experiencias transformadoras en la Exposición Universal de París de 1889, donde oyeron los colores esplendorosos de las nuevas obras orquestales rusas dirigidas por Nikolai Rimsky-Korsakov y los sonidos absolutamente exóticos del gamelán javanés. Esta última música, soñadora y lánguida y llena de gongs que resonaban, no tenía nada que ver con las formas, melodías o armonías que habían aprendido en el conservatorio. Dio a ambos hombres una visión nueva de las posibilidades de la música, una sensación de libertad que los empujaría a probar cosas nuevas.

Aunque se acusa a menudo a Ravel de construir su estilo sobre el de Debussy, la verdad es que aprendió de muchas fuentes a lo largo de su carrera, y Debussy solo fue una entre ellas. Otra inspiración para ambos hombres fue el desenfadado Erik Satie, que escribía armonías de oído en lugar de seguir las reglas. Todos ellos, cada uno a su manera, se apartaron del

estilo grandioso y con las emociones a flor de piel propio del romanticismo tardío. Debussy y Ravel entablaron amistad durante un tiempo, pero cuando se formaron facciones en torno a cada uno de ellos, pensaron que era mejor mantener las distancias. Pero más allá del papel que desempeñaron en su época, la influencia de ambos en la música que vino después fue incalculable. Por mencionar solo un ejemplo, muchísimas de las canciones americanas clásicas del siglo xx, desde Gershwin en adelante, serían impensables sin las armonías impresionistas.

Como persona, Ravel era increíblemente reservado, maniático, dandi en su forma de vestir y vivía completamente sumergido en su trabajo. Debido a su figura esbelta y sus rasgos cincelados, alguien dijo que parecía un jockey bien vestido. Se ha debatido mucho en torno a su sexualidad, sin poder concluir nada. Componía despacio, persiguiendo una perfección que sabía que nunca podría alcanzar. «Creé mi obra despacio, paso a paso –decía–. La fui sacando de mí mismo, a trozos.»

A pesar de su carácter discreto, tuvo amistades muy intensas. Entre las de su primera juventud se encontraban los miembros de un grupo de jóvenes estetas apodados los *Apaches* ('gamberros'). Marginados y extraños, daban un poco de miedo y se declaraban entusiastas de lo nuevo y extravagante en las ideas y las artes. Uno de los popes que lideraba el grupo de los Apaches era Edgar Allan Poe, cuyas fantasías (que unían una imaginación exuberante con una gran precisión descriptiva) Ravel (igual que Debussy) solía citar como una de sus mayores influencias.

Ravel era también un hombre muy generoso, siempre abierto a lo nuevo. Entre los Apaches, durante un tiempo, estuvo el joven Igor Stravinsky. Cuando el estreno de su *Consagración de la primavera* provocó un tumulto en la sala de conciertos que sería legendario, entre los puñetazos y los gritos sobresalían los de Ravel, diciendo: «¡Genio! ¡Genio!». Stravinsky decía que Ravel fue el único que comprendió la *Consagración* desde el principio. A su otro amigo, Debussy, le asustaba. Cuando George Gershwin, a quien Ravel admiraba, le pidió que le diera clases, Ravel pensó que podía influir demasiado en el joven estadounidense, y se cuenta que le dijo: «¿Por qué ser

un Ravel de segunda, cuando ya es usted un Gershwin de primera?».

Las obras de madurez de Ravel tienen una especie de estatus icónico, en parte porque son pocas, si comparamos su producción con la de otros compositores importantes. Si se quieren escuchar algunas de las obras de piano de su madurez, recomiendo empezar con *Gaspard de la nuit*, de 1908, famoso tanto por su atmósfera encantada como por su extrema dificultad. Es una obra reverenciada y temida por los pianistas de todas partes. El brillo elusivo del principio no suena en absoluto como si fuera un piano; toda la pieza se aparta de Debussy a la hora de explorar nuevas sonoridades en el piano, que en su época, después de un siglo de evolución, era ya más o menos un instrumento moderno. Los movimientos de la pieza se basan en tres poemas misteriosos del fin de siglo. Ravel dijo de ellos: «Lo que pretendo es decir con notas lo que un poeta expresa con palabras». Describe la pieza la primera línea de cada poema: 1) «¡Escuchad! ¡Escuchad! Soy yo, soy Ondina, que roza con gotas de agua los resonantes cristales de vuestras ventanas, iluminadas por los oscuros rayos de la luna»; 2) «¡Ah! Eso que oigo, ¿es el viento del norte que gime en la noche o el colgado que suspira en la horca?»; 3) «¡Oh! A menudo lo he oído y lo he visto, Scarbo, cuando a medianoche, la luna resplandece en el cielo como un escudo de plata en un estandarte de azur, con abejas doradas bordadas».

Desde el principio, algunos cuestionaron el estatus de Ravel como colorista supremo orquestal. La más famosa de sus piezas orquestales es *Daphnis et Chloé*, de 1912, basada en el antiguo cuento griego de los amantes predestinados. La escribió para Sergei Diaghilev y sus Ballets Rusos, entonces en su mejor momento como compañía de danza más innovadora e influyente de todo el siglo... quizá la última vez que la vanguardia fue algo grandioso, atractivo y exitoso. La música para *Daphnis* está en la faceta más voluptuosa de Ravel. Su obertura retrata la luz del sol, que suena como algo que va mucho más allá de una orquesta, o como una orquesta en algún planeta de eterna primavera. Como ballet fracasó completamente, pero las dos suites de concierto que extrajo de él Ravel, especialmente la n.º 2, pronto se

convirtieron en favoritas del público, y así ha sido desde entonces.

Luego está el inevitable *Bolero*, basado en la danza tradicional española, que consiste enteramente en dos temas que se van alternando por encima de un ritmo incansable de tambor. Empieza bajito, y va subiendo en la orquesta a lo largo de diecisiete minutos hasta llegar a una conclusión frenética. Ravel se mostraba muy modesto con esta pieza, la llamaba «orquestación sin música» y nunca se sintió muy cómodo con el enorme éxito que cosechó. Una vez dijo, con amarga ironía: «He escrito solo una obra maestra... el *Bolero*. Por desgracia, en ella no hay música».

La valse (El vals), escrito también originalmente para ballet, es una versión del vals vienés que parece escucharse a través de vapores color pastel en un sueño. Va aumentando hasta llegar a un clímax de sorprendente violencia, que desgarrar por completo el vals. Algunos lo toman como un símbolo de lo que estaba ocurriendo en Europa, a medida que se aproximaba la guerra; Ravel hizo lo que pudo para desechar esa idea, insistiendo en que era solamente «una progresión ascendente de sonoridad».

En sus últimos años se trasladó a una ciudad más pequeña y vivió casi como un recluso, con la salud perjudicada por su servicio en la Primera Guerra Mundial como conductor de camiones, a veces bajo el fuego. Aun así, hizo una gira triunfal en los años veinte por Estados Unidos, donde pudo deleitarse escuchando el jazz americano, una música que amaba, en sus propias fuentes. Decía que el jazz había sido el invento más importante del siglo, en cuanto a música. Sus colores se pueden oír en alguna de su música posterior, incluyendo el movimiento «Blues» de su Segunda Sonata de Violín.

La música instrumental posterior de Ravel bebía de las texturas lujosas de su etapa intermedia e iba hacia unas sonoridades más destiladas y frescas, que surgían de su respeto tanto por Stravinsky como por Schoenberg. Un ejemplo es *Le tombeau de Couperin*, tributo al maestro barroco francés del clavicémbalo, escrito para piano y orquestado en 1919. El material es tan melifluido y sensual como siempre, pero ahora su orquesta es tan lúcida y refinada como la plata bruñida.

Por desgracia, Ravel se vio afectado en sus últimos años por un misterioso padecimiento cerebral. Aún oía música en su interior, pero no era capaz de escribirla y cayó en un mutismo casi total, aunque siguió recibiendo a amigos hasta el final de sus días. Seguramente llegó a saber que su música se había elevado por encima de los viejos escándalos y las luchas partidistas, y había quedado fijada en los oídos del mundo, como una de esas cosas que nos recuerdan lo exquisita que puede ser la existencia a veces.

Más Ravel: *Rapsodia española*; Introducción y allegro; la ópera *L'enfant et les sortilèges*, su orquestación de los *Cuadros de una exposición* de Mussorgsky.

28 Igor Stravinsky (1882-1971)

No se sabe por qué, la historia de las eras creativas a menudo se agrupa en torno a un dúo central de artistas que en sí mismos no solo son gigantes, sino que a veces representan encarnaciones de tendencias rivales de la época: Bach y Haendel en el barroco musical, Mozart y Haydn en el período clásico, Picasso y Matisse en la pintura moderna, Stravinsky y Schoenberg en la música moderna. Durante la mayor parte de su carrera, Stravinsky fue el más popular de los dos, y su obra se fue integrando rápidamente en el repertorio habitual (aunque se llevó también su buena ración de sinsabores). Schoenberg era el que más temor despertaba, y aún hoy sigue dando pie a agrios debates.

En todas sus manifestaciones, ya adoptara un estilo más voluptuoso o más austero, Stravinsky fue un artista de enorme concentración y claridad. Hagan un experimento, busquen en Spotify, Youtube o en cualquier otro lugar las obras que les cito y escuchen más o menos el primer minuto de cada una de ellas: la *Pastoral*, *El pájaro de fuego*, *Petruchka*, *La consagración de la primavera (Le Sacre du printemps)*, *Les Noces*, *L'Histoire du soldat*, *Sinfonías de instrumentos de viento*, *Pulcinella*, *Sinfonía de los salmos*, *Agon*. Observarán que el rango estilístico es tan vasto que resulta sorprendente. Lo que tienen todas las obras en común es que de inmediato definen sus mundos sonoros, desde los tonos pastel rusos de la temprana *Pastoral*, la escena bulliciosa del carnaval de *Petruchka*, el quejumbroso fagot alto de *La consagración*, los exóticos gemidos y salmodias de *Les Noces*, hasta las fanfarrias de trompetas y los bajos cuchicheantes de *Agon*. La carrera de Stravinsky fue todo un récord de transformaciones caleidoscópicas, informadas por un solo temperamento creativo.

Igor Fyodorovich Stravinsky nació en Oranienbaum, junto a San Petersburgo. Era hijo de un famoso bajo de ópera. Estudió piano en su juventud, pero al principio no mostró una inclinación particular hacia la

música. Se licenció en derecho y filosofía en San Petersburgo. Por aquel entonces estaba estudiando con el maestro orquestal ruso Nikolai Rimsky-Korsakov, que desarrolló en Stravinsky una de las imaginaciones más originales para el color instrumental de toda la historia. La orquestación brillante es una especialidad rusa; a esa tradición, Stravinsky añadiría lo que aprendería de Debussy y Ravel, dos coloristas soberbios. La personalidad en ciernes del Stravinsky estudiante se ve en la suavemente ondulante y pequeña *Pastoral* de 1907 (originalmente para piano, más tarde, para orquesta pequeña).

Aparte de por su talento, la carrera de Stravinsky se vio impulsada por un golpe de suerte. En 1909, el empresario de ballet Sergei Diaghilev oyó su *Scherzo fantastique* en un concierto en San Petersburgo. Impresionado, Diaghilev contrató a Stravinsky para que hiciera algunos arreglos, y luego, en 1910, le encargó un ballet completo. Stravinsky tenía 28 años, el ballet era *El pájaro de fuego*. Justo antes del estreno de París, Diaghilev estaba hablando con alguien y señaló a Stravinsky, que estaba al otro lado de la habitación, y dijo algo así como: «Mire a ese joven. Dentro de una semana, será famoso». Y tenía razón. El ballet causó sensación, y la música también. Esa unión de los revolucionarios Ballets Rusos con su deslumbrante vestuario y sus diseños escénicos, y un joven y dinámico compositor ruso, iba a tener unos resultados históricos.

El pájaro de fuego empieza con unos contrabajos susurrando un tema enigmático, unos trombones ominosos, una textura elusiva de armonías de cuerdas. Ya suena diferente a cualquier otra cosa. La música de Stravinsky pinta la historia con colores polícromos, con gorjeos e impulsos. En la danza del mago Koschei hay una intensidad rítmica que eriza el vello, y que solo se intensificaría en la música posterior de Stravinsky. *El pájaro de fuego* sigue siendo su obra más popular. En la vejez, alguien le ofreció lo que hoy en día sería casi un millón de dólares por escribir otra pieza semejante. Stravinsky rechazó la oferta. «Me costaría mucho más», dijo.

En esos años, estaba absolutamente inspirado. En 1911 llegó otra obra para los Ballets Rusos, *Petrushka*. La historia era muy de Stravinsky: *Petrushka*,

una marioneta tradicional que se ve en las ferias rusas, cobra vida por los hechizos de un mago malvado, y sufre a sus manos. El estreno fue una sensación mayor aún que *El pájaro de fuego*. En el papel principal actuó el legendario bailarín Vaslav Nijinsky. La música es un lienzo fantásticamente variado, empezando con el bullicio de la feria e incluyendo a una primera bailarina, un oso que danza, un organillo con una nota estropeada, unos solos deliciosamente extensos para flauta y trompeta, algunos fragmentos irresistibles de la orquesta... Aunque podría resultar disonante, la pieza se basa en una sola combinación de acordes: do mayor y fa sostenido mayor, que se apodarían a partir de entonces «el acorde Petrushka». Stravinsky tenía uno de los oídos más inquisitivos de los que haya tenido ningún compositor. Pasó gran parte de su vida experimentando con las armonías tradicionales de maneras siempre nuevas. (Algunas personas, incluido yo a los veinte años, pasan por una «fase *Petrushka*», en la cual la escuchan sin parar todo el tiempo.)

Stravinsky había empezado con el listón muy alto con *El pájaro de fuego*, llegó a su coronación con *Petrushka* y se volvió a coronar en 1913 con una de las hazañas más asombrosas de la imaginación musical: ***La consagración de la primavera***. De nuevo, la idea central de la historia del ballet era de Stravinsky: primero contemplamos los diversos ritos y danzas de la primavera de una primigenia aldea rusa. Al final se elige a una virgen para su sacrificio: debe bailar sin parar hasta la muerte. La historia era perfecta para el ballet, perfecta para los bailarines y diseñadores de los Ballets Rusos, perfecta para su época, perfecta para Diaghilev, que quería que su compañía estuviera siempre en la vanguardia de la innovación. *La consagración* es una de esas obras de una época que suponen un fuerte estímulo para todo el arte de la música, eso que Beethoven había conseguido en tiempos con la *Heroica*.

En ese momento, París era el centro del fervor revolucionario en las artes, algunas de las cuales recuperaban un primitivismo sofisticado. Picasso desarrolló el cubismo en parte debido a su encuentro con las máscaras africanas. Stravinsky aplicó el mismo pensamiento a *La consagración*. Desde ese inquietante lamento del fagot con el que empieza, la pieza es una

revolución en lo tocante al sonido y a su misma concepción, pero una revolución fundada en un regreso a lo primigenio. Pronto los vientos se entretejen como sarmientos, las cuerdas resuenan como la percusión, las trompas aúllan como alces agitados. Y animándolo todo, el ritmo de Stravinsky, implacable y frenético, un pulso inexorable a menudo articulado por unos compases cambiantes. Para los ensayos, Stravinsky preparó una versión para piano a cuatro manos que a veces se interpreta todavía; oyéndola, uno se da cuenta de lo cruda y elemental que era la música, antes de envolverla en sus fantásticos ropajes orquestales. Es una de las pocas obras revolucionarias en cualquier medio que nunca pierde su capacidad de asombrar. La coreografía era de Nijinsky, que estaba igualmente decidido a revolucionar su arte. Se ha podido reconstruir la mayor parte del ballet, con los escenarios y trajes originales, y recomiendo muchísimo verlo. La coreografía de Nijinsky es virtualmente antiballet, los movimientos de los bailarines son encorvados, torpes, espasmódicos, pero con una extraña belleza. Cuando escuchen una grabación, dedíquenle toda su atención a la pieza y pónganla a un volumen alto.

Stravinsky había escrito *La consagración* en una especie de éxtasis, según escribía a un amigo: «Parece que he penetrado el ritmo secreto de la primavera». Cuando él y Debussy interpretaron la versión a cuatro manos para piano, un observador recordaba: «Nos quedamos anonadados, sobrepasados por ese huracán que surgía de lo más profundo de las edades, y que había agarrado la vida por las raíces».

La primera interpretación de *La consagración* se hizo legendaria al instante, y produjo el tumulto público más demencial visto jamás en un teatro. Todo el que era alguien en París había asistido esperando algo prodigioso, y nadie quedó decepcionado. Nada más escucharse las extrañas notas de la obertura empezó un murmullo que se convirtió en gritos cuando empezó el ballet. Pronto se formó una auténtica barahúnda entre el público, y quienes se sentían ofendidos por el espectáculo y quienes lo defendían empezaron a intercambiar. Mientras, en medio del desbarajuste general, Maurice Ravel gritaba: «¡Genio, genio!». Es difícil decir si la indignación la provocaba más la

música o la danza, el caso es que antes de que pasara mucho rato el escándalo ahogaba totalmente la música. Entre bambalinas, mientras Stravinsky le guardaba la chaqueta del frac, Nijinsky estaba de pie en una silla gritando números a sus bailarines para que pudieran seguir el ritmo, porque eran incapaces de oír a la orquesta. En la cena posterior, Diaghilev exclamó: «¡Esto es exactamente lo que quería!». Sospecho que, sin embargo, Stravinsky debía de estar horrorizado. Era como si el mundo hubiera aplastado su éxtasis.

Con *La consagración*, Stravinsky completó otra revolución que habían iniciado Debussy y Ravel: dejando a un lado las formas tradicionales y el desarrollo temático, era música en la cual el color tonal es un elemento central, que definía su carácter y su forma. Para decirlo de otro modo, Stravinsky invirtió la relación tradicional de contenido a forma. En el pasado, la forma era lo fundamental y el contenido estaba subordinado a ella. Lo principal de una obra era el conjunto. En Stravinsky, y en gran parte de la música que vino tras él, el poder de las ideas es el tema central; la forma es más adaptable, está ahí para servir al contenido.

