

TODAS LAS PALABRAS
PARA DECIR ROCA
ALL THE WORDS FOR ROCK

MÚSICA PARA UNA EXPOSICIÓN



Selección de piezas musicales de Julián Rodríguez

Textos de Luis Francisco Pérez

Ludwig van Beethoven

«Szene am Bach» (Escena junto al arroyo), *Sexta Sinfonía (Sinfonía Pastoral)*

Beethoven dio por finalizada su *Sinfonía pastoral* en 1808 en la localidad de Heiligenstadt, entonces un pueblo cercano a Viena y que hoy forma parte de la capital austriaca. Fue en este mismo lugar de reposo donde el genial compositor alemán escribió lo que se conoce como el *Testamento* de Beethoven. Ocurrió el 10 de octubre de 1802, y en dicho documento confiesa de una manera muy entrañable la insoportable tragedia de su progresiva sordera, hasta el punto de que concluye con esta clara intención de suicidio: «Adiós, y no me olvidéis del todo cuando haya muerto; merezco esto de vosotros porque, a menudo, en vida, he cavilado sobre cómo haceros felices. Así sea. Ludwig van Beethoven». La *Pastoral* es un canto de amor a la Naturaleza (con mayúscula, ciertamente), pero también es una obra muy piadosa de profunda demostración de amor al Creador. De alguna manera, establece con esta sinfonía una tensión dialéctica muy interesante con la anterior, es decir, con la muy terrible y justiciera y brutal y bellísima (otra clase de belleza) *Quinta Sinfonía*. Se entiende que con la *Pastoral* deseaba volver a una naturaleza íntima, familiar, doméstica, comfortable. *Humana*, en definitiva. Estructurada en cinco movimientos (*Despertar de agradables sensaciones al llegar a la campiña; Escena junto al arroyo; Fiesta campestre; La tormenta y Canto del pastor*), no se puede decir que sea una obra programática, al menos en el sentido más moderno que sí se da en los poemas sinfónicos de Richard Strauss. Ahora bien, desde el mismo título hasta las declaraciones del propio compositor o de otros músicos, sí se puede afirmar que la *Pastoral* persigue una cualidad descriptiva de la naturaleza. «La escena junto al arroyo», que aquí queremos focalizar, es el segundo movimiento de la sinfonía, un refinado y sensual *andante molto mosso* muy apropiado para intuir el fluir de las mansas aguas del arroyo. Años más tarde volvió a pasar junto al mismo arroyo acompañado de Anton Schindler (amigo, compositor y uno de los primeros biógrafos de Beethoven), y al aproximarse a sus orillas le dijo a su interlocutor: «Fue aquí donde escribí el movimiento *Por el arroyo*; y desde allá arriba, las oropéndolas, las codornices, las alondras y cucos compusieron junto conmigo». No debemos agregar nada más por nuestra parte.

Franz Schubert

«Der Lindenbaum» (El tilo), «Wasserflut» (Torrente), «Die Krähe» (La corneja), «Der stürmische Morgen» (Mañana tormentosa), del ciclo *Winterreise (Viaje de invierno)*

Estas cuatro canciones (*Lieder*) de Franz Schubert bien podrían haber sido puestas como ejemplo por Nietzsche cuando en su libro *Aurora* nos dice lo siguiente: «El oído, órgano del miedo, no ha podido desarrollarse tan ampliamente como lo ha hecho en la noche o en la penumbra de los bosques y de las cavernas oscuras, según el modo de vida predominante en la era del miedo, es decir, en la más prolongada de todas las eras humanas que jamás hayan existido: en la luz, el oído es menos necesario.

De ahí el carácter de la música, arte de la noche y de la penumbra». Pido disculpas por la relativa longitud de la cita, pero me parece importante prologar con ella la glosa perteneciente a un compositor que muy probablemente sea, en términos historiográficos, el referente más *acabado*, por vida y obra, del músico romántico (*nocturno*) por excelencia, Franz Schubert. Cuatro canciones, decimos, que pertenecen con toda justicia a uno de sus ciclos vocales más famosos, bellos y cantados: *Winterreise* (*Viaje de invierno*), que consta de veinticuatro temas musicales en perfecta sincronía con la misma cantidad de poemas pertenecientes a Wilhelm Müller. Cuando un ser humano muere con treinta y un años, como es el caso de Schubert, parece de mal gusto hablar de «periodos» diferenciados en su carrera, pues *Winterreise*, y debido a la genial capacidad inventiva del autor desde muy niño, podría haber sido creado a los dieciocho años, a los veinticinco o en el último año de vida del compositor, como efectivamente así ocurrió. *Winterreise* es por igual un canto a la naturaleza como la demostración de su temor ante ella, y en ambos presupuestos está visible la deuda que este ciclo mantiene con el movimiento literario, pero también con fuertes conexiones en la música y las artes visuales, conocido como *Sturm und Drang*, surgido en Alemania unas décadas antes, en la segunda mitad del siglo XVIII. Las cuatro canciones seleccionadas son, y de una manera bellísima, reflejos de una naturaleza tan plácida y hermosa como agresiva y cruel, sobre todo en «Wasserflut» (Torrente), donde la voz del cantante debe saber reflejar las subidas y bajadas de ese caudaloso torrente. *Winterreise*, que empieza con la frase «Fremd bin ich» (*Forastero soy*), es una de las más altas cumbres jamás compuestas de la música vocal. Un regalo por igual tanto de la naturaleza como de la inteligencia creativa y artística del ser humano. Y pertenece, ciertamente, al arte de la noche y de la penumbra.

Gustav Mahler

«Des Antonius von Padua Fischpredigt» (San Antonio de Padua predicando a los peces), del ciclo de canciones *Das Knaben Wunderhorn* (El cuerno mágico de la juventud)

Considero muy interesante iniciar esta glosa hablando del libro de poemas *Das Knaben Wunderhorn*, pues con los datos que intentaremos ofrecer se entenderán mucho mejor los argumentos musicales que tan importantes fueron para Mahler al comenzar esta composición, y que se alargó durante más de una década (a partir de 1892) al tiempo que componía sus primeras sinfonías. La historia tiene su origen en la primera década del siglo XIX y en el punto más alto de la fiebre producida por la explosión artística del Romanticismo alemán, siendo sus principales mentores dos intelectuales muy poderosos dentro del movimiento romántico: Achim von Arnim y Clemens Brentano. Fueron ellos los que recopilaron relatos, cuentos e historias populares y anónimas, editándolas posteriormente en forma de libro, titulándolo, en aproximada traducción a nuestra lengua, como *El cuerno mágico de la juventud* (se ha versionado de diferentes maneras). El dedicatario del libro, nada menos que Goethe, escribió en su recensión de esta recopilación que «toda familia alemana debería poseer una copia del libro junto a sus libros de recetas y sus cantorales». Es decir, el espíritu que animó la confección del libro fue, sobre todo y por encima de todo, una demostración popular de lo más alto y noblemente *popular* (o familiar, o doméstico, o sencillo) si se me permite esta bienintencionada obviedad que en absoluto lo es. Mahler no fue el único compositor en poner música a estas historias, pues antes y después de él se interesaron por el mismo libro nada menos que Mendelssohn, Schumann,

Brahms, Schreker, Zemlinsky, Schönberg, Webern o Richard Strauss (la nómina impresiona), pero fue Mahler el que consiguió una mayor altura creativa, y también la obra que mejor ha sabido mantenerse en grabaciones y salas de concierto, muy por encima de las de sus muy brillantes colegas. No existe consenso en cuanto al número exacto de canciones que conforman el ciclo, entre trece y veinte, máxima porque los cantantes suelen escoger para grabar una selección propia de todos los temas, y entre ellos está —siempre, no puede faltar— «San Antonio de Padua predicando a los peces». En esta deliciosa y muy bella composición está cifrado el espíritu de todo el ciclo y del libro que sirve de guía e inspiración: melodías y tonadas de feria de pueblo, marchas militares, sencillo humor proveniente de los metales, folclore rural que viene del fondo de los tiempos, acordes saltarines y bailables, fanfarrias y notas fáciles de memorizar... Lo *popular*, en efecto, llevado a la más alta y noble sofisticación musical e intelectual.