A los 31 años, Stravinsky había producido ya tres obras que cambiaron el aspecto de la música y lo pusieron a la cabeza de los innovadores musicales, él era el equivalente a Picasso en pintura, Rodin en escultura y más tarde James Joyce en literatura. (En Alemania, otro revolucionario contemporáneo suyo, Arnold Schonberg, estaba ya en la madurez, provocando sus propios tumultos.) El rostro de Stravinsky se hizo famoso, sus extraños ángulos formaron en sí mismos una especie de icono modernista. Otros compositores intentaron imitar *La consagración*, pero realmente nadie tenía el descaro suficiente para hacerlo como él. Mientras tanto, tampoco Stravinsky tenía intención alguna de repetirse. Hasta cierto punto, probablemente consideraba aquella obra un punto de llegada, más que un principio: lo único que podía hacer, a partir de entonces, era retirarse hacia algo más pequeño. Quizá la imaginación febril de sus primeros años se hubiese calmado. Siempre me he preguntado si la furibunda respuesta pública a *La*

consagración hirió de algún modo a Stravinsky, sin que nunca llegara a curarse del todo. En cualquier caso, no volvió a exponerse de ese modo nunca más.

De haber sido así, su respuesta no tuvo nada de racional. *La consagración*, una de las obras más radicales de la historia, recibió muchos insultos, pero también conquistó al mundo en seguida. Después de una interpretación de concierto un año después del estreno, Stravinsky fue llevado a hombros por las calles de París por una multitud que lo vitoreaba. Veinticinco años más tarde la pieza adornó la *Fantasia* de Walt Disney, acompañando al jaleo que provocan unos dinosaurios. (Stravinsky aseguraba que él nunca aprobó el uso de la pieza para la película de animación, pero la verdad es que sí lo hizo, y se conserva la carta.)

Pero Stravinsky todavía tenía que pasar por otro seísmo. Después de *La consagración* empezó otra pieza primitivista, pero más austera, para coro e instrumentos. En ruso se conoce habitualmente por su nombre en francés, *Les noces*, *Las bodas*, y es el retrato de una boda en un pueblo ruso, en un pasado indeterminado. Acabó el primer borrador en 1917, luego empezó un largo período de incertidumbre concerniente a las fuerzas instrumentales. Stravinsky intentó que fuera una orquesta completa, lo desechó, luego experimentó con pianolas. Finalmente, en 1924, *Las bodas* llegó a su forma final y escueta con coros, solistas, cuatro pianos y percusión. Estrenada como ballet, es también una pieza de concierto. Para cada uno de sus primeros tres ballets Stravinsky había creado un estilo singular, y ahora volvía a hacer lo mismo: coros que irrumpían bruscamente, solos vocales como invocatorias. Su efecto total es preminimalista e hipnótico, incluyendo el texto: «Peinando sus trenzas, sus trenzas de oro, peinando sus trenzas...», y así sucesivamente. Yo me quedé fascinado con esta pieza en el instituto, pero no la comprendí realmente hasta que la oí interpretada en vivo. En directo es espectacular, como encontrarse sumido en algún ritual primigenio. (Cuando los invitados a la boda se emborrachan, también es bastante divertido.) El final, con el novio alabando amorosamente a su novia, es realmente conmovedor.

Stravinsky siguió reinventándose, aunque nunca volvió a llegar al

asombroso nivel de esas cuatro obras. Cuando estalló la Primera Guerra Mundial, empezó a reducir sus fuerzas y sus ambiciones. El primer fruto fue la pequeña *La historia del soldado*, de 1918, una parábola sobre un soldado, un violín y el diablo. Las fuerzas son un septeto de instrumentos incluyendo la percusión y tres personajes, Soldado, Diablo y Narrador. La música es extravagante, irónica, seca, y al mismo tiempo llena de un ritmo sostenido y una melodía cautivadora. Muy celebrado por su ritmo y armonía, Stravinsky también era un melodista muy fino cuando se lo permitía a sí mismo.

Después de la guerra Stravinsky mudó de piel de nuevo, pero esta vez se atuvo a su nueva estética durante décadas. Se apartó del marco ruso de su música e historias anteriores y buscó más atrás, en el pasado. La primera obra clave de lo que se llamaría su período «neoclásico» fue *Pulcinella*, una reinención jubilosa de piezas del compositor barroco Pergolesi. Se la encargó Diaghilev, y en el estreno de 1920 la escenografía era de Picasso. En ese marco del siglo XVIII, Stravinsky se complació en su orquestación más incandescente, y también en su armonía y ritmo característicos. Escuchen primero la suite *Pulcinella*, y luego si quieren pasen al ballet completo.

Stravinsky prosiguió con su nuevo estilo en unas obras sobrias y a veces casi severas. «Mi música no está libre de sequedad –dijo–, pero ese es el precio de la precisión.» En el mundo musical en sentido amplio, el neoclasicismo de Stravinsky se convirtió en la influencia principal a lo largo del tiempo, sobre todo entre los compositores franceses, pero también en los estadounidenses, entre ellos George Gershwin y Aaron Copland. Se abrazó el neoclasicismo como una alternativa más popular a los modernistas, considerados difíciles, que se alineaban con Arnold Schoenberg. Sin embargo, en los primeros años de su música neoclásica, Stravinsky recibió algunas de las críticas peores y más insultantes de toda su vida, pues algunos tenían la sensación de que había traicionado la revolución lograda con *La consagración*. Un crítico dijo que *La historia* y *Pulcinella* eran «cosas pobres, medio muertas de hambre». Los jóvenes vanguardistas franceses lo abucheaban en los conciertos. En cualquier caso, había aparecido un conflicto duradero en la música del siglo XX, que suponía dos visiones distintas del futuro: el neoclasicismo con

Stravinsky, los compositores atonales con Schoenberg.

Stravinsky, su primera mujer y sus hijos pasaron la Primera Guerra Mundial en Suiza. Después de la guerra Stravinsky vivió en Francia casi veinte años, componiendo e interpretando como pianista y director de orquesta. Diaghilev murió en 1928, y su compañía de ballet desapareció. Stravinsky volvió al cristianismo, y siguiendo un encargo de la Sinfónica de Boston compuso en 1930 lo que a mi juicio es la mejor obra religiosa del siglo xx, la ***Sinfonía de los Salmos***. Desde el llamativo acorde en mi menor del principio hasta las cascadas de instrumentos de viento de madera como respuesta y su fuga del segundo movimiento, la pieza se mantiene firme dentro de su estilo austero, remotamente neoclásico. Pero con un encantador *aleluya*, en el *Laudate dominum* la pieza se vuelve cálida con armonías exquisitas, hasta el trance sostenido del final, intensamente espiritual e inolvidable.

Por aquel entonces Stravinsky predicaba la doctrina de que la música era incapaz de expresar emociones definibles, pero su obra y sus respuestas a otras músicas (era generoso con otros compositores) no se avenían demasiado bien con esa filosofía. En un momento dado quedó fascinado con el *Decoration Day* de Charles Ives y declaró que era una obra maestra, y su final, el más triste que conocía. Así que la música no era capaz de expresar cosas...

En 1940 murió su primera esposa, con la guerra de nuevo asolando Europa, y Stravinsky se casó con su amante, la pintora Vera de Bosset, y se trasladaron a Hollywood. Por allí andaba un cierto número de artistas europeos, entre ellos Arnold Schoenberg. Tiempo atrás, él y Stravinsky habían sido amigos, pero en aquel momento eran los líderes de dos facciones mutuamente hostiles, y mantuvieron las distancias entre ellos. Ambos flirtearon con la idea de componer música para películas, pero finalmente no lo hicieron.

A mediados de los años cincuenta, después de terminar con su mayor esfuerzo neoclásico, la ópera *El progreso del libertino*, en el espíritu de Mozart, Stravinsky tuvo una crisis creativa. Entre 1953 y 1957 había

empezado a trabajar en el ballet *Agon*, y cuando estaba a medias le pareció que su vena neoclásica estaba agotada y que no sabía por dónde seguir. Resolvió la crisis de la manera más inesperada. *Agon* empieza con vivacidad, lleno de fanfarrias de trompetas neoclásicas, pero pronto hace su aparición otra voz: Stravinsky empezó a usar la escala dodecafónica de Schoenberg.

Su gran rival había muerto en 1951. Al ver que Stravinsky adoptaba el método de Schoenberg, el mundo musical sufrió un duro golpe. En términos de popularidad, encargos y puestos académicos, la escena compositiva había estado dominada durante décadas por los neoclasicistas, algunos de ellos, como Aaron Copland, también de la escuela «Americana». La deserción de Stravinsky condujo al triunfo del serialismo en la academia. En cuanto a *Agon*, es una pieza deliciosa, llena de frescos colores orquestales y que muestra lo personal que era su adaptación de la técnica de su rival. Stravinsky escribió música serial durante el resto de su vida.

En los años cincuenta y sesenta, el mundo llegó a conocer a Stravinsky a través de entrevistas y documentales, un anciano divertido y fascinante, un buen cuentista, un apasionado devoto de la música, el amor y el alcohol. En una película durante un viaje por mar, levanta una mano en la que sostiene un cóctel y declara: «¡Nunca me mareo por el mar! ¡Me mareo por la bebida!». Murió en Nueva York en abril de 1971. Al final de su vida decidió volver a los triunfos y emociones de su juventud: pidió que se le enterrase en Venecia, junto a Sergei Diaghilev. Todavía conservo un periódico en el que aparece la noticia de su muerte en un titular. Como muchos músicos, yo sentí su pérdida como algo personal. Todos nos preguntábamos si habría alguien que pudiera ocupar su lugar. Hasta la fecha, creo, nadie ha podido hacerlo.

29 Arnold Schoenberg (1874-1951)

Un día, un desconocido preguntó a Arnold Schoenberg si él era «ese» Schoenberg. «Alguien tenía que serlo –respondió Schoenberg, sin mucho entusiasmo–. Nadie más se ofreció voluntario, así que respondí al llamamiento». Hablaba de un concepto germánico de la historia que compartía con muchos de sus contemporáneos: la historia tiene una lógica implacable, va solo hacia delante y algunas personas están destinadas a hacerla avanzar. Así es como Schoenberg se veía a sí mismo como artista, y como lo verían sus seguidores a él y sus métodos en los años venideros. En los años cincuenta Pierre Boulez decía: «Cualquier músico que no haya experimentado... la necesidad de la música [dodecafónica] es INÚTIL. Porque toda su obra es irrelevante para las necesidades de su época».

Sin embargo, empezar un texto sobre Schoenberg en esos términos no sería del todo justo, ya que él no veía su música como algo fundamentalmente histórico, ni tampoco como algo principalmente mesiánico, sino por encima de todo como algo expresivo. En un momento dado escribió que quería ser «una especie de Tchaikovsky, pero mejor». Los compositores tienden a descubrir a Schoenberg en términos de técnica y método. Pero yo aconsejaría a quien quiera escucharlo que lo descubra como una música intensamente expresiva, ya sea en términos de amor, pérdida, sufrimiento o alegría. Como él mismo dijo: «Mis obras no son composiciones *dodecafónicas*, sino *composiciones* dodecafónicas». No es culpa suya que gran parte de sus discípulos, a lo largo de los años, no siguieran ese modelo. Sus obras atonales poco a poco han ido entrando en el acervo común; hace años, en Boston, vi al público puesto en pie para ovacionar su Concierto para piano interpretado por Mitsuko Uchida. Aun así, a Schoenberg y sus destacados discípulos Berg y Weberne les costó muchísimo más que a sus compatriotas Stravinsky y Bartók ser ampliamente aceptados.

Arnold Franz Walter Schoenberg nació en Viena. Era hijo de un vendedor

de zapatos. La familia pasaba apuros económicos, pero amaba la música, como muchas familias austríacas, y dos de los hermanos de Arnold se convirtieron en cantantes profesionales. Él empezó escribiendo pequeñas piezas a los nueve años y también tocaba el violonchelo. Durante un tiempo tocó melodías judías con una banda callejera de Viena, de la que también era miembro Fritz Kreisler, quien llegaría ser un celebrado violinista. Nunca asistió al conservatorio porque no se lo podía permitir. Mientras trabajaba en un banco, en 1895, tomó algunas lecciones con el compositor y director de orquesta Alexander von Zemlinsky, protegido de Brahms y compositor progresista.

El temprano Cuarteto de cuerda en re menor, de estilo romántico tardío, fue bien recibido en Viena y contó con la aprobación de Brahms. Su primera obra maestra, y una de las obras más notables de su época, llegó en 1899: *Verklärte Nacht, La noche transfigurada*, para sexteto de cuerdas. Se basa en un poema del poeta vienés Richard Dehmel: durante un paseo nocturno, una mujer confiesa a su amante que está encinta de otro hombre y, en un final embelesado, él la perdona. En aquel momento aquella música era demasiado para los vieneses, pero esta obra oscuramente vertiginosa, a menudo eufórica, con aires soñadores, ha sido durante mucho tiempo la más popular de Schoenberg, una de esas piezas que gustan hasta a la gente a la que no le gusta Schoenberg. Para captar todo el efecto estremecedor, sugiero escuchar el arreglo para orquesta de cuerdas del propio Schoenberg.

Durante un tiempo, Schoenberg tuvo que recurrir a componer y arreglar canciones para un cabaret, pero finalmente, con la ayuda de Richard Strauss, encontró el primero de sus diversos puestos en la enseñanza. Pronto tuvo otro mentor y defensor poderoso en Gustav Mahler. En 1904, Schoenberg puso un anuncio en el periódico ofreciéndose a dar clases de composición. Entre los que respondieron estaban Alban Berg y Anton Webern. Juntos, formarían la vanguardia de lo que daría en llamarse Segunda Escuela de Viena de compositores (la primera fue la de Haydn, Mozart y Beethoven). Todavía con su estilo romántico tardío y poswagneriano, en ese período Schoenberg produjo dos obras enormes, el poema tonal *Pelleas und*

Melisande y la cantata *Gurrelieder*. Esta última, iniciada en 1900, tuvo un éxito espectacular en su estreno en Viena en 1913, pero por aquel entonces él ya había evolucionado tan lejos de esa obra que se negó a aceptar los aplausos.

En el último movimiento de su Segundo cuarteto de cuerda n.º 2 de 1907-8, Schoenberg, habiendo tensado la armonía cromática tardorromántica hasta romperla, encontró su camino en la atonalidad. El final incluye a una soprano, y de manera muy apropiada, la música acaba fuera de tonalidad (por motivos enteramente expresivos) con las palabras «Noto el viento de otros planetas». Siguió una tranquila pero profunda revolución en forma de las **Tres piezas para piano op. 11**, iniciadas en 1909, una docena de años después de que muriese Brahms. En su época, realmente era música de otro planeta, pero si nos ponemos en su longitud de onda, veremos que son piezas íntimamente expresivas.

En Viena y, en toda Europa en general, fue la época sombría y vertiginosa del fin de siglo, cuando en las artes, el romanticismo había madurado excesivamente, y en el imperio austro-alemán, el antisemitismo y la política de sangre y fuego que le era consustancial iban evolucionando hacia lo que luego serían los nazis. Como he dicho antes, aquellos fueron años de un profundo malestar cultural que forzó a los artistas a situarse en lugares nuevos e hiperbólicos: la música de Schoenberg, la pintura de Egon Schiele, Ernst Ludwig Kirschner y Max Beckmann. Añadamos a todo eso la visión revolucionaria del inconsciente humano, evocada por Freud. Él describió el sótano de nuestras mentes como un submundo de irracionalidad primigenia, violencia y sexualidad, sobre el cual flotaban tenuemente la racionalidad y la civilización. Especialmente en tierras alemanas, esas fuerzas actuaron sobre los artistas de una forma poderosamente productiva, y no siempre en direcciones optimistas.

Todo ello está encarnado en las dos obras estremecedoras de Schoenberg de 1909 y 1912: *Cinco piezas orquestales* y *Pierrot lunar*, que figuran entre las más importantes de su período de libertad atonal y altamente expresionista. Como *La consagración de la primavera* de Stravinsky, nunca han perdido su

gancho. La primera de las *Cinco piezas, Premoniciones*, va creciendo a partir de una energía explosiva hasta resonar como pasos monstruosos, y acaba con un ominoso tictac como de reloj. Era tremendamente apropiada para el entorno de su época, Viena deslizándose hacia los horrores que estaban por venir. Igualmente, ese movimiento podría ser un viaje hacia las regiones más desconcertantes del inconsciente freudiano. Aquí tenemos la orquesta expresionista de Schoenberg en su aspecto más chillón, con trompetas que resuenan y violentos trombones. El segundo movimiento, *El pasado*, contrasta absolutamente con su delicadeza velada, aunque en él se esconde un toque de ansiedad. En realidad su movimiento más notable es *Mañana de verano junto a un lago*, en el cual los más refinados colores orquestales se diluyen en armonías suaves, que cambian lentamente. Aquí tenemos la primera ilustración orquestal de lo que Schoenberg llamaba *Klangfarbenmelodie*, es decir, «melodía de color tonal», en la cual el puro color del sonido está siempre en primer plano. El tercer movimiento es nervioso. La pieza termina con el *El Obligato*, en el cual una melodía quejumbrosa se ve rodeada por aguadas caleidoscópicas de color orquestal. Resulta difícil imaginar cómo afectó esa música a un público que se había formado escuchando a Brahms y Beethoven, especialmente en Viena, donde muchos amantes de la música quizá hasta hubiesen conocido a Brahms en persona. Pero desde el principio, Schoenberg tuvo sus defensores entre los intérpretes, incluido Arnold Rosé, primer violín de la Filarmónica de Viena, que en su juventud defendió a Brahms y en sus años de madurez a Schoenberg.

Pierrot lunar, para soprano y cinco intérpretes, fue concebida en la antigua forma de un *melodrama*, es decir, poesía recitada con música. Schoenberg decidió unir estrechamente los poemas de Albert Giraud que había elegido con la música, escribiendo los ritmos de la actriz y hasta cierto punto hasta sus palabras. Inventó el *Sprechstimme*, es decir, voz hablada, que en la práctica tiene una extrañeza inherente. Los poemas de Giraud son la pura definición del fin de siglo: lunares, fantasmagóricos, incipientemente violentos, poblados por las figuras de los payasos de la *commedia dell'arte*:

Pierrot, Colombina, Casandro, etc. Era, después de todo, la época de Oscar Wilde y Aubrey Beardsley, y su atmósfera de críptica y elegante decadencia.

«El vino que se bebe con los ojos / se derrama en las olas por la noche», empieza. En «La luna enferma», la luna llena se vuelve inquietante: «Tú, nocturna luna, enfermiza / en la almohada negra de la noche / tu mirada febril / me cautiva como una melodía extraña». Tengo que citar entero «Maldad»:

En la blanca cabeza de Casandro
cuyos gritos de auxilio desgarran el aire,
introduce Pierrot, con expresión hipócrita,
cariñosamente... ¡un taladro!

A continuación, con el pulgar rellena
de auténtico tabaco turco
la pulida cabeza de Casandro
¡cuyos gritos de auxilio desgarran el aire!
Después atornilla un canuto de cerezo
a la parte posterior de la lisa calva
y con grandes bocanadas de humo fuma
su auténtico tabaco turco,
¡en la pulida cabeza de Casandro!

Cito el texto completo porque la música es la encarnación vibrante de ese ambiente turbador. Al principio algunos dijeron que los poemas eran blasfemos, a lo cual Schoenberg respondió: «Si fueran musicales, a nadie le importaría un pimiento la letra. Por el contrario, todos se limitarían a silbar las melodías». No sabemos si realmente quería decir eso. Más tarde insistió en que él era tradicionalista, y que no tenía intenciones revolucionarias. Algo de eso hay, pero me parece que intentaba despistar, o quizá retirarse algo herido después de tantos años de ataques. Para mí no existe duda alguna de que en aquella época tanto Schoenberg como Stravinsky tenían ambiciones

revolucionarias, aunque más tarde ambos lo negaran.

El vapuleo crítico que soportó Schoenberg a lo largo de toda su vida fue incesante. Durante un tiempo, en Viena, él y sus discípulos formaron una sociedad para realizar interpretaciones privadas, a las que podía acudir solo por invitación y en las que no se permitía entrar a los críticos. Era la primera vez en la historia que se organizaba una serie de conciertos para mantener fuera a algunas personas. Mientras tanto, las finanzas de Schoenberg no eran demasiado boyantes. Fue a Berlín en busca de trabajo, y luego volvió a Viena durante un breve período para realizar el servicio militar durante la Primera Guerra Mundial. Al iniciarse la guerra él se encontraba en sus años de atonalismo libre y, cuando acabó, desarrolló una nueva disciplina: el método dodecafónico, del que ya hemos hablado un poco.

La esencia del método dodecafónico es que en cada pieza, todo, tanto «horizontalmente» en términos de melodía como «verticalmente» en términos de armonía, se basa en un solo tema, de un tipo particular: un arreglo de las doce notas de la escala cromática, es decir, todas las notas disponibles, colocadas de un modo que se llama «serie». Para borrar la tonalidad, existe la regla (que en la práctica se rompe a menudo) de que ninguna nota de la serie puede estar repetida hasta haber oído toda la serie en conjunto. Hay cuatro formas básicas de serie: la original, la retrógrada, que es la serie descendente; la *inversión*, la serie tocada del revés; y la *inversión retrógrada*, la serie del revés y de adelante atrás. Todos esos tratamientos temáticos tradicionales conocidos por los compositores desde el Renacimiento ahora se aplican a un material bastante distinto. Todas las formas de serie se pueden trasponer a voluntad, es decir, el mismo intervalo o modelo de intervalos, pero empezando en cualquier nota. Schoenberg ya había decretado la «liberación de la disonancia», con lo que quería decir que la disonancia y la consonancia se considerarían iguales, y la disonancia ya no requeriría resolución. En la práctica, Schoenberg y sus discípulos tendían a escribir armonías sistemáticamente disonantes. Schoenberg esperaba que su invención conquistase el mundo musical occidental y se convirtiera en la

nueva práctica común, y durante un tiempo casi lo consigue. Él y sus discípulos escribieron piezas teóricas sobre el método. Como resultado, entre aquellos a los que no les gustaba, el dodecafonismo adquirió un aire de intelectualismo frío, y muchos de sus adeptos, desde entonces, se han conformado con ese estereotipo. La realidad es que fuera cual fuese su técnica, Schoenberg en realidad escribía a la velocidad del rayo, dependiendo de la inspiración. Decía que solo después miraba hacia atrás y examinaba lo que había hecho técnicamente. Como ejemplo, escribió varios números del *Pierrot* en un solo día.

Con relación a la corriente antiatonal, que fue virulenta durante décadas y todavía no ha desaparecido, hay que aclarar algo. En primer lugar, a nadie se le exige que le guste nada, y disfrutar de la música atonal no es una prueba irrefutable para calibrar gustos musicales o la actitud que tiene uno hacia el modernismo en su conjunto. Aparte de esto, pienso que la mayor parte de la gente que asiste a conciertos cree que la música solo tiene derecho a ser oscura y trágica si es vocal, por ejemplo, en un oratorio sobre la muerte de Cristo o en una ópera. Pero parece que está asumido que en la música puramente instrumental, la expresión debe restringirse únicamente a las cosas placenteras, alegres, estimulantes, nobles, quizá cómicas de vez en cuando... todas ellas cualidades de Beethoven. No. La música es un arte serio, como la literatura y el drama y la poesía, y como esas artes, reivindica toda la gama de sonidos, experiencias y emociones humanas, desde las más ligeras hasta las más oscuras. *El rey Lear* de Shakespeare no es divertido en absoluto, sino más bien abrumadoramente desesperado, y lo mismo ocurre con las *Seis piezas para orquesta* de Webern.

Mientras duró su período expresionista, Schoenberg, Webern y Berg escribieron retratos de su propia vida interior y de la cultura que los rodeaba, que era cada vez más violenta y amenazadora. Que la música de los tres se haya enseñado y explicado en gran medida en términos de método e innovación en parte es culpa suya, porque todos escribieron desapasionadamente sobre su técnica. Pero los miembros de la Segunda Escuela de Viena deberían considerarse como todos los demás compositores,

es decir, como ligados a un tiempo y un lugar, sobre todo en términos de emoción. Estoy seguro de que los tres estarían de acuerdo conmigo. Expresándolo de otra manera: hacer de la música atonal un tema puramente técnico e intelectual y eliminar sus implicaciones psicológicas y culturales equivale a vaciarla por completo.

Cuando llegaron los nazis, tal como hicieron la mayoría de sus conciudadanos alemanes de origen judío que tuvieron esa posibilidad, Schoenberg huyó. En París se convirtió al judaísmo, en un acto desafiante. Acabó en California enseñando durante años en la UCLA. Parecía el lugar menos adecuado del mundo para él y, sin embargo, como a muchos de sus compañeros artistas que habían emigrado, Hollywood lo acogió con los brazos abiertos. Él y George Gershwin se hicieron amigos y admiradores mutuos, el pianista Oscar Levant estudió con él, jugó al tenis con Harpo Marx, se convirtió en fanático del pimpón. Flirteó con la idea de hacer música para películas y la verdad es que el dinero le habría venido muy bien, pero pidió un salario desmesurado y el control artístico de toda la película, y ahí se acabó el asunto.

Gran parte del tiempo que pasó en Estados Unidos, Schoenberg lo ocupó en su enorme ópera *Moses und Aron*, una declaración intensamente sentida de fe religiosa y artística. Nunca la terminó. De las piezas estadounidenses de Schoenberg voy a recomendar una, el **Concierto de violín** de 1936, uno de los más importantes del siglo en su género. En aquel momento Schoenberg estaba ya instalado en su método dodecafónico y había dejado atrás la mayor parte de la agitada atmósfera del expresionismo, aunque todavía quedaban ecos de él. El concierto empieza con una nota de un lirismo turbado, luego irrumpe algo mucho más aciago. Y si me lo permiten, voy a hacer algo que raramente nadie hace nunca con la música instrumental de Schoenberg: relacionarla con el mundo real. Creo que el Concierto de violín es una de sus diversas respuestas a la catástrofe de Europa. En él puedo oír dos fuerzas en conflicto: la primera, un asunto de sentimientos individuales, de emoción apasionada teñida con inquietud; la otra voz es acerada, como una marcha militar, amenazante... es la guerra. En otras palabras, en sus implicaciones, el

Concierto de violín de Schoenberg es una dialéctica entre los sentimientos individuales y el monstruoso e impersonal mecanismo de la guerra. Al final, la guerra sobrepasa lo individual, igual que ocurrió en el mundo real en los años siguientes.

Así era Schoenberg. Sea cual sea su relación con el público, que ha evolucionado con los años y seguirá haciéndolo, según creo (o al menos debería), ha acabado formando parte del repertorio habitual y tendrá una influencia incalculable en los compositores futuros.

Más Schoenberg: Sinfonía de cámara n.º 1; Concierto de piano; *Erwartung*.

30 Charles Ives (1874-1954)

Charles Ives es el irreemplazable inconformista de la música estadounidense, que escribió de todo, desde sentimentales canciones victorianas hasta el caos más absoluto, pero era más inconformista por defecto que por intención. El asombroso espectro de estilos y técnicas que empleaba en su música, en sí mismo espejo de la pródiga diversidad de su país, no evolucionó demasiado deprisa ni caprichosamente. Ives era un prodigio del órgano de adolescente, cuando empezó a componer en formas y géneros familiares: canciones de salón, marchas para bandas, piezas amables para músicos y cantantes locales. Al mismo tiempo, su padre, Georges Ives, director de una banda, legó a su hijo un espíritu inquisitivo y aventurero con respecto a los materiales de la música. Cualquier combinación de notas era aceptable, decía su padre, si sabías qué hacer con ellas. Seguramente era la primera vez que un compositor en ciernes recibía tal tipo de libertad, y Charlie no lo desaprovechó. De modo que mientras el joven Ives escribía música convencional para su uso inmediato, en privado experimentaba con música en dos claves a la vez, armonías libres, acordes convencionales amontonados unos sobre otros y otras técnicas sin precedentes.

Charles Edward Ives nació en el pueblo sombrerero de Danbury, Connecticut. Estudió intensivamente piano y órgano en su juventud, y obtuvo su primer trabajo remunerado como organista a los 14 años. En 1898 se graduó en Yale, habiendo estudiado con el profesor de composición estadounidense más importante del momento, Horatio Parker, educado en Alemania. Parker desdeñó los experimentos de Ives, pero enseñó muchísimo a su alumno en cuanto a la forma de las grandes obras. Al mismo tiempo, en la universidad Charlie tocaba el piano con estilo *ragtime* en las fiestas y teatros locales, y estando al teclado divertía a sus amigos con lo que llamaba «imitaciones» de partidos de fútbol (fue aficionado a los deportes toda su vida), iniciaciones de fraternidades y cosas por el estilo. Vivaz, divertido,

impredecible, «Dasher» Ives (Ives el Presumido) era un joven popular en el campus de Yale.

Después de la universidad, enfrentado a la realidad de que la música que quería escribir quizá no le permitiera ganarse la vida, Ives entró a trabajar en el negocio de los seguros de vida, en Manhattan. Resultó que eso también se le daba muy bien. En las siguientes décadas fue subiendo hasta la cima de su profesión: llegó a ser uno de los socios de la mayor agencia de seguros de todo el país. Al mismo tiempo, componía las noches de mucho calor, los fines de semana y durante las vacaciones. Es muy probable que fuese maníaco depresivo, pero más lo primero que lo segundo.

Ives absorbía y respondía intensamente a todo lo que oía. Cualquier música le parecía emocionante si era seria y auténtica, ya fuese una fuga de Bach, una sinfonía de Brahms, un himno de góspel, un *ragtime* de bar o una banda municipal. Gran parte de su música incluía citas de melodías americanas familiares, himnos, marchas, canciones patrióticas, música del pueblo. Adoraba en particular los entusiasmos y caprichos de los músicos aficionados, que tocaban por amor al arte más que por dinero, y traducía incluso sus errores a su música. «Cosas de bandas –le dijo a uno de sus sufridos copistas –. No siempre tocan bien ni juntos, pero de todos modos vale la pena.»

A medida que maduraba como compositor, encontró continuamente nuevas formas de entretejer la miríada de voces convencionales y radicales que tenía a su mando, una gama de estilos y técnicas más extensa que la que había tenido jamás ningún compositor antes. «El estilo –escribió se ha concebido de una manera demasiado estrecha.»

En la práctica, el joven Ives desarrolló una faceta tradicional, fruto de su aprendizaje formal, en la cual basó sus primeras obras importantes, como la Primera Sinfonía, al estilo europeo, y otra faceta más innovadora que durante años se expresó en pequeñas composiciones experimentales. Veamos un ejemplo de cada una de ellas. En su adolescencia dibujó una serie de arreglos de salmos corales, cada uno de ellos un estudio de una técnica en particular. Primero llegó el precoz y pequeño **Salmo 67**. Nominalmente está en dos claves, sol menor para los hombres y do mayor para las mujeres, pero en la

práctica es un ensayo profético de lo que en el futuro llamaría «poliacordes», que quiere decir yuxtaposiciones de armonías comunes. El efecto es una oleada de sonido extraña, suntuosa, muy peculiar.

La **Sinfonía n.º 2** la terminó en torno a 1902, y en lo que respecta a su forma y armonía es comparativamente discreta. Empieza con una fuga de un tono oscuro, y sigue hacia movimientos con diseños más o menos habituales. Pero encontramos en ella dos cosas bastante especiales. Primero, de vez en cuando estalla una cita literal de la música europea, sobre todo fragmentos de Brahms, Bach y Tchaikovsky, como si se hubiese abierto brevemente una ventana hacia el pasado. Ives usó citas musicales a lo largo de toda su carrera, pero raramente con tanto atrevimiento como en la Segunda. Aquí, las citas sobresalen como símbolo de su intención de unir la tradición sinfónica europea con la voz del pueblo estadounidense. Y esta es la otra característica de la Segunda, que es el primer gran concierto que funciona en la historia con una voz distintivamente estadounidense. Es uno de los logros históricos de Ives, aunque pasó inadvertido durante mucho tiempo. La Segunda todavía tuvo que esperar casi cincuenta años para ser estrenada por Leonard Bernstein y la Filarmónica de Nueva York. Es una pieza encantadora y efervescente, llena de ecos de Stephen Foster, con un final como una grandiosa melodía de violín.

A medida que iba prosperando en el negocio de los seguros de vida, en el cambio de siglo, Ives también ocupó cargos importantes como organista de iglesia y director de coro, y escribió piezas al estilo victoriano para los servicios. En 1902 ya estaba harto del convencionalismo musical, y se sintió impelido a explorar sus ideas más avanzadas. Abandonó su último puesto como organista y durante dos décadas se dedicó prácticamente a ser compositor privado. En ese período, todos los músicos profesionales a los cuales mostró su música más avanzada le dijeron que estaba loco. Hace falta una valentía fenomenal para seguir en una situación como esa. Solo cuando llegó la música modernista europea a las costas estadounidenses, en los años veinte, los oyentes empezaron a tener algo de contexto para esos sonidos. Pero Ives había manejado las técnicas modernistas desde los clústeres tonales

a la atonalidad mucho antes que ningún otro, y en aquellos años no tuvo relación alguna con el modernismo. La mejor descripción histórica que se puede hacer de Ives es «ivesiano».

Uno de los primeros frutos de su nueva libertad fue *La pregunta sin respuesta*, escrita en borrador en 1906 y rematada en su forma final décadas más tarde. Aquí, Ives aplicó en primer lugar la técnica del *collage* a la música. Tiene tres capas, apenas coordinadas. Un fondo inquietante de cuerdas representa el «Silencio de los druidas». A lo largo de ese tiempo, una trompeta entona repetidamente «La perenne cuestión de la existencia». Con furia creciente, un grupo de vientos intenta responder la pregunta de la trompeta. Finalmente, la trompeta hace la pregunta por última vez, y le responde un elocuente silencio. Para Ives, una pregunta era mejor que una respuesta. Una pregunta, decía, te lleva mucho más allá y más alto que si te detuvieras en la certeza y construyeras barricadas.

En 1908, después de su matrimonio con Harmony Twichell, hija de un prominente sacerdote de Hartford, Ives alcanzó su madurez, empezando a aplicar sus ideas más avanzadas a obras grandes y ambiciosas. «Una cosa tengo por segura, y es que si he hecho algo bueno en música, fue en primer lugar gracias a mi padre, y en segundo lugar gracias a mi esposa.» Para Harmony, Charlie y su música eran lo mismo, de modo que los amaba a los dos. Gente intensamente religiosa (Harmony más convencionalmente que su marido), desarrollaron una especie de teología en torno a su música: su amor era una partícula del amor divino, y su música sería su forma de extender ese amor por el mundo.

Es decir, que Ives es fundamentalmente un compositor religioso, por muy disparatado que pueda ser a veces. También creía que no había suficientes risas en las salas de conciertos, una situación que él mismo intentó remediar. Un ejemplo son sus divertidas *Cuatro danzas ragtime*, escritas en torno a 1902, en las cuales el estilo popular se vandaliza y escandaliza casi de una forma cubista, aunque secretamente basada en himnos góspel (prueben primero el *Ragtime n.º 4*). La intención de Ives en estas piezas no era

mancillar lo sagrado con melodías de baile, sino más bien declarar que, a su manera, todo es sagrado. Por aquel entonces, el *ragtime* afroamericano se había convertido en parte vital de su voz.