Richard Wagner

«Waldweben» (Murmullos del bosque), perteneciente a la ópera *Sigfrido*, segunda jornada de la tetralogía *El anillo del Nibelungo*

Sigfrido es, y por decirlo de una manera voluntariamente prosaica y familiar, la ópera más *dulce* (no deseo buscar otro adjetivo) de todas las que compuso Richard Wagner. Obra estratégicamente situada en el centro de la Tetralogía, entre el prólogo *El Oro del Rin* y *La Valquiria*, y teniendo por detrás el apoteósico final de *El ocaso de los dioses*, es una ópera de extraña y redentora belleza humana, como si Wagner quisiera descansar, o arremansarse, de épicas y heroicas violencias sobrehumanas, o al menos quisiera tomar un respiro antes de acabar con la saga de dioses que sienten nostalgia de su humanidad perdida, de humanos deseosos de una deidad para ellos inalcanzable, de infrahumanos que hacen de mineros extrayendo el oro del subsuelo, de monstruos taimados, de criaturas mitológicas y dragones, o de gigantes que parecen agresivos gestores de una empresa de servicios. Pues bien, dentro de esa inmensa orgía de la representación fantástica, *Sigfrido* es un ser *puro*, vacunado contra el virus de la envidia y de la ambición, de la crueldad y de la miseria afectiva, y por eso mismo a lo largo de todo el drama lírico lo vemos luchando contra algo o contra alguien. *Sigfrido* sólo aspira a encontrar a su compañera de amor en el tortuoso camino de la vida y a olvidar lo más rápido posible a sus molestos mayores, a la enloquecida saga de donde proviene, a los insoportables personajes que bien se merecen el fuego purificador, como así sucederá, que les borrará de la faz de la tierra. No ha de extrañarnos entonces que Wagner quisiera regalar a tan noble personaje no ya una ópera entera, también esa pequeña y exquisita joya que es la composición «Murmullos del bosque», situada en el segundo acto de la ópera. La estructura musical de estos murmullos o rumores parece un homenaje a la *Pastoral* de Beethoven, pero un homenaje turbio (Wagner fue un genio, pero no una buena persona), como si quisiera y al mismo tiempo no quisiera declarar esa admiración. Lo cierto es que «Murmullos del bosque» es un canto de y a la naturaleza de serena y *natural* belleza, sin trampas ni artificios, obligando a flautas, oboes y clarinetes a mantener en el centro de la pieza una *conversación* de estremecedora hermosura y sensualidad. Se diría que tan dulce es esa belleza que parece tocada por el mismo muchacho que, pequeña flauta en ristre, inmortalizara Édouard Manet en *El pifano*.

Anton Webern

Sechs Bagatellen für Streichquartett (Seis bagatelas para cuarteto de cuerda)