Hay tres obras de la madurez de Ives que muestran su amplia gama, su vigor, su técnica revolucionaria, y también su asentamiento en la tradición, su ingenio, su espiritualidad (a veces, todas esas cosas en la misma página tumultuosa). *Tres lugares de Nueva Inglaterra* es una de las obras que él llamaba «conjunto», es decir, una colección de piezas medio independientes unidas por una idea programática. El primer movimiento, como un ensueño, «The Saint-Gaudens on Boston Common», es su respuesta a la famosa escultura que muestra al primer regimiento negro de la Guerra Civil. El movimiento es una conjunción de una marcha lenta y una especie de protoblues. El siguiente, «Putnam's Camp», es una evocación salvajemente cómica de un campamento de la época de la Revolución americana junto a Danbury; en él, Ives conjura afectuosamente la imagen de bandas de aficionados que desafinan y tocan notas erróneas con entusiasmo. Por último, «The Housatonic at Stockbridge» se basa en un viaje que Harmony y él hicieron en otoño, poco después de casarse. Caminando junto al río, oyeron un himno que procedía de una iglesia distante. En un fragmento de mágica pintura tonal, el Housatonic de Ives conjura el río que fluye y los colores otoñales, y por encima de ellos flota una encantadora melodía, como un himno. El movimiento lleva a un clímax arremolinado y lleno de éxtasis, que es una visión embelesada del amor humano y divino.

La sinfonía *Vacaciones* es un conjunto mucho más largo, y su tema son cuatro épocas de vacaciones estadounidenses que también evocan las cuatro estaciones. La primera es «El cumpleaños de George Washington», que empieza con una evocación de un invierno frío con complejas texturas de cuerdas que murmuran, y la segunda parte es una alegre danza en un granero, que anima las cosas. El «Decoration Day» (que hoy se llamaría «Día de los Veteranos») empieza con una imagen del amanecer con tranquilas armonías de cuerdas, y luego deriva hacia una marcha lenta y conmovedora que reúne a la gente del pueblo, y que luego va caminando en solemne

procesión hasta el cementerio. Allí, entre una neblina de cuerdas, oímos «Taps» entonado ante las tumbas de los muertos de la Guerra Civil. Entonces aparece una marcha bulliciosa de vuelta hacia la ciudad, pero cuando Ives escribe una marcha, es más que una marcha, es el desfile entero, con vítores y múltiples bandas que acompañan. «El Cuatro de Julio» es la más tumultuosa de todas las *Vacaciones*. Ives recordaba el Cuatro de Julio en su pueblo natal como un espectáculo de bandas, campanas de los coches de bomberos, gente borracha tocando en la banda y como espectadores, y el gran final: los fuegos artificiales. Todo ello está en la música, que concluye con una explosión de la orquesta en pleno. El final intenso y sonoro de *Acción de gracias* se basa en piezas de órgano que él mismo había escrito a los 20 años, en sus tiempos de organista, cuando Ives ya usaba una politonalidad muy sofisticada. Con una música llena de melodías folclóricas y colores otoñales, el movimiento va en aumento hasta alcanzar una exaltada conclusión coral.

Si han escuchado ya todo lo anterior, quizá estén listos para enfrentarse a la obra más desafiante, profunda y enorme de Ives: la *Cuarta sinfonía*, concluida en torno a 1924. Es una de las obras más ambiciosas, innovadoras, clamorosas, concreta y al mismo tiempo espiritual del siglo. En el primer movimiento, con su obertura escarpada e intrigante, seguida por un himno que va fluyendo, el coro introduce a un «Viajero», es decir, a un Peregrino, y la trascendente «estrella resplandeciente» que este busca. El viaje que sigue a continuación es la vida, de arriba abajo, de lo cómico a lo profético. El caos brutal del segundo movimiento es lo que Ives llamaba «Comedia». Es su versión del antiguo scherzo sinfónico, en parte un retrato de la vida urbana moderna, que para Ives significaba el Manhattan del cambio de siglo. Llamaba a la ciudad «Agujero del Infierno», pero también sentía una gran debilidad por su efervescente vitalidad.

El espacioso tercer movimiento, que es una fuga tradicional en do mayor, está situado en una iglesia de Nueva Inglaterra, pero esa parada formal y doctrinal en el viaje de la sinfonía no es su conclusión. Cuando llega, el final místico es un tejido luminoso de susurros, voces jubilosas, y la coda se

resuelve en el himno que se ha cantado por debajo de la superficie de la sinfonía todo el tiempo: «Más cerca, Señor, de Ti». Ahí era donde Ives quería llevar a sus oyentes. La Cuarta Sinfonía es Ives en su exploración más sistemática de su visión de la vida y la música, en una obra de una religión universal. Al final, la música parece desvanecerse hacia las estrellas, todavía buscando.

Ives escribió: «La tela de la existencia se teje por entero. No se puede arrinconar el arte y esperar que tenga vitalidad, realidad y sustancia». Podemos observar esa teoría y ese método suyos precisamente en la «Comedia», de la Cuarta sinfonía. Entre la masa de sonidos que chocan y retumban en el aire, el oído más agudo puede discernir algo notable: de alguna manera, todas esas voces unidas, chillonas, borrachas y tumultuosas se mueven juntas. Eso es lo que quería decir Ives. Cada uno de nosotros sigue su propio camino, con miles de titubeos y rodeos traza los objetivos trascendentes de lo divino, y todos nosotros nos encaminamos en la misma dirección.

Ives sufrió un ataque al corazón que lo dejó muy debilitado en 1918. A lo largo de la década siguiente, sus composiciones fueron escaseando hasta que dejó de producirlas. Los últimos veinticinco años de su vida se vio aquejado de una diabetes grave y, habiendo perdido la movilidad, debía desplazarse en silla de ruedas. Seguía tocando el piano, toqueteaba un poco las partituras, atendía a su creciente reputación lo mejor que podía, y usó en parte su fortuna para apoyar la nueva música en todo el país. En esta época suya de invalidez siguió siendo tan maravillosamente excéntrico como siempre. Desde el principio hasta el fin Ives fue una especie de acontecimiento único, un hombre singular. Murió en mayo de 1954, cuando su música todavía se estaba descubriendo y faltaban años para que su Cuarta Sinfonía triunfara en su primera interpretación a manos de Leopold Stokowsky y la American Symphony.

Más Ives: Cuarteto de cuerda n.º 1, Conjunto orquestal n.º 2, colecciones de canciones que incluyen «El general William Booth entra en el cielo».

31 Béla Bartók (1881-1945)

En la panorámica de la música clásica occidental Europa central ocupa un lugar destacado. Gran parte del repertorio habitual procede de Austria/Alemania, Italia, Francia e Inglaterra. Por eso es tan importante Béla Bartók: con una voz que se alzaba del alma musical de su Hungría natal, es un condimento valiosísimo entre los compositores más importantes del siglo xx. Era un hombre de profundas convicciones, que defendía con intensidad, y a veces hay una cierta ferocidad primigenia en su música. Y bajo todo ello encontramos un núcleo profundamente humanístico. Ha pasado a la historia como uno de los últimos entre los grandes compositores nacionalistas; pero, de hecho, Bartók no comulgaba en absoluto con el nacionalismo, habiendo visto en primera persona cómo ese espíritu desgarraba Hungría y Europa. Aunque empapó su estilo con la música de las zonas rurales de su país, pretendía también ser un compositor universal.

Bartók nació en Nagyszentmiklós, una ciudad de provincias húngara, y primero estudió piano con su madre. De niño era terriblemente tímido, y durante años sufrió una grave enfermedad de la piel. Desde muy pequeño, compuso e interpretó, y acabó en la Real Academia de Música de Budapest, donde llegó a ser un pianista sobresaliente. Los frutos de sus composiciones llegaron más lentamente. En 1903 produjo el poema tonal *Kossuth*, exaltando al líder del nacionalismo húngaro, en un estilo tardorromántico que debía mucho a Liszt y a Richard Strauss. Debido probablemente a su tema patriótico tanto como a su música, la pieza tuvo mucho éxito.

La auténtica inspiración de Bartók empezó cuando él y su amigo compositor Zoltán Kodály hicieron una expedición al campo para estudiar y recoger la música de los campesinos húngaros. Se habían dado cuenta de que existía una larga tradición europea de música «húngara» o «gitana», que era un estilo popular que tenía poco que ver con la auténtica música folclórica, y que era más salvaje y más libre de ritmos y tonalidades que la que oía la

gente de las ciudades. Los dos hombres hicieron repetidas excursiones que se alargaron durante años, decididos a absorber el espíritu folclórico y adaptarlo a su obra. Cada uno lo hizo a su manera, pero esa decisión los llevó a ambos a la madurez como compositores.

En 1907, Bartók entró como profesor en la Real Academia de Budapest, y siguió allí durante veintisiete años. Sin embargo, solo enseñaba piano... no creía que se pudiera enseñar composición, y se negaba a hacerlo. Más tarde, sus convicciones sobre la enseñanza de la composición les causarían muchos problemas, a él y a su familia. En la Academia, Bartók era un profesor e intérprete muy respetado. Pasaba los veranos recogiendo música folclórica en el campo, y empezó a publicar lo que se convertiría en un corpus significativo de etnomusicología. Con un rostro atractivo, de rasgos exóticos e intensa mirada, Bartók era muy flaco y nunca estuvo realmente sano del todo, pero era un caminante y un investigador de campo incansable. Su espíritu era de acero. Su personalidad era agria y silenciosa, hermética. Se cuenta que cuando empezó a enseñar y todavía vivía con su madre, llevó a casa a una joven alumna para darle una lección de piano. La lección parecía que no se acababa nunca, de modo que al final su madre le preguntó qué pasaba. «Estamos casados», le contestó Bartók, lacónicamente.

Su Cuarteto de cuerda n.º 1 de 1908 es una pieza espléndida, la primera de un conjunto de seis que se llegaron a considerar los cuartetos más importantes del siglo, pero tienen pocos rastros de influencia folclórica. Su ópera de 1911, inquietante y misteriosa, *El castillo de Barba Azul*, tiene más tintes folclóricos. Es la antigua leyenda de un duque cuyas esposas parecen desvanecerse, olvidadas. Luego Bartók hizo otro descubrimiento vital: Stravinsky, que, según decía, «me enseñó a atreverme». En 1919 acabó la pantomima chillona y exquisitamente decadente *El mandarín maravilloso*, que todavía no cuenta con su voz madura, pero sí muestra su asimilación de Stravinsky en general, y de *La consagración de la primavera* en particular. Mientras, absorbió también las influencias de Schoenberg, Debussy y Ravel. A partir de esas fuentes, aparentemente contradictorias, Bartók sintetizó una voz a la vez ecléctica y enormemente personal. Sus melodías, aunque fueran

intensamente cromáticas, seguían sonando a húngaras, y desarrolló un enfoque que se ha dado en llamar «tonalidad cromática»: aunque la melodía y la armonía son bastante libres, existe una sensación general y subyacente de un tono de base. Como dijo una vez sobre un fragmento: «Quería demostrarle a Schoenberg que se pueden usar los doce tonos y seguir siendo tonal».

La voz armónica de Bartók era una de las más amplias de todos los compositores, englobándolo todo, desde disonancias feroces hasta acordes tradicionales, estos últimos manejados siempre con refrescantes yuxtaposiciones. Añadida a todo esto se encontraba una tremenda energía rítmica, a menudo expresada en sus ritmos y metros, que había aprendido de la música folclórica húngara y rumana. Tenía un interés sin precedentes por encontrar nuevos sonidos en antiguos instrumentos: glissandos sobre los timbales, el violín tocado con la madera del arco, el «pizzicato de Bartók», que hace chasquear una cuerda en el diapasón. Sobre todo en términos de explorar nuevos sonidos su influencia ha sido tremenda; sin embargo, poca gente ha escrito usando las técnicas compositivas de Bartók. Creo que el motivo es muy sencillo: mientras Schoenberg y su escuela escribieron extensamente sobre su método dodecafónico y, por tanto, crearon un movimiento compositivo, Bartók apenas dijo o escribió algo sobre sus técnicas. Creía que cada compositor tenía que encontrar su propio método, a su manera. Las fuentes del estilo de uno no importaban, mientras fueran auténticas y vitales.

Para oír todas esas fuerzas en juego, escuche el **Cuarteto de cuerda número cuatro**. Es una pieza que parece surgir de algún rito primigenio, tan antiguo que resulta nuevo. No olvidarán sus ritmos torrenciales y punzantes, y sus fantásticos bloques de sonido que parecen imposibles, emergiendo de los mismos instrumentos de cuatro cuerdas para los cuales en tiempos escribió Haydn. Gran parte de su música es pura emoción desatada, excepto el movimiento lento de la «música nocturna» de Bartók, que parece estar hecho de brisas que derivan y de los sonidos de aves e insectos. Bartók era un gran amante de la naturaleza, y eso se reflejaba en su música. Una vez oí ese

cuarteto en una antigua iglesia, en una ciudad fabril de New Hampshire. Era un concierto de cámara normal y corriente, y muchas personas del público, si se les hubiera preguntado, probablemente habrían dicho que la música moderna y disonante no les gustaba. La interpretación fue vertiginosa, las disonancias aullaban y, al final, el público se puso en pie y aplaudió como loco.

En las dos décadas posteriores a la Primera Guerra Mundial, Bartók fue triunfando como compositor, y escribió sus mejores obras, que consiguieron muchísima atención y aclamación. Como pianista era muy solicitado en toda Europa. En los años veinte realizó una extensa gira por Estados Unidos y tocó el repertorio tradicional y sus propias obras. Su estilo singular, sus disonancias, su tendencia a tratar el piano como si fuera un instrumento de percusión, suscitaron muchos comentarios contrarios de la crítica. Un crítico lo calificó de «bárbaro», y Bartók se vengó escribiendo una pieza de piano martilleante llamada *Allegro Barbaro*.

De ese gran período suyo recomiendo cuatro piezas que van en direcciones muy distintas. La *Cantata Profana* de 1930 (el título significa «cantata secular»), su única gran obra coral, no es tan conocida, sospecho, porque para los cantantes resulta un poco intimidatoria. Interpretada con sensibilidad, es una de sus piezas más potentes. (Tengo que añadir que las grabaciones que corren por ahí hoy en día no acaban de convencerme. De las que están disponibles, supongo que puedo recomendar a Boulez y Chicago, con su habitual trabajo lúcido, aunque muy frío.) La historia es un cuento folclórico: los nueve hijos de un hombre van a cazar y, persiguiendo a un ciervo, ellos mismos se ven mágicamente convertidos en ciervos. El padre va en busca de sus hijos, los ve y está a punto de matarlos cuando el mayor le grita a su padre que son ellos. El padre ruega a sus hijos que vuelvan a casa, pero el mayor le dice que no, que ya no pueden vivir con los hombres, que deben vivir en el bosque y beber de los fríos arroyos. El diálogo de padre e hijo y el coro final están entre las páginas más conmovedoras de Bartók. Es una música de bosques y arroyos, y una demostración total del maravilloso melodista que era Bartók. No importa que sus temas se fundaran en la

música folclórica, porque él nunca citaba y todo lo escribía por sí mismo.

El **Divertimento para orquesta de cuerda** de 1939 es uno de sus trabajos que más atrae de forma inmediata, empezando con una deliciosa danza folclórica y acabando con un jugueteo arrebatador. En medio, se encuentra lo que sospecho es una respuesta a la aproximación de la guerra y el caos en Europa, un lamento quejumbroso, que se eleva sin cesar, como el aullido de un alma en pena. Otra obra irresistible es el **Concierto de piano n.º 2**, de 1930-31, con un sonido absolutamente fresco, desacomplejado y de temperamento alborozado.

En 1936 apareció la mejor obra de Bartók y una de las más importantes de todo el siglo: **Música para cuerdas, percusión y celesta**. Empieza con un tema enigmático y cromático que suena como el distante murmullo del viento; se va convirtiendo en una fuga que se desarrolla largamente, con un efecto absolutamente original y cautivador. Después de uno de sus movimientos de «música nocturna» más maravillosos, el final es un torbellino vertiginoso, y su clímax, una transformación del tema de obertura de la obra en un himno humanístico que conmueve el corazón. Aquí y en todas sus demás obras, Bartók usa a veces las formas tradicionales, como la fuga, pero también encuentra sus propios modelos en el trato simétrico de las notas en torno a un tono central. Crea simetrías a gran escala, con movimientos análogos que cabalgan por encima de un movimiento central, y proporciones simétricas a veces relacionadas con un número como patrón llamado sucesión de Fibonacci, que se obtiene sumando dos números consecutivos para obtener el siguiente: $1 + 1 = 2$, $1 + 2 = 3$, $2 + 3 = 5$, $3 + 5 = 8$, etc. La sucesión de Fibonacci tiene una dimensión mística, porque está relacionada no solo con la «medida áurea» de la antigua Grecia (que determinó las proporciones del Partenón), sino que también se encuentra en fenómenos naturales, desde las plantas a las conchas de nautilus y las nebulosas en espiral.

Amenazado por la deriva hacia la tiranía y la guerra en Hungría y en toda Europa, en 1940 Bartók y su nueva y joven esposa Ditta, que también fue

alumna suya de piano, volaron a Nueva York. Bartók tenía grandes admiradores en Estados Unidos, y se le ofreció un trabajo enseñando composición. Aquí volvió a aparecer su firme resolución: no aceptaría enseñar composición. El resultado fue que él y su familia vivieron casi al borde del colapso financiero. Unos amigos le ofrecieron un trabajo en Columbia, prosiguiendo sus investigaciones folclóricas, pero apenas le llegaba para vivir. Daba algunos conciertos de piano aquí y allá. Sus composiciones casi desaparecieron. Estaba deprimido, atormentado por el tráfico y las radios de la ciudad, y sufría de una enfermedad misteriosa.

En 1943 se puso gravemente enfermo y languidecía en un sanatorio. Ahí su suerte cambió. Entró en su habitación el legendario director de la orquesta Sinfónica de Boston, Serge Koussevitzky, con un encargo para él. «No –dijo Bartók–, estoy enfermo, no puedo componer.» El director no quiso escucharlo, le dejó un cheque en la mesa y se fue. Sin saber cómo, Bartók encontró las fuerzas y la inspiración necesarias para componer una nueva obra que se convirtió en el **Concierto para orquesta**. En la obra se manifiesta de inmediato la voz de Bartók, y al mismo tiempo atrapa enseguida al público con los misteriosos susurros de su obertura, en la cual se transmiten pasión y humor (incluyendo una malvada sátira de la Séptima Sinfonía de Shostakovich), hasta llegar al clamoroso festival húngaro de su final. Al cabo de una década más o menos de su estreno por la Sinfónica de Boston, se había convertido en una de las obras más populares del siglo.

El Concierto fue el inicio también de un notable flujo de trabajo en el cual Bartók pasó sus últimos meses. Su enfermedad resultó ser leucemia, y su mortal progreso fue imparable. El final llegó en septiembre de 1945, mientras Bartók intentaba frenéticamente acabar su Tercer Concierto para piano, una obra que pensaba dejar a su mujer, Ditta, para que ella la interpretara. Cuando llegó la ambulancia, él lo había acabado todo excepto los últimos diecisiete compases. Les rogó que le dejaran acabarlo, pero se lo llevaron a pesar de sus quejas. Antes de exhalar su último aliento, dijo al médico: «Lo único que siento es tener que irme con el equipaje lleno». Habría querido hacer muchas más cosas.

Era un hombre singular, con una voz artística singular. Muchos de los que conocieron a Bartók lo consideraban una especie de santo. Él no mostraba casi nada de sí mismo, excepto su notable música, llena de naturaleza, salvajismo, ferocidad y alegría. Fue uno de esos artistas que ven el conjunto de la vida, desde lo más trágico a lo más alegre, de una forma absolutamente personal. Inimitable e irremplazable.

Más Bartók: Concierto n.º 2 para violín y orquesta; Concierto para piano n.º 3; Sonata para dos pianos y percusión; Cuarteto de cuerdas n.º 5.

32 Dimitri Shostakovich (1906-1975)

En la Rusia de los años treinta, después de que el dictador Josef Stalin hubiese dejado bien claro que los artistas que gravitasen hacia la vanguardia verían preligar sus vidas, Dimitri Shostakovich se convirtió para el mundo en el rostro de los compositores soviéticos. Pero en lugar de proporcionarle tranquilidad, ese puesto tan prestigioso hizo su posición más precaria aún. De joven era atrevido, un provocador, pero todo cambió a partir de 1936, después de que Stalin abandonara indignado una interpretación de su bulliciosa ópera *Lady Macbeth de Mtsensk* y de que un artículo periodístico declarase que si seguía por ese camino «las cosas podían acabar muy mal». Y no se refería a una pérdida de trabajo o de encargos, sino a la posibilidad de recibir un balazo en la nuca. Así empezó para Shostakovich un juego del gato y el ratón con el régimen comunista, que soportó, y al cual sobrevivió, durante más de cuarenta años. En ese lapso, sumiso unas veces y arriesgando el cuello otras, dejó al mundo un registro indeleble de cómo pueden ser la tiranía y el sufrimiento.

Dimitri Dimitrievich Shostakovich nació en San Petersburgo. En 1906, después de la Revolución, destacó como compositor y pianista en el conservatorio de su ciudad. Consiguió captar la atención internacional con su Sinfonía n.º 1, y pronto empezó a producir unas obras irreverentes, conocidas por dar la «nota equivocada» con respecto a la armonía tradicional y por su atmósfera satírica, paródica y a veces grotesca. Mientras tanto, a finales de los años veinte y en los treinta produjo una gran cantidad de trabajo musical para películas y teatro. Se diría que hasta ese momento no parecía tener interés alguno en ser serio o profundo. Luego llegó el artículo de periódico «Caos en lugar de música», denunciando *Lady Macbeth*. La ópera y su Cuarta Sinfonía, todavía no interpretada, se prohibieron. Después, su vida y su obra, lo quisiera o no, se pusieron muy, pero que muy serias. (Resulta que Stalin estaba muy interesado por las artes, y convencido de su importancia

para la sociedad. Por eso asesinó a tantos artistas a los que consideraba malas influencias, o bien cuyo trabajo no le gustaba. En general, cuando los políticos muestran interés por las artes, es mejor que los artistas salgan corriendo.)

Lo que hizo Shostakovich como respuesta fue increíble. Escribió una sinfonía, declarando sumisamente que era la «réplica de un artista soviético a sus justas críticas». Se podía haber esperado una obra bien patriótica, quizá alabando el paraíso socialista de Stalin. Por el contrario, la **Sinfonía n.º 5** de 1937 fue la más ambiciosa y bella de las que había compuesto Shostakovich hasta la fecha. Voló al instante por todo el mundo, y sigue siendo una de las sinfonías más populares del siglo. La severa proclama de la obertura anuncia una obra épica, si no en extensión, sí al menos en tono. El primer movimiento es trágico, una progresión desde un lirismo tranquilo hasta un clímax demoledor. Aquí es donde cobra relevancia la ambigüedad de la música instrumental, el juego del gato y el ratón que los artistas que tuvieran un mínimo de integridad debían jugar en un régimen totalitario. ¿Son esos clímax un asunto de puro heroísmo, como habría deseado Stalin, o bien transportes de angustia y rabia? El scherzo del segundo movimiento va pasando de una marcha seria a unos interludios burlones. Para el largo del tercer movimiento, Shostakovich escribió una música expansiva, bella y exquisitamente doliente, dirigida por las cuerdas. Entonces, ¿qué deberíamos pensar de la estridente apoteosis? ¿Es una marcha de una banalidad a veces desconcertante? ¿Es un canto a la fuerza implacable del obrero y el soldado soviéticos? ¿O bien es una parodia del crimen y la hipocresía de la Rusia estalinista? Gato y ratón. En cualquier caso, la sinfonía funcionó bien. En el estreno logró la ovación del público, en pie, durante media hora. Las críticas de los periódicos, cuyo tono venía dictado por las altas esferas, fueron muy elogiosas.

Cuando llegó la ofensiva nazi en 1941, Shostakovich enseñaba en el Conservatorio de Leningrado. El mensaje de Stalin era: todo ciudadano tiene que cumplir con su deber en la guerra; los campesinos tienen que cultivar el

campo para comer, los soldados deben luchar, los artistas crear e inspirar. Shostakovich se presentó como voluntario para formar parte del cuerpo de bomberos durante el asedio de Leningrado, y desempeñando esta función presencié de primera mano las cosas más terribles de las que es capaz la humanidad. A partir de esa experiencia escribió la Séptima Sinfonía, *Leningrado*, que se convirtió en un símbolo mundial de la resistencia soviética ante los nazis. Por muy inspiradora que sea simbólicamente, en el aspecto musical es una de sus obras importantes de menor envergadura. (Bartók, habiendo oído *Leningrado* en la radio, en Estados Unidos, se burló de ella sin misericordia en el Concierto para orquesta.)

De alguna manera, la guerra ayudó a los artistas soviéticos a aumentar su paleta, porque se esperaba que respondieran a la tragedia y la violencia. Una de las grandes obras de Shostakovich de los años de la guerra es el **Trío para piano n.º 2** de 1944. Shostakovich, a diferencia de muchos rusos de la época, no era antisemita. En cierta ocasión oyó contar que los soldados de las SS habían bailado encima de las tumbas de sus víctimas judías y, al parecer, esa imagen es la que espoleó la inquietante danza de la muerte en el final del Trío, cuyo tema principal es una melodía judía. Desde el primer movimiento, la música es cruda, a veces brutal, rítmicamente implacable y absolutamente absorbente. Es uno de los artefactos creativos más memorables de la guerra.

Lo mismo se puede decir en gran medida del **Concierto de violín n.º 1**, de 1947-8, aunque su mundo emocional no es tan decidido. Tiene un Nocturno espacioso y grandioso como primer movimiento, melancólico, pero de gran calidez y lirismo. Como segundo movimiento se encuentra uno de los scherzos de Shostakovich que oscila entre lo seco y lo demoníaco. El tercer movimiento toma forma en torno al antiguo género del pasacalle, entretejiendo melodías maravillosas sobre una línea de contrabajo repetida. El final «Burleska» es nervioso y torrencial, a veces rayano en la histeria. En YouTube se puede encontrar un vídeo del gran David Oistrakh, para el cual se escribió este concierto, ejecutando con asombroso aplomo la enorme y enloquecida cadencia final, que parece ir ascendiendo hasta que saltan astillas del violín.

Fue en 1948, mientras Shostakovich trabajaba en este concierto, cuando sufrió el segundo golpe de su vida. A medida que se iba instaurando la Guerra Fría, Stalin decidió llamar al orden a los compositores soviéticos. De repente y sin venir a cuento, en un congreso del partido, una serie de compositores, empezando por Shostakovich y Prokofiev, fueron condenados sumariamente por «distorsiones formales y tendencias antidemocráticas ajenas al pueblo soviético». En resumen: habían escrito música que se consideraba no relevante para obreros de fábricas, y que no estaba en la órbita del «realismo socialista», es decir, la propaganda.

Por aquel entonces todos conocían a artistas de todas las disciplinas que habían desaparecido. Tal y como se proponía Stalin, el terror llegó a todo el mundo. Shostakovich metió en un cajón el Concierto para violín. Se le entregó una disculpa que debía leer en un acto de escarnio público. Después dijo a sus amigos, con la voz convertida casi en un chillido: «¡Y lo leí, como el más miserable de los desdichados, como un parásito, una marioneta, un muñeco de papel colgando de una cuerda!». Por aquel entonces la mayor parte de sus obras estaban prohibidas; fue despedido del conservatorio. En ese momento se empieza a ver la vida de Shostakovich reflejada en su cara: rígida, estragada, impenetrable. Poco después, Stalin lo envió a Estados Unidos a una gira. Shostakovich sabía, y Stalin sabía que lo sabía, que a menudo se fusilaba a los artistas al volver de esas giras. Era una pequeña broma por parte de Stalin, eso de dar primero unas vacaciones a los condenados.

Pero Shostakovich no fue fusilado. Había quedado destrozado por la denuncia, pero volvió a Rusia y se puso a trabajar. Poco a poco se fueron levantando las prohibiciones, su música volvió a oírse de nuevo, volvió a enseñar. Después de que muriera Stalin, en 1953, la presión oficial cedió considerablemente, aunque no del todo.

A pesar de las adversidades, Shostakovich tuvo una vida propia. Era sociable, generoso con sus alumnos, ardiente aficionado al fútbol (viajaba mucho para ver los partidos). Siempre compuso con enorme facilidad, para bien y para mal: su facilidad a veces superaba a su juicio. En la música, igual

que en la vida, creía en sobresalir. Cuando un alumno suyo fue a decirle que tenía problemas con un segundo movimiento, Shostakovich le dijo: «No debes preocuparte por el segundo movimiento. Simplemente, ve y escribe un segundo movimiento». Las autoridades le dijeron a su alumna Sofia Gubaidulina que iba por «un camino equivocado», y Shostakovich le aconsejó: «Creo que deberías seguir por ese camino equivocado tuyo».

En la época soviética la música de cámara en general era segura, quizá porque se entendía que era una expresión más íntima que las obras de mayor tamaño. En los últimos años, los quince cuartetos de cuerda de Shostakovich han llegado a ser considerados entre los mejores del siglo xx, solo después de los de Bartók. Al menos ahí decía lo que quería y como quería. Era su rebelión privada.

La génesis del **Cuarteto de cuerda n.º 8** fue otra humillación. En 1960, Shostakovich se vio presionado para hacer algo que jamás había hecho: unirse al Partido Comunista. Su hijo recordaba que lloraba desesperado, diciendo que lo habían chantajeado. Shostakovich decidió escribir el Octavo cuarteto y luego suicidarse. Lo escribió en tres días. Su principal motivo está hecho con notas tomadas de su nombre: D-S-H-C, según la notación alemana, las notas re, mi bemol, do, si. (Usó ese mismo lema en otras piezas también.) Son las primeras notas del cuarteto, y nunca se alejan demasiado en el resto de la obra. Forman una presencia acongojada, que se hace oír una y otra vez en una obra angustiada, pero fascinante. El segundo movimiento es todo lo salvaje que puede ser un cuarteto. Aquí y en todas sus demás obras, Shostakovich parece estar trabajando veladamente, queriendo expresar cosas demasiado terribles para decirlas, en trances de dolor o explosiones de rabia y desdén. El caso es que después de acabar la pieza no se suicidó, y el Octavo se convirtió en su cuarteto más popular. En el **Cuarteto de cuerda n.º 13** quizá es donde llegó más cerca de lo que había presenciado y sentido. Es una música de una sombría franqueza y de una tristeza indescriptible. Es como dar con un montón de huesos en un bosque.

Creo que de los principales compositores rusos del siglo xx, Prokofiev es el

mejor artista de los dos: su técnica, su juicio y su registro sobrepasan a Shostakovich. Pero también creo que Shostakovich es el más importante de los dos. Más que su colega, Shostakovich presencié el cataclismo de la mitad del siglo ante sus propios ojos, lo sintió y lo vivió. De los artistas que trabajaron después y en plena época de Stalin y Hitler y la reflejaron, él fue el que tuvo más visión y más talento. Eso convierte a Shostakovich en testigo irremplazable de su época y de las épocas venideras, porque necesitamos que nos recuerden, que nos hagan notar en nuestros corazones y nuestras mentes los estragos que puede causar la tiranía, y el amor y la alegría que se pueden salvar de ella.

Más Shostakovich: Sinfonía n.º 9; sinfonía n.º 13, *Babi Yar*; Concierto de piano n.º 1; Cuarteto de cuerda n.º 10, quinteto en sol menor para piano y cuerdas.

33 Benjamin Britten (1913-1976)

En los años cuarenta, Benjamin Britten se había convertido en el más importante de los compositores británicos. Sin embargo, seguía siendo un enigma, alguien que recorría su propio camino. Como la mayoría de los compositores de su país, era muy ecléctico en su trabajo, pero sus influencias actuaban en distintos aspectos. En una época en que los compositores internacionales más importantes eran revolucionarios, como Schoenberg o Stravinsky, o intentaban serlo, Britten siguió siendo un compositor tonal, melodista en el sentido más tradicional.

Gran parte de su obra era música anglicana sacra. Sin embargo, aprendió de todo el mundo, incluyendo a los compositores citados. Su ópera *Una vuelta de tuerca* se basa en un tema dodecafónico, pero no suena a Schoenberg en absoluto. Asimiló la música folclórica, sin sonar apenas folclórico. Escribió obras inspiradas en el teatro japonés y en el gamelán balinés. Mientras tanto, como persona mantenía una fría distancia con el público y una profesionalidad brusca, y hacía pocas declaraciones sobre su obra o sobre la música en general. Su homosexualidad, sus obsesiones, sus inseguridades siguieron más o menos ocultas, aunque estuvieran a plena vista.

Nació como Edward Benjamin Britten, barón Britten de Aldeburgh. Compuso desde la niñez, y a los doce años empezó a estudiar con el conocido compositor Frank Bridge. Después de una beca en el Royal College de música, en los años treinta trabajó mucho componiendo música para el teatro, el cine y la radio, y se hizo íntimo del poeta W. H. Auden, que lo ayudó a aceptar su sexualidad. Cuando estalló la guerra, navegó hasta Estados Unidos, donde escribió su primera ópera, *Paul Bunyan*, sobre un libreto de Auden. Ya vivía con el que fue su compañero toda la vida, el tenor Peter Pears.

Después de mucha introspección, Britten navegó de vuelta a Inglaterra en 1942, en mitad de la guerra. Pero había causado una impresión considerable

en Estados Unidos, y eso condujo a un encargo de la Fundación Koussevitzky para lo que se convertiría en la ópera *Peter Grimes*. Estrenada en 1945, esta sombría pero electrizante historia de un pescador y su aprendiz condenado fue un éxito internacional, y situó a Britten en la primera fila de los compositores operísticos y de los compositores en general. Sigue siendo una de las óperas más destacadas de todo el siglo xx. El papel principal, como todos los papeles de tenor principales de Britten, fue escrito expresamente y con enorme cariño para Peter Pears.

Para introducirse en Britten propongo dos piezas. La primera es una obra de 1937, que más o menos lo anunciaba al mundo como presencia formidable: *Variaciones sobre un tema de Frank Bridge*. Una obra desenvuelta, ingeniosa, seductora de principio a fin, «conservadora» (incluso con una fuga final para rematarla) y, sin embargo, fresca e inconfundible en su voz, es un cariñoso homenaje a su maestro. La otra pieza es su colección *Cuatro interludios marinos de Peter Grimes*. Aquí, Britten muestra su fuerza y originalidad en color orquestal y pintura tonal: la luminosa melancolía del «Amanecer», los repiques del «Domingo por la mañana», la conmovedora «Luz de luna», la enfurecida «Tormenta»... escenas que han pintado muchos compositores, pero nadie como Britten. (Para saber más de su música orquestal, por supuesto, pueden probar su *Guía de orquesta para jóvenes*, una pieza didáctica que introduce los instrumentos de la orquesta, que él hizo más atractiva de lo que parecía en un principio. A Britten le encantaban los niños, y escribió muchísima música para ellos, sobre todo con niños como intérpretes.)