No sabemos con exactitud el año de composición de esta obra tan justamente famosa de Anton Webern (Viena, 1883-Salzburgo, 1945), pero bien podemos creer que fue *pensada* en torno a 1910 —el año en que Matisse pinta dos obras de radical importancia para el arte del siglo XX: *La Danza II* y *La Música*—, y finalizada en el último año de paz de 1913, cuando Robert Delaunay crea sus primeras *Ventanas* y los iniciales paradigmas estéticos de la abstracción pictórica se debaten en toda Europa. Esa eferescencia creativa de un continente que estaba viviendo sus últimos años de tan falsa como gozosa *edad de la inocencia* es el marco donde un joven compositor vienés de menos de 30 años crea las *Seis bagatelas para cuarteto de cuerda*. Una obra innegablemente *monitorizada* por el que era su maestro en esos años, y de alguna manera lo fue siempre, nada menos que Arnold Schönberg, mucho más que el padre de la música clásica contemporánea del siglo XX. La primera vez que escuchamos esta obra nos llama la atención, además de la novedosa y sofisticada utilización tímbrica de los instrumentos, un rasgo temporal: *acaba demasiado pronto*. Y esa apreciación (las microcélulas en la música de Webern) sería muy acertada, sobre todo si pensamos que fue compuesta cuando aún no se habían extinguido las inacabables notas del profundo y denso sinfonismo romántico, especialmente el debido a su tocayo y paisano Anton Bruckner. En efecto, para Webern el *tiempo* es una nota más que debe reflejarse en el pentagrama, y precisamente porque compone con la humana subjetividad del tiempo, en sucesivas audiciones esta misma obra nos parecerá de una rara y sensual longitud de onda, a modo de los círculos concéntricos de una piedra lanzada en las mansas aguas de un lago alpino. Anton Webern murió en 1945 por los disparos fortuitos de un soldado norteamericano, en una zona boscosa cercana a Salzburgo, a orillas de un lago. Dos elementos de la naturaleza, bosques y lagos, que también están presentes, irreconocibles de tan estilizados, en la refinada, bella y estremecedora música de este compositor.

Richard Strauss

«Eintritt in den Wald» (Al entrar en el bosque) y «Wanderung neben dem Bach» (Paseo junto al arroyo), *Sinfonía alpina*

Cuando en 1915 Richard Strauss da por finalizada la *Sinfonía Alpina*, su último poema sinfónico para gran orquesta, es un hombre que ya ha sobrepasado el medio siglo de vida y se encuentra en la cúspide de la música alemana, sobre todo, pero también de la europea. Los reconocimientos a la extraordinaria calidad y modernidad de su música son innumerables y paralelos a su creciente fama mundial. Una «modernidad», justo es reconocerlo, que es, paradójicamente, muy moderna incluso cuando no lo parece, y el ejemplo perfecto de ello sería *El caballero de la rosa*, la tercera de sus óperas, que es una muy inteligente y conservadora «vuelta al pasado», pero con el fin de no quedarse sin fuerzas después del radical y brutal esfuerzo vanguardista que supuso la composición de *Salomé* y *Electra*. Pues bien, en este crucial periodo neoclásico es donde se enmarca la impresionante *Sinfonía alpina*, obra bellísima pero en términos de compromiso con la vanguardia musical es menos audaz, por ejemplo, que

Así habló Zaratustra, otro gran poema sinfónico suyo. Dividida en veintidós escenas, este paseo desde el amanecer hasta la noche por los Alpes bávaros es una composición que debe tanto a la muy poderosa y sedimentada escuela del romanticismo musical alemán y centroeuropeo como a la admiración que Strauss siempre tuvo (no podía ser de otra manera) por la épica de las grandes óperas wagnerianas. Las dos escenas que aquí se comentan («Al entrar en el bosque» y «Paseo junto al arroyo»), un poco menos de seis minutos de duración entre ambas (el entero poema sinfónico se acerca a los cincuenta minutos), se inscriben dentro del interés programático que posee esta amplia composición de gran aliento. Situadas estas escenas al principio del poema sinfónico escuchamos en ellas ecos (lo extraño sería lo contrario) de la *Sinfonía pastoral* de Beethoven en los bucólicos reflejos de la naturaleza cuando ésta forma parte de la realidad existencial del ser humano. He citado a Beethoven, por supuesto, pero la influencia de Wagner en la utilización del *leitmotiv* es, de alguna manera, determinante en la composición de esta obra grandiosa. Richard Strauss murió muy poco después de finalizar la guerra, en 1949, cuando su mundo, más que desaparecido, había sido destruido.

Puedes escuchar estas piezas en nuestra lista de Spotify «Todas las palabras para decir roca».