En el barco en el que volvía a Inglaterra en 1942, Britten produjo una de sus obras más queridas, *Una ceremonia de villancicos*, once piezas para un coro de voces blancas y arpa basadas en poemas en «inglés medio» (con su pronunciación original). Empieza evocando una ceremonia en una iglesia, en forma de un cántico gregoriano de Navidad. En medio se encuentra la más atractiva y original música coral del siglo. Crea un estilo con un cierto sabor arcaico, para reflejar los antiguos poemas. Para citar una de las piezas más encantadoras: «No hay rosa de tanta virtud / como la rosa que mostró

Jesús... Por esa rosa podemos ver / que hay un solo Dios y personas, tres». Estas piezas se han convertido en ornamentos familiares de la Navidad; ojalá lo sean siempre. (A menudo se interpretan en un arreglo para coro completo.)

Finalmente, recomendaré lo que, en mi opinión, es su mejor ópera: *La vuelta de tuerca*, basada en una historia de fantasmas elusiva y desgarradora de Henry James. Aquí, Britten trabajaba no solo con una historia muy potente, de un gran escritor, sino también dentro del círculo de sus propias obsesiones. Britten era un hombre gay que tenía pareja desde hacía mucho tiempo y que no hablaba nunca de ello. Sentía cosas por los niños contra las cuales luchaba, y lo mantenía todo en secreto. Escribió varias óperas sobre sufrimiento, muerte o deseos sexuales que afectaban a niños, pero en su época nadie lo analizó con seriedad. El original *La vuelta de tuerca* de James contenía una amenaza sexual en su centro: la nueva institutriz de dos niños averigua que ambos parecen estar hechizados y seducidos por los fantasmas de su criado e institutriz muertos. En una buena producción, *La vuelta de tuerca* es una de las obras más inquietantes y fascinantes que puede ofrecer un teatro: la melodía insinuante y enervante, con la cual Peter Quint llama a los niños; el estribillo recurrente, tomado de Yeats: «La ceremonia de la inocencia se ha ahogado». En la ópera, seducción y repulsión se mezclan de una manera muy singular. Es imprescindible que vean todo esto en un vídeo de algún montaje (hay una excelente película). No lo olvidarán. Es una buena demostración de que la música no es solo diversión, sino un espejo de la humanidad con sus luces y sus sombras, igual que la literatura más profunda, el teatro o la poesía.

Britten murió en diciembre de 1976 en Aldeburgh, donde nació, y donde había fundado un importante festival musical. Murió poco después de haber terminado su última ópera, *Muerte en Venecia*, basada en la historia de Thomas Mann sobre la fatal obsesión de un viejo artista con un jovencito. Desde entonces, las biografías y relatos de su vida han empezado a hacer públicas sus cartas de amor a Pears y a hablar de su inseguridad personal y artística, que nunca superó. Creo que esta corriente biográfica conseguirá dar

cuerpo a lo que ya estaba implícito en su música todo este tiempo: ansiedad, sufrimiento, incertidumbre y una empatía humana inmensa.

Más Britten: *Una sinfonía sencilla, Réquiem de guerra, El horno de las fieras, Serenata para tenor, trompa y cuerdas.*

34 Aaron Copland (1900-1990)

Aaron Copland es una de esas figuras que dan un tinte de credibilidad al mito americano del crisol de culturas. Era un chico de Brooklyn de ascendencia judía lituana (originalmente se llamaba Kaplan), y se crio en el piso que tenía la familia encima de su tienda, unos almacenes. Estudió en París y volvió a Estados Unidos convertido en vanguardista. Solo más tarde llegó a ser la quintaesencia del populista americano en las salas de conciertos, escribiendo una música basada en el folclore campesino, presentada con un formidable aire instrumental aprendido del estilo parisino de Stravinsky, de origen ruso. Cosas que solo pueden pasar en Estados Unidos, dicen...

Al criarse donde se crio y dada la época, Copland decía que no podía imaginar cómo acabó siendo compositor. De niño recibió clases de piano de su hermana. A los quince años, tras haber entrado en contacto por casualidad con diversos tipos de música, decidió que quería componer. Recibió algunas clases en Nueva York y a los 21 fue aceptado en la escuela de música Fontainebleau, en los alrededores de París. Allí se convirtió en alumno aventajado de la brillante Nadia Boulanger, que le inculcó el neoclasicismo de Stravinsky y le presentó al director de orquesta Serge Koussevitsky, que más tarde, con la Sinfónica de Boston, se convirtió en potente defensor de Copland y otros compositores estadounidenses. (Boulanger siguió enseñando a generaciones de estadounidenses, entre ellos Samuel Barber.)

Copland volvió a Estados Unidos en 1924 con el encargo de un concierto de órgano para su profesora; Boulanger lo estrenó en el Carnegie Hall. Entonces, y durante un cierto tiempo, los críticos consideraron a Copland un radical. Buscando una voz americana propia, entre otras obras más austeras produjo también la jazzística e irónica *Música para el teatro*.

En esa época Copland estaba muy metido en política, comprometido con movimientos de izquierdas, y en 1935 ganó un concurso de canciones

socialistas con «En las calles el Primero de Mayo». Por aquel entonces, justo en plena Depresión, sus ideas políticas le estaban apartando del modernismo más dominante. En cierta ocasión, en una afirmación que se haría famosa, dijo: «Durante aquellos años empecé a sentir un malestar creciente con las relaciones entre el público que ama la música y los compositores vivos... Me parecía que valía la pena el esfuerzo de ver si podía decir lo que tenía que decir en los términos más sencillos posibles». Fue la época del cuadro de Grant Wood «American Gothic», y otras obras que llegaron a denominarse «americana». Copland se convirtió en abanderado de ese movimiento en la música.

El nuevo estilo empezó con una obra deslumbrante y orquestal basada en canciones folclóricas mexicanas, *El salón México*, de 1936. Ahí, como surgido de la nada, aparecía el sonido Copland: vivos colores orquestales, fundados en el estilo neoclásico de Stravinsky, pero con una voz personal, enérgica; ritmos intrincados y sincopados, basados en el jazz pero con un efecto singular, que parecía una asimilación de un material folclórico que era extraño al entorno de Copland, pero que él supo apropiarse de manera natural. Parecía que todo aquello no podía funcionar junto, pero no sé cómo él lo hizo posible.

Siguieron tres ballets legendarios, cada uno de ellos con tema estadounidense. *Billy el Niño* apareció en 1938. La historia no se basa en el bandolero real, sino en el mítico. La música de Copland evoca ese sentido mítico del Oeste, que integra canciones familiares de vaqueros como «Goodbye Old Paint» y «Git Along Little Dogies». Prueben a escuchar la Suite Copland extraída del ballet. La obertura conjura el gran drama y los espacios abiertos. La «Danza mexicana» mira hacia las síncopas jazzísticas de *El salón México*. Después de vivos fragmentos de pintura tonal en el «Juego de cartas», El «Duelo a pistola» y la «Muerte de Billy», la conclusión retorna memorablemente a la voz mítica. Aquí tenemos historia estadounidense en un lienzo tonal épico, que suena intemporal, pero que inventó Copland. (Después de una primera interpretación, apareció un antiguo vaquero entre bambalinas para decir que todo aquello estaba muy bien, pero que él conocía

a Billy y que disparaba con la izquierda.)

A continuación llegó **Rodeo**, en 1942. Prueben los cuatro fragmentos más familiares del ballet: «Buckaroo Holiday», «Corral Nocturne», «Saturday Night Waltz», «Hoedown» (Fiesta vaquera, Nocturno en el corral, Vals de sábado por la noche, Cuadrilla). Este tipo de cosas eran una receta infalible para los tópicos y el sentimentalismo, pero la irresistible vivacidad y frescura de la ejecución de Copland los convirtió en clásicos. No hay que olvidar la dulce y punzante elegancia del vals, el éxtasis de la melodía de violín de la «Hoedown». Igual que ocurre con sus modelos Stravinsky y Mahler, el manejo iridiscente de la orquesta en Copland es parte indispensable de la expresión y la emoción musicales.

En 1944 llegó su obra maestra, un encargo de Martha Graham: **Primavera en los Apalaches**. Es una historia muy sencilla: una pareja joven se casa y se establece en la Pensilvania del siglo XIX. Copland siempre tuvo una faceta que tendía a un dramatismo conmovedor, y aquí la exhibe como en ninguna otra obra. La parte más conocida es la suite orquestal que extrajo de la pieza, pero como muchos músicos, yo prefiero la versión original de cámara, tal y como fue escrita para el ballet. Aquí, la calidez y la intimidad de la partitura hacen juego con la intimidad y espiritualidad de la música: una tranquila afirmación de la vida sencilla y las virtudes sencillas. El espacioso solo de clarinete de la obertura es inolvidable; como Mahler, Copland podía escribir ese tipo de cosas como si nunca antes hubiese existido otro solo de clarinete. Para el material de la última parte del ballet, revisó una colección de canciones Shaker, con resultados históricos: variaciones sobre «Simple Gifts» (Dones sencillos), una oscura melodía que Copland hizo famosa. Sugiero que prueben primero la versión original de cámara y luego el arreglo para orquesta completa, donde coloca la música en un entorno más suntuoso.

Los años posteriores a la guerra, Copland se convirtió en un icono. Empezó su carrera como un radical (tanto desde el punto de vista artístico como político) de ascendencia rusa y la acabaría como «el abanderado de la música estadounidense». Quiso llegar al público de música clásica a través de programas de radio y libros sobre el tema como *Qué escuchar en la música*.

Hizo proselitismo e interpretó al piano y como director, y entre otras cosas montó audiciones históricas de Charles Ives. Escribió música memorable para muchas películas, incluyendo *La heredera* y *El pony rojo*. Leonard Bernstein y él se convirtieron en el núcleo de un brillante grupo de compositores y músicos gays, aunque en aquellos tiempos tenían que mantener su orientación sexual en secreto. Copland quitó importancia a su radicalismo de los años treinta, aunque su resonante y desatada *Fanfarria para el hombre común*, tomada de su Tercera Sinfonía de 1936, se hacía eco de sus convicciones políticas.

Tras unos años en los que sus fuerzas fueron declinando, Copland murió en Tarrytown, en diciembre de 1990. Que su música más celebrada suene tan natural e inevitable es un homenaje a su arte: compuso lentamente, con grandes esfuerzos, y consiguió forjar, a partir de sus variopintas experiencias, una voz singular y enormemente atractiva.

Más Copland: Tercera Sinfonía; *Retrato de Lincoln*; suite *El pony rojo*.

35 György Ligeti (1923-2006)

En los años setenta yo tenía un disco de las *Aventuras* y *Nuevas aventuras* de Ligeti para un pequeño grupo de instrumentos y «cantantes». Lo escuché muchísimo, pero tuve que esperar diez años para poder oír esas piezas en vivo, y entonces me di cuenta de que eran divertidísimas: «óperas» de cámara absurdas, en las que abundaban los gritos, resoplidos, chillidos, suspiros, exclamaciones, gruñidos, aullidos y así sucesivamente... todo excepto las palabras. Antes, ni se me había ocurrido que la vanguardia y la comicidad pudieran cohabitar. En los conservatorios no te enseñan eso. Prueben y verán lo que quiero decir.

La música de Ligeti a veces es increíblemente graciosa, otras veces es vivaz, hipnótica, extravagante, conmovedora, irónica... todo cuanto solía ser la buena música. Es característico de su sello personal y su relación con el pasado el que, como compositor manifiestamente «experimental», pudiera conseguirlo. Fue su genio lo que cogió las ideas y técnicas de la escuela experimental alemana de finales de siglo y las hizo musicales, es decir, humanizó la vanguardia. O lo que es lo mismo: tal como ya he dicho anteriormente en este libro, al crear nuevos sonidos y formas expresivas, descubrió nuevos territorios de lo humano.

Ligeti nació en Transilvania (Rumanía), en el seno de una familia judía húngara muy culta, que acabó en los campos de concentración en la Segunda Guerra Mundial. Su padre y su hermano murieron allí. György consiguió escapar de la esclavitud de un campo de trabajo y regresó caminando hasta donde había estado su casa, solo para descubrir que esta había desaparecido. Después de la guerra estudió música e inició una carrera en la enseñanza y la composición en Budapest.

Habiendo sobrevivido a los nazis, Ligeti tuvo que enfrentarse a los soviéticos. En la Hungría comunista, escribir acordes extraños podía tener graves consecuencias. Después de las medidas represivas de Rusia de 1956,

huyó precipitadamente de Hungría y se instaló en Colonia (Alemania). No tenía dinero y no conocía a nadie allí, sin embargo consiguió trabajo en los estudios de Radio Colonia, donde se estaba componiendo música electrónica pionera con unos medios muy primitivos. En aquellos tiempos editaban las piezas en cintas con unas tijeras, y generaban sonidos con antiguos equipos de ingeniería. Iconos de la vanguardia como Karlheinz Stockhausen y Pierre Boulez se convirtieron en mentores y amigos suyos.

Pero el camino de Ligeti divergió del de sus mentores en aspectos importantes. En las décadas de los sesenta y los setenta, Stockhausen fue el más visible de los vanguardistas europeos. Decretó que todas las piezas debían constituir algún tipo de revolución. Ligeti necesitaba modelos, pero no era amigo de gurús ni dogmas. Buscó su voz en el corazón de la escena experimental europea, donde la respuesta a la irracionalidad de la guerra era una ultrarracionalidad y todo había que justificarlo mediante teorías, pero nunca acabó de encajar en ese molde.

Respondiendo a los horrores de mediados de siglo que había experimentado de primera mano, más que en la dirección del intelecto, Ligeti fue en la dirección del sentimiento. Como sus colegas, Ligeti estaba a favor de la innovación, pero las nuevas formas y sonidos para él eran medios, y no fines. Mientras tanto, sentía una pasión no solo no dogmática, sino incluso antidogmática por todo lo musical, incluyendo las tradiciones del Caribe, África central y Asia, el minimalismo estadounidense de Steve Reich y la persuasión de Terry Riley. Ciertamente, este tipo de enfoque amplio y ecléctico no era necesariamente cómodo. «Estoy en una cárcel –dijo una vez Ligeti–. Una pared es la vanguardia, otra es el pasado. Quiero escapar.» Declaró que su música posterior no sería ni tonal ni atonal. En otras palabras: al demonio con los dos bandos.

Una forma de escapar sería una extravagancia devoradora. Con sus maneras cómicas, se podría decir que Ligeti fue el compositor más divertido que ha existido jamás, aunque su humor tiene un toque inquietante. Su ópera *Le Grand Macabre* es un ejercicio de locura apocalíptica sobre el tema del fin del mundo como asunto sobrenatural. Ligeti lo describía como «una

especie de mercadillo medio real, medio irreal... un mundo donde todo se está hundiendo». Al criarse donde se crio y en esa época concreta, Ligeti sabía que las cosas que se derrumban pueden ser divertidas, pero que el final no es ninguna broma. No recomiendo oír toda la ópera entera para empezar, pero busquen en YouTube o similares este fragmento de la ópera llamado ***Misterios de lo macabro***, en la interpretación de la maravillosa soprano Barbara Hannigan, dirigida por Simon Rattle. Prometo que será una de las cosas más increíbles que hayan oído, o visto, jamás.

La música religiosa de Ligeti tiene un aura ultraterrenal que la hace perfecta para ser usada por Stanley Kubrick en *2001: una odisea del espacio*. Para mí, la música de Ligeti sigue siendo el elemento más sublime de ese film trascendental. Pero si el ***Requiem*** y ***Lux Aeterna*** usados en la película se parecen a algo no es a simios y monolitos en la luna, sino que son los aullidos de animales míticos, los suspiros de estrellas solitarias en nebulosas olvidadas, canciones rituales de los espectros. Es la música más genuinamente cósmica y sagrada que conozco.

Otra obra singular y abrumadora es el **Concierto de violín**. Su segundo movimiento, como un himno, tiene un clímax en un coro de ocarinas (esa flauta que tiene forma de patata) y consigue sonar a la vez bobo y aterrador, como un coro de querubines de pesadilla. Aquí, Ligeti abrió una vena de extrañeza embriagadora que quizá la música nunca había alcanzado antes, pero como siempre, no iba tonteando con los sonidos porque sí, sino que expresaba algo que iba más allá del análisis, del reino del corazón.

Sus hipervirtuosos ***Estudios*** para piano se comentan con reverencia y temor en los círculos pianísticos. Escuchen al pianista favorito de Ligeti, Pierre-Laurent Aimard, tocar las ***Fanfares***, jazzísticas y extraordinariamente difíciles.

Oí dar charlas a Karlheinz Stockhausen en Boston en los años sesenta y setenta, y en los noventa vi a Ligeti, cuando fue el compositor invitado en el Conservatorio de Nueva Inglaterra. Stockhausen era la viva imagen del modernista alemán que proclama sentencias muy prolijas sobre los imperativos de la historia. En el conservatorio, Ligeti sencillamente seducía a todo el mundo. No tenía teoría alguna que ofrecer. Era poco pretencioso e

ingenioso, con su inglés chapurreado, y en contraste con los rasgos afilados de Stockhausen y sus ojos ardientes, Ligeti tenía una maravillosa cara de viejo spaniel.

Nos contó que cuando sus obras se interpretaban por primera vez en los nuevos festivales de música, él tenía que ir en autostop a los conciertos. «No tenía dinero ni para invitar a una chica a un café.» Entonces, un día, alguien le dijo: «¿Sabes que hay una película en la que sale tu música?». Stanley Kubrick sencillamente había puesto aquellas piezas en *2001*. Ligeti demandó a Kubrick, como era de rigor, y al final, nos dijo, recibió la enorme suma de 3.000 dólares. «¿Le gusta la película?», le preguntó alguien. «Sí, la verdad es que me gusta», dijo Ligeti. Y por supuesto, *2001* hizo por él lo mismo que estar en la cubierta del *Sargent Pepper* de los Beatles hizo por Stockhausen: ayudó a hacerlo famoso más allá de los círculos esotéricos de la vanguardia europea. Desde entonces, su música ha aparecido en muchas películas.

Ligeti murió en Viena en junio de 2006. Para mí es el artista tonal más interesante, más expresivo y más importante que ha existido desde Stravinsky. Stockhausen era un gran inventor de sonidos, pero Ligeti era un gran compositor en una larga tradición. No veo sustitutos para él en el horizonte.

Más Ligeti: *Nonsense Madrigals; Atmósferas; Lontano.*

36 Más música contemporánea

Empezaré subrayando que va a haber más compositores aquí que en el resumen romántico, porque en los últimos 115 años, la historia no ha hecho más que empezar su trabajo de decidir quién queda y quién desaparece. En cuanto a su creación, todos estos compositores tienen una presencia en la vida musical contemporánea. La diferencia con el siglo pasado es que ahora toda la música, y todo el arte en realidad, pueden tener una cierta inmortalidad en los medios, especialmente los medios *online*, que se han desarrollado mucho en este último cuarto de siglo. Habrá que ver cómo afectará esta situación al futuro de las artes, para bien o para mal.

Sergei Prokofiev (1891-1953). En la época en que estalló la Revolución rusa, en 1917, Prokofiev había completado dos óperas y dos conciertos de piano. Era ardiente partidario del nuevo régimen de los soviets, y escribió un notable número de piezas ese año. En 1918, Prokofiev abandonó Rusia e hizo una gira de conciertos que en principio debía ser breve, pero por diversos motivos no regresó a Rusia hasta al cabo de diez años. Acabó en Estados Unidos un tiempo, y su explosivo debut neoyorquino en un recital le valió el título de «pianista bolchevique». Volvió a la Unión Soviética para siempre en 1932, y allí encontró la situación de las artes muy cambiada. Stalin había tomado medidas enérgicas sobre modernismo y había concluido de manera brutal y repentina el brillante período del arte posrevolucionario. Sin embargo, durante años a Prokofiev le fue bien bajo la vigilante mirada de Stalin y sus títeres. Se unió al Sindicato de Compositores y escribió una cantata para el sexagésimo cumpleaños de Stalin. De momento dejó aparcadas la disonancia y la innovación, pero el resultado fue que se concentró mucho más en su obra y se comprometió todavía más con sus fuentes musicales rusas. En 1948, la Guerra Fría estaba en pleno apogeo y Stalin decretó que había que someter a los artistas de una vez por todas. A pesar de su fama mundial, a Shostakovich y Prokofiev no se les ahorró el

trago. Ambos hombres cedieron e hicieron públicas autocondenas ridículas. A Shostakovich aquello casi lo mata, y el efecto fue aún peor en Prokofiev, que ya estaba exhausto y enfermo. No se sabe por qué motivo, Prokofiev no pudo proseguir su carrera en la Unión Soviética con tanta facilidad como su compatriota Shostakovich, o más bien lo hizo así hasta que se le acabó la suerte. Un pensador ruso comparó una vez a Estados Unidos y la Unión Soviética de este modo: en Estados Unidos todo es posible y nada es importante; en Rusia muchas menos cosas son posibles y todo es importante. Ambos, Prokofiev y Shostakovich, sobrevivieron, cada uno a su manera, y cada uno a su manera creó una obra inmensamente importante en las peores circunstancias. Los *allegros* de Prokofiev tenían una vertiente enérgica y vivaz (escuchen el último movimiento de la Sonata de piano n.º 7, muy emocionante), tenía grandes dotes para la melodía lírica y en sus obras mayores recreó unos lienzos épicos. **Sugerencias:** *Sinfonía clásica*; *Concierto de piano n.º 3*; *Teniente Kijé*; *Pedro y el lobo*; *Sinfonía n.º 5*; *Sonata de piano n.º 7*.

Alban Berg (1885-1935). Alumno de Schoenberg y miembro de la Segunda Escuela de Viena, Berg trabajaba muy despacio y con muchas dificultades; ningún compositor de su estatura tiene tan pocas obras en su catálogo, aunque todas todas ellas importantes. Berg pasó unos ocho años trabajando intermitentemente en su obra más notable, la ópera *Wozzeck*. En esta historia de un soldado atormentado y condenado y su amante, la expresión es totalmente individual, y el tono va desde una profunda ternura hasta una ironía salvaje y una sensación de caos incipiente. Sigue siendo la ópera más admirada de todo el siglo xx. Hacia 1935, Berg se consideraba un importante compositor austríaco, pero él y Webern también fueron denunciados por los nazis como «artistas degenerados» y Berg perdió la mayor parte de sus ingresos. Además, nunca gozó de muy buena salud. Habiendo terminado su bello y elegíaco **Concierto de violín**, estaba acabando su ópera *Lulu* cuando murió debido a una picadura de insecto que se le infectó. **Sugerencias:** *Tres Fragmentos de Wozzeck*.

Anton Webern (1883-1945). Webern fue otro alumno de Schoenberg y

miembro de la Segunda Escuela de Viena. En su madurez sus composiciones se volvieron cada vez más oscuras, si bien tras su muerte, estas transformaron la música de la posguerra. Como Berg, Webern empezó a escribir piezas libres y atonales, y luego siguió a Schoenberg hacia la música dodecafónica en los años veinte. Para mi oído, ese trabajo temprano libre y atonal es muy comunicativo, va de lo pícaro a lo profundamente trágico, y su sonido es además muy fresco. En sus obras dodecafónicas posteriores, Webern se convirtió en el compositor más austero de todos, el más meticuloso en el uso de la técnica. Sus piezas se volvieron cada vez más breves, más aforísticas, y perdieron la intensidad expresionista de sus años de libertad atonal. El inicio del régimen nazi fue un desastre creativo para Webern, igual que para muchos otros artistas progresistas, todos ellos englobados bajo el título «artistas degenerados». Sus interpretaciones se prohibieron y tuvo que trabajar a destajo para salir adelante. Dejó de dirigir y de componer, y quedó prácticamente olvidado como compositor. Justo después de la guerra murió de un disparo accidental realizado por un soldado estadounidense. Diez años más tarde, él y su incansable aplicación del método dodecafónico fueron la inspiración para una escuela internacional de compositores «post-Webern». Uno de ellos era Igor Stravinsky, que dijo de él: «Condenado al fracaso más absoluto en un mundo sordo, ignorante e indiferente, él, inexorablemente, siguió tallando sus diamantes, sus diamantes resplandecientes». **Sugerencias:** *Cinco piezas para cuarteto de cuerda; Seis piezas para orquesta; Concierto para nueve instrumentos.*

Leoš Janáček (1854-1928). Janáček es un ejemplo para los compositores que tienen que luchar por su arte, porque trabajó casi en el anonimato gran parte de su vida, y solo conoció el éxito cuando tenía ya sesenta o setenta años. En este largo proceso le fue de ayuda el amor que sentía por una joven mujer, casada e inaccesible para él, que sin embargo le inspiró. En 1916 su ópera nacionalista *Jenufa* fue interpretada en Praga con gran éxito. Y, desde entonces, Janacek se convirtió en el compositor checo más importante, y antes de que pasara mucho tiempo, a los sesenta, en figura internacional. Su música está impregnada no solo de la rica tradición de la música folclórica de

Moravia, sino también con su cultura en el sentido más amplio.
Sugerencias: *Sinfonietta; Misa Glagolítica, ópera La zorrilla astuta.*

Ralph Vaughan Williams (1872-1958). Vaughan Williams pasó por el Royal College of Music, y estudió con el alemán Max Bruch y el francés Maurice Ravel. Luego, en lugar de adoptar la línea brahmsiana, tardorromántica de Elgar, se volvió hacia la música folclórica británica para buscar su inspiración. Y esta, más la música eclesiástica británica, constituyó el fundamento para su obra durante el resto de su larga y productiva carrera.

Sugerencias: *Fantasia sobre un tema de Thomas Tallis; Sinfonía n.º 4.*

Sergéi Rachmaninov (1873-1943). Nacido en Rusia, Rachmaninov vivió una infancia problemática. Arruinado, el padre abandonó a la familia cuando él solo era un niño, si bien al final acabó por convertirse en uno de los mejores pianistas del mundo. Causó una gran sensación después de que su melodramático **Preludio en do sostenido menor** para piano, escrito en 1892, se hiciera famoso a escala mundial. (Rachmaninov, que nunca escapó a la notoriedad de esa pieza, llegó a odiarla.) El estreno en 1901 en Moscú de la que sería su obra más celebrada, el **Concierto para piano n.º 2 en do menor**, cimentó su importancia en el mundo del espectáculo. En Juilliard la llaman «Rocky 2», porque es una de esas cimas que tienes que escalar si quieres ser solista. Su compañero ruso Stravinsky apreciaba su forma de tocar, no tanto su música, y describía a Rachmaninov como «un ceño fruncido de dos metros de alto». **Sugerencia:** *Isla de los muertos.*

Paul Hindemith (1895-1963). Durante una época, Hindemith fue considerado uno de los compositores más importantes de su tiempo, junto con Schoenberg, Stravinsky y Bartók. Como rechazaba la atonalidad, para muchos era la respuesta necesaria a Schoenberg. Durante los años veinte se lo tenía por uno de los revolucionarios, y su música estaba marcada por una gran energía e ingenio. Entre sus obras se incluye su ópera de cámara surrealista *Hin and Zurück, Ida y vuelta*, que llega hasta la mitad y luego tanto la música como la acción van hacia atrás hasta llegar al principio, como una película pasada al revés. En los años treinta, los nazis lo calificaron como compistor del «bolcheviquismo cultural» y prohibieron su obra maestra, la

ópera *Mathis der Maler* (Matías el Pintor). Más tarde, las creaciones de Hindemith se volvieron más sosegadas y él se fue convirtiendo en una especie de artesano que producía numerosas piezas meticulosamente elaboradas. **Sugerencia:** la sinfonía *Mathis der Maler*, *Metamorfosis sinfónicas de Temas de Carl Maria von Weber*.

Edgard Varèse (1883-1965). Varèse tiene el honor de haber servido de inspiración tanto para la vanguardia musical de mediados de siglo como a rockeros vanguardistas como Frank Zappa. Desde sus inicios hasta el presente, ha sido tanto en sonido como en reputación el modernista prototípico. Una vez oí una interpretación vertiginosa de *Ameriques* por la Sinfónica de Boston que tendría que volver a oír, aunque la pieza en realidad no me gusta: lo que sí me gustó fue esa ferocidad rabiosa, insultante, que irradiaba en sus veinte minutos de duración. **Sugerencias:** *Ionización*, *Amériques*, *Poème électronique*.

George Gershwin (1898-1937). Gershwin creó algunas de las canciones más conocidas de la música popular estadounidense y también algunas piezas más apreciadas en las salas de concierto. Desarrolló una inmensa carrera que lo abarcaba todo y que solo podía haberse producido en Estados Unidos. Con una curiosidad y una ambición insaciables, absorbía toda la música que tenía a su alrededor, tanto popular como clásica, negra y blanca, y la rehacía con su propia voz. De adolescente, Gershwin abandonó el colegio y fue a trabajar como promocionador de canciones en Tin Pan Alley, y se pasaba los días al teclado tocando melodías para los clientes de partituras. A los veinte años y, según se dice, durante un trayecto de diez minutos en autobús a Manhattan, escribió «Swanee», que se vendió por millones y se ha convertido en un clásico. Después de eso nunca le faltaron ni dinero ni fama, pero sus ambiciones creativas iban mucho más allá. Casi todo aquel que conocía a Gershwin, desde el fan de su música de a pie hasta los músicos más sofisticados de su época, se quedaba asombrado por sus dotes. Repetiré las palabras de Ravel cuando Gershwin le pidió que le diera clases: «¿Por qué iba a querer usted ser un Ravel de segunda, cuando ya es un Gershwin de primera?». *Porgy and Bess*, su obra maestra, es una mezcla perfecta de ópera

tradicional y Broadway en una historia de gran poder trágico. **Sugerencias:** *Rhapsody in Blue*; concierto en fa, *Un americano en París*, *Porgy and Bess*.

Erik Satie (1866-1925). Satie no es un gran compositor ni de lejos, pero su sentido del humor y sus excentricidades le dieron notoriedad y su persona inspiró a una serie de artistas mucho más ambiciosos. Satie escribió su ballet *Parade* para los veteranos de los Ballets Rusos (su partitura incluye máquinas de escribir, botellas de leche, una sirena... y los escenarios eran de Picasso). Fue amigo de Debussy, Ravel y de los surrealistas, a los que inspiró con sus nombres caprichosos para las piezas, como *Vejeciones* y *Verdaderos preludios blandos para un perro*. Satie personificaba el rechazo a la pretenciosidad. **Sugerencias:** *Gymnopédias* para piano.

Francis Poulenc (1899-1963). Poulenc escribió a menudo con referencias a la música popular francesa, incluyendo algunas canciones muy notables. Su ópera *Los pechos de Tiresias* se basaba en una farsa del poeta surrealista Apollinaire. Antes de que se volviera hacia las obras religiosas más adelante, la mayor parte de la música de Poulenc era encantadora y picante, la personificación de la urbanidad parisina. **Sugerencias:** Sexteto para piano y Quinteto de viento, *Gloria*.

Darius Milhaud (1892-1974). Milhaud se vio implicado creativamente tanto en la cultura francesa como en la popular estadounidense. El resultado más celebrado fue el primer ballet u obra de concierto de jazz (precedió a la *Rhapsody in Blue* de Gershwin), que en su estreno fue presentada con unos disfraces en forma de caja como «ballet cubista». **Sugerencias:** el ballet mencionado, *La Creation du monde*.

Samuel Barber (1910-1981). La música de Barber normalmente es tan acogedora que uno olvida que era un inconformista. No era ni posromántico ni compositor de la «Americana», ni tampoco vanguardista o reaccionario, pero de algún modo extrajo de toda la cultura musical de su tiempo una síntesis muy personal. Su sombrío y hermoso *Adagio para cuerdas* se ha convertido en ubicuo acompañamiento para tragedias aparecidas en los medios de comunicación. **Sugerencias:** *Knoxville: verano de 1915*; Sonata de

piano; Concierto de piano.

John Cage (1912-1992). Cage es el embaucador de la música moderna, cosa que no quiere decir que no sea serio, o más bien que para él lo serio, lo provocativo y lo estrambótico formaban parte del mismo continuo del cosmos. Estudió con Arnold Schoenberg y escribió piezas dodecafónicas, pero pronto se cansó del formalismo y la sobriedad, tanto de los reaccionarios como de la vanguardia. Empezó a buscar nuevos sonidos sin tener en cuenta cuestiones de sentido y propósito. Pronto empezó a planificar sus obras mediante métodos azarosos: tirando una moneda, consultando el *I Ching* chino... Lo que salía de ese método «aleatorio» (*alea* en latín significa 'dado') eran piezas como *Imaginary Landscape n.º 4* de 1951, interpretada según unas instrucciones muy elaboradas por doce aparatos de radio sintonizados en diferentes emisoras, de modo que lo que sale es lo que está en el aire en esos momentos por casualidad. En su legendaria obra 4'32" un pianista está sentado ante el teclado 4 minutos y 32 segundos, sin tocar nada. La «música» es lo que el público proporcione. La estética de Cage ha sido muy influyente, y especialmente útil para compositores sin talento alguno, entre los que se encontraba él mismo, aunque él siempre consiguió llevarlo a cabo con más virtuosismo y astucia que nadie. **Sugerencias:** *Sonatas e Interludios (1946-1948)* para «piano preparado». Es decir, se trata de un piano cuyas cuerdas están adornadas con tornillos, gomas, plástico, pernos y otros objetos diversos. Está entre las primeras obras de Cage, planeadas y anotadas con precisión. Son muy divertidas.

Olivier Messiaen (1908-1992). Messiaen estudió la música oriental, cuyos ritmos y tonalidades se convirtieron en parte de su obra, junto con los cantos de las aves, por los que se sintió fascinado toda la vida. Dos elementos más marcarían la música de madurez de Messiaen: su ferviente catolicismo y su sinestesia de nacimiento, una rareza de las conexiones cerebrales por la cual percibes dos sentidos conjuntamente. En su caso, oía la música con colores extravagantes, y se convirtió en un compositor de tinte inimitable y policromo. **Sugerencias:** *Cuarteto para el fin de los tiempos; Visiones del Amén, Cronocromía* (una obra orquestal enorme y bulliciosa hecha casi

enteramente con cantos de aves).

Pierre Boulez (1925-2016). Surgió del Conservatorio de París como radical furibundo, predicando el «serialismo total» y emitiendo manifiestos: «Cualquier músico que no haya experimentado... la necesidad [del serialismo] es INÚTIL. Porque su obra entera es irrelevante para las necesidades de su época». Y: «Schoenberg está muerto»... porque según la opinión de Boulez, ni remotamente humilde, el inventor de la atonalidad no había ido lo bastante lejos. Para Boulez y sus compatriotas, el serialismo era un camino intelectual para recuperarse de la locura de la guerra. Al mismo tiempo, él y el resto de vanguardistas de su generación estaban muy influidos por los procedimientos aleatorios de John Cage. **Sugerencias:** *Dérives 2*, en la cual dejó atrás algunas de sus viejas ideas y escribió música de una energía propulsora.

Karlheinz Stockhausen (1928-2007). Stockhausen se crio entre los bombardeos, durante la guerra, y llegó a pensar que la música militar que sonaba por todas partes entre los nazis había ayudado a encaminar a Alemania hacia el desastre. Su propia obra voló lo más lejos posible de los ritmos regulares y las melodías y armonías tradicionales. Stockhausen pasó muchos años haciendo proselitismo de la vanguardia, escribiendo muchos fragmentos técnicos y polémicos, y componiendo tanto música electrónica como acústica, y a veces uniendo ambas. Era un poco fanático por naturaleza, y declaró que toda pieza debía ser revolucionaria en sí misma. En los años sesenta se hizo famoso por ser uno de los rostros de la cubierta del disco *Sargent Pepper* de los Beatles y por haberles servido de inspiración, entre otras influencias. **Sugerencias:** *Gesang der Jünglinge; Stimmung, Hymnen*. Importante: leer la información que incluye el disco o buscar la pieza en Wikipedia.

Alfred Schnittke (1934-1998). La obra posmoderna, a menudo poliestilística de Schnittke, influida por Ives, entre otros, ha estado de moda durante años, y sigue siendo formidable. Para abrir boca, prueben el **Concerto grosso n.º 1**, que toma el género barroco y el estilo barroco como bases sobre las cuales construir una de las obras más locas que conozco, llena de ternura

y ferocidad, ensartada entre tonalidad y tonalidad y atonalidad y un caos rabioso, compitiendo todo en una fascinante pesadilla auditiva. **Sugerencias:** Concierto para viola.

Giacinto Scelsi (1905-1988). Pasó gran parte de su vida componiendo en las sombras, conocido solo por unos pocos discípulos. Para su obra posterior improvisó con cintas grabadas, y los colaboradores iban apuntando los resultados bajo su supervisión. Casi al final de su vida llevó a cabo algunas actuaciones muy aclamadas, y consiguió algunos defensores, entre ellos el cuarteto Arditti. **Sugerencias:** *Uaxuctum: la leyenda de la ciudad maya que ellos mismos destruyeron por motivos religiosos.*

Terry Riley (1935). Riley fue uno de los fundadores del minimalismo que siguió la ruta académica y obtuvo un máster en la Universidad de California. Luego se decantó por los estudios de música india. También estuvo relacionado con la contracultura de los sesenta y su música. Todo ello, junto con su interés por el jazz de mediados de siglo, contribuyó a dar forma a su obra. Su minimalismo se alejaba todo lo posible del críptico serialismo académico, integrando elementos de músicas de todo el mundo y pop estadounidense. Su forma y sus procesos están enteramente en la superficie, de manera que hasta un niño de cuatro años podría entenderlos. No hace mucho tiempo oí una interpretación de su legendario *En do* en un museo, mirando hacia abajo desde un balcón mientras los músicos, sonrientes y bailando, se abrían camino por las galerías sin techo y finalmente nos reuníamos todos abajo para la conclusión. Fue uno de los ratos más divertidos que he pasado en un museo, y ninguna otra pieza podría haber tenido semejante efecto. **Sugerencias:** *Un arcoíris en el aire curvo.*

Steve Reich (1936). Reich es otro minimalista fundamental. Pasó de ser un licenciado en filosofía en Cornell a realizar estudios musicales en Juilliard y el Mills College. A partir de 1966 lideró su propio grupo. Para aproximarse a la obra de Reich un buen principio es escuchar la pieza *Come Out*, en la cual una frase pronunciada por un chico negro de la calle se emite una y otra vez en varias grabadoras de cintas que gradualmente se van desincronizando, hasta que la frase se convierte en un fascinante paisaje sonoro. La obra

maestra de Reich, para mí la mejor de todo el minimalismo, es *Música para 18 músicos*, de 1976. La pieza tiene su marca personal: un pulso inexorable, figuras que se repiten balbuceando y así sucesivamente, pero a diferencia de la mayoría de las piezas minimalistas, esta es realmente expresiva. A mi juicio es como un largo fragmento de invención rítmica constantemente renovada, con una corriente subterránea omnipresente de melancolía perturbadora. Si tienen ocasión de verla interpretar en vivo, no se la pierdan. La interpretación se convierte en una especie de obra de teatro, con músicos que van de instrumento a instrumento, mujeres cantando suavemente ante un micrófono, percussionistas alternando notas a ambos lados de una marimba... Es una delicia tanto musical como visual.

Philip Glass (1937). Estudió filosofía en la universidad y fue a Juilliard, donde estudió música india. Incansable promotor de sí mismo, formó un grupo que tocaba su obra, repetitiva e incesante, con unos teclados eléctricos e instrumentos de viento, de forma monótona y a un volumen muy alto. A finales de los sesenta se convirtieron en una formación de culto en Nueva York. **Sugerencias:** su ópera *Einstein en la playa*.

John Adams (1947). Llamo postminimalista a Adams porque a menudo hace uso de las repeticiones y la evolución lenta de ese estilo, pero lo coloca en una paleta estilística más amplia, cuyas influencias van desde la música romántica a Charles Ives o la música pop. **Sugerencias:** *Nixon en China*; *Shaker Loops*.

Conclusiones

Quiero acabar hablando un poco de un fenómeno contemporáneo, el movimiento llamado «música antigua». A través de la historia de la música occidental siempre ha habido una evolución natural de los tipos de instrumentos (por ejemplo, el cambio de la familia de cuerda de la viola de gamba a la del violín) y mejoras técnicas en los existentes, como la adición en el siglo XIX de claves a los vientos y de válvulas a los metales. Ha habido algunas excepciones a esas normas evolutivas, por encima de todo el acuerdo general de que los instrumentos de cuerda hechos por la familia Stradivari y unos pocos más de los siglos XVII y XVIII no se han podido mejorar. (La mayoría de esos instrumentos, sin embargo, fueron desmontados y reacondicionados en el siglo XIX con unos diapasones más largos, para adecuarse a los requisitos de la época.)

Igual que en la evolución del clavicémbalo al piano, con su gama más amplia de volumen y toque, hay una tendencia a considerar las diversas evoluciones como un progreso indudable. Al mismo tiempo, los estilos de interpretación también han evolucionado, y en ausencia de registros, cada época histórica y cada región tendían a mantener sus propios hábitos de interpretación. De modo que cuando las piezas más largas de Bach empezaron a ser redescubiertas, hacia mediados del siglo XIX, se tocaba con instrumentos de la época y en el estilo de la época, y eso significa que se añadían efectos de volumen, articulación y fraseo a la música.

En el siglo XX, sin embargo, los instrumentos antiguos empezaron a suscitar interés, y a su vez ello condujo a un afán por saber cómo se tocaban. Surgieron grupos aquí y allá que utilizaban flautines, caramillos, laúdes y similares.

Cuando en los setenta, los primeros movimientos musicales empezaron a estar maduros, la actitud era: vamos a tocar la música con los instrumentos para los que fue escrita, en el estilo que se tocaba en la época, en la medida

en que podamos averiguar cuál era. Existía un cierto grado de superioridad moral en la empresa: «nosotros» somos más auténticos que «vosotros». Mientras una nueva generación de músicos se esforzaba por dominar los violines barrocos, los flautines, las violas de gamba y los laúdes, las trompas sin válvulas y cosas similares, los estudiosos investigaban en todos los tratados de interpretación disponibles, sobre todo los del siglo XVIII, en busca de claves sobre la práctica interpretativa de cada época.

Recuerdo la primera vez que oí un disco de una orquesta con instrumentos originales, que tocaba la Sinfonía en sol menor de Mozart. Me quedé anonadado. La melodía de obertura en octavas, que en una orquesta grande moderna siempre había sonado torpe, aquí sonaba ágil y lúcida. Podía oír claramente todas las partes de la orquesta, hasta el segundo fagot. Era emocionante, como si la música hubiera renacido. Hagan un experimento: escuchen una versión de los *Reales fuegos artificiales* de Haendel en la versión habitual para orquesta moderna. Luego escuchen la versión original tocada por una banda antigua, como por ejemplo la Schola Cantorum Basiliensis. Encontrarán que el original era más bullicioso y más divertido.

A lo largo de las décadas, el movimiento de la música antigua se fue extendiendo sistemáticamente, hasta que hacia 1990 los instrumentos originales habían reclamado el repertorio barroco en gran medida para sí y estaban haciendo avances en el período clásico. Las orquestas más convencionales ya no tocaban el repertorio barroco. Llegamos a apreciar el susurro de las cuerdas tocadas sin vibrato y con arcos convexos, en lugar de los modernos cóncavos, el sonido de las cuerdas de tripa, en lugar del metal, el suave brillo de las violas de gamba y, por supuesto, el tintineo del clavicémbalo. La nueva vida de los instrumentos renacentistas y medievales abrió un repertorio enorme y maravilloso que antes se había oído muy raramente. Mientras, el estilo de interpretación que surgió en el seno de ese movimiento favorecía las bandas más pequeñas, las texturas más enjutas, los tempos más rápidos. Había una tendencia general a reprimir la expresión emocional, siguiendo la teoría de que era demasiado romántica y no lo suficientemente barroca.

El triunfo del movimiento de la música antigua, sin embargo, también acabó por poner de manifiesto sus limitaciones y sus engaños. Por muchos tratados que estudiemos, en realidad no podemos saber cómo sonaba Bach, ni cualquier otro compositor, antes de los tiempos modernos, cuando se interpretaban sus obras. Existen muchos aspectos cruciales que no podemos conocer en absoluto, de modo que la musicalidad y la imaginación de los intérpretes tienen que hacerse cargo de esas lagunas. Al final, el movimiento de la música antigua reconoció la realidad y rebajó sus reivindicaciones de «autenticidad» hasta algo más modesto: «interpretación históricamente informada» (HIP, por sus siglas en inglés). Este movimiento reconoce la diferencia entre investigación e interpretación musical. De ese modo, el estilo HIP escueto y brioso de interpretación se extendió a las salas de concierto habituales y a los instrumentos modernos. No creo que nadie cuestione hoy en día el valor de todo esto. Vale la pena, desde luego, oír los sonidos tal y como los escribió un compositor, aproximándose a la interpretación de su época. Además de la investigación, los propios instrumentos en sí pueden revelar muchísimas cosas. Beethoven se quejaba siempre de las limitaciones de los pianos con los que tenía que trabajar.

Pero al mismo tiempo escribía una música que tenía en cuenta esos pianos, como descubrirán si oyen la música con instrumentos de época. El primer movimiento de su sonata *Luz de luna* debe ser interpretado con el pedal de sostenido pisado todo el tiempo. Como la resonancia de un instrumento moderno es mucho más larga que en el piano de Beethoven, hoy en día no se puede hacer tal cosa, porque sonaría como un embotellamiento de tráfico tonal. Hay que encontrar alguna manera de fingirlo. Oyendo la sonata *Appassionata* de Beethoven en un piano de su época, se da uno cuenta de que está explotando unos contrastes de registros que no existen en los pianos modernos. Sus pianos tenían unos registros con unos bajos resonantes, unos registros medios bastante suaves y unos registros altos muy brillantes, y sonaban más a madera que los pianos modernos porque sus marcos eran de madera, en lugar de ser de acero. En un piano antiguo, el enloquecido final de la *Appassionata* suena como si la música estuviera desgarrando por

completo el instrumento, algo crucial para su efecto emocional.

Estos asuntos siguen siendo muy complicados. Cuanto más se reconocen las complicaciones, más se aleja la idea de la autenticidad. Por ejemplo: sí, Mozart normalmente trabajaba con orquestas que tenían diez o doce cuerdas, pero él mismo decía que si hubiera sido por él, su orquesta habría tenido cincuenta violines. La idea de que unos sonidos más estrechos y unos tempos más rápidos siempre son mejores ha llevado a interpretaciones donde no hay tempos lentos en absoluto; todo se agita como si fuera una danza. Personalmente, considero que eso no es «auténtico», es inexpresivo y no es musical. Mientras, el entorno de la música es enormemente distinto ahora y en el pasado. La mayoría de la música hoy en día se toca en salas de conciertos. En los tiempos de Mozart, la música de cámara se interpretaba en salones privados, las sonatas de piano en privado también. Nadie ha propuesto revivir también eso, por no hablar de que a menudo la música, en el pasado, se interpretaba con poco o ningún ensayo previo. La mayoría de las interpretaciones anteriores al siglo XIX probablemente sonarían a nuestros oídos, por decirlo en una sola palabra, pésimas.

Lo que estoy diciendo es que el estilo de la «música antigua» no es «auténtico», sino sencillamente un estilo moderno de interpretación de la música antigua. Para mí, los tempos rápidos que se oyen sistemáticamente en la actualidad pueden acabar destrozando la música. En cualquier caso, los estilos cambian. El enfoque constante y metronómico al tempo que apareció a principios del siglo XX y reemplazó a los tempos flexibles de la interpretación romántica es todavía la norma. Al final, alguien escuchará en serio, por ejemplo, cómo interpretaba Mahler su propia obra, ya que hay grabaciones de él al piano, absorberá esas maneras y dará un nuevo enfoque a la música de finales del XIX.

Como profesor, ¿cómo podría puntuar el movimiento de música antigua y su influencia? En términos de revivir los instrumentos originales, diría que con un 9, si no con un 10. En términos de su efecto a la hora de tocar el repertorio barroco y clásico, le pondría un 7, y siendo bastante generoso. Es incuestionable que ha enriquecido a la música. Pero los fines siguen siendo

siempre más importantes que los medios. «Lo mejor que puede proporcionar la historia –decía Johann Wolfgang von Goethe– es el entusiasmo que suscita.»

Pero el movimiento de la música antigua es parte ineludible de la evolución continua de la música clásica occidental, que tiene que evolucionar para mantener su vitalidad y su importancia. La nuestra es la tradición musical más amplia y caleidoscópica del mundo, cuyos músicos se han entregado a una exploración y renovación constantes durante milenios. En ella, todo el mundo puede encontrar su lugar y su pasión. Es necesario que ese viaje no se detenga, y dar ahora también con nuevos lugares y nuevas pasiones.

Así pues, este ha sido nuestro recorrido por la música occidental desde hace siglos hasta hace solo unos pocos años. ¿Cómo puedo poner punto final a todo esto, como compositor y escritor? La música está para disfrutarla, para amarla, para dejarse fascinar y conmover por ella, instruir y divertir, impresionar y exaltar. Creo que el trabajo de un compositor consiste en proporcionarnos todas esas experiencias. Mientras el público de la música clásica esté dispuesto a dejarse emocionar por distintas voces y lenguas, será tan susceptible de sentirse arrebatado oyendo algo «nuevo» como lo fue en tiempos de Mozart... y la música seguirá desarrollándose. Las obras que se componen hoy forman parte de un experimento que sigue avanzando en esa dirección.

¿En qué período artístico estamos ahora? Quiero recordar de nuevo el fantástico alcance de la música actual, del que ya hemos hablado. Una de las grandes virtudes de la música occidental es no solo su enorme viaje técnico desde la monodia a la polifonía, y luego la homofonía, desde una tonalidad en evolución a una atonalidad en evolución, de las tríadas a los clústeres, de la simplicidad a la complejidad, de una pequeña paleta de colores a una paleta inmensa, de lo austero a lo apasionado, de lo calculado a lo enloquecido. También ha mostrado una enorme capacidad de asimilar ideas y voces de todo el mundo, de la música popular y del jazz, sin dejar de ser ella misma. A mi juicio, la amplitud incomparable de referencias y estilos a lo largo del último milenio podría ser el aspecto más notable de la música

clásica occidental. Por supuesto, no hemos visto aún el fin de esa evolución, y nunca lo veremos.

¿Y cómo creo que será el futuro? Prefiero ahorrarles las especulaciones. Un estudio reciente ha mostrado que, cuando se trata de hacer pronósticos, no existe diferencia entre las profecías y los resultados al azar. Lo que ocurra difícilmente será lo que alguien haya predicho, y si alguien acierta será solo una casualidad. Lo único que podemos afirmar es que el espíritu humano es infinitamente creativo, y que los músicos, como todos los artistas, seguirán haciendo lo que hacen. En el proceso continuarán revelándonos cosas bellas, sublimes, delicadas, provocadoras, espantosas, fascinantes, intensas, crudas, maravillosas. Independientemente de cómo nos las presenten, ya sea mediante sonidos, metal, piedra, lienzo, papel, película o como sea, al final el arte sobre todo está hecho del mismo material inagotable que el espíritu humano.

Más lecturas sugeridas

Algunos de estos libros son para el público en general, si bien otros (sobre todo el clásico de Rosen, *The Classical Style*) requieren un cierto conocimiento técnico.

Berlioz, Hector y David Cairns: *The Memoirs of Hector Berlioz*. [Versión castellana: *Memorias*, ediciones Akal, Madrid, 2017.]

Bostridge, Ian, *Schubert's Winter Journey: Anatomy of an Obsession*.

Frisch, Walter, *Music in the Nineteenth Century*.

Gardiner, John Eliot, *Bach: Music in the Castle of Heaven*. [La música en el castillo del cielo: un retrato de Johann Sebastian Bach, Acantilado, Barcelona, 2015.]

Geiringer, Karl, e Irene Geiringer, *Haydn: A Creative Life in Music*.

Hamm, Charles, *Music in the New World*.

Hanning, Barbara Russano, *Concise History of Western Music* (5.^a ed.).

Hogwood, Christopher, *Handel* (ed. rev.). [Versión castellana: *Haendel*, Alianza Editorial, Madrid, 1988].

Lederer, Victor, *Debussy: The Quiet Revolutionary*.

Melograni, Piero, y Lydia G. Cochrane, *Wolfgang Amadeus Mozart: A Biography*.

Orenstein, Arbie, *A Ravel Reader: Correspondence, Articles, Interviews*.

Rosen, Charles, *The Classical Style: Haydn, Mozart, Beethoven*. [Versión castellana: *El estilo clásico: Haydn, Mozart, Beethoven*, Alianza Editorial, Madrid, 2015].

Shaw, George Bernard, *Shaw on Music*.

Shawn, Allen, *Arnold Schoenberg's Journey*.

Simms, Bryan, R., *Music of the Twentieth Century: Style and Structure*.

Stravinsky, Vera, y Robert Craft, *Stravinsky in Pictures and Documents*.

Swafford, Jan, *Beethoven: Anguish and Triumph*. [Versión castellana: *Beethoven: tormento y triunfo*, Acantilado, Barcelona, 2017.]

Swafford, Jan, *Charles Ives: A Life with Music*.

Wagner, Cosima, *Cosima Wagner's Diaries: An Abridgement*. [Versión castellana: *Cartas a Friedrich Nietzsche: diarios y otros testimonios*, Trotta, Madrid, 2013.]

Walker, Alan, *The Chopin Companion*.

Watson, Derek, *Richard Wagner: A Biography*.