

■ ■ EL ■ ■  
**RUIDO  
ETERNO**

---

**ESCUCHAR  
AL SIGLO XX**  
■ ■ A TRAVÉS ■ ■  
**DE SU MÚSICA**

---

**ALEX  
ROSS**

---

**Traducción de Luis Gago**



Lectulandia

Ésta es la historia del siglo XX a través de su música, desde la Viena de antes de la Primera Guerra Mundial hasta el París de los años 20; desde la Alemania de Hitler o la Unión Soviética de Stalin al Nueva York de los años 60. Transportando a los lectores por el laberinto del sonido moderno, Alex Ross nos descubre las conexiones entre los acontecimientos más importantes y los compositores más influyentes, hombres que se rebelaron contra el culto al pasado clásico, lucharon contra la indiferencia del gran público y desafiaron a dictadores. Alex Ross ha firmado un libro imprescindible sobre un tiempo fascinante, caótico y ruidoso.

Lectulandia

Alex Ross

# El ruido eterno

ePub r1.0

Titivillus 27-03-18

Título original: *The Rest is Noise*

Alex Ross, 2009

Traducción: Luis Gago

Editor digital: Titivillus

ePub base r1.2

---

**más libros en [lectulandia.com](http://lectulandia.com)**

---

*Para mis padres  
y  
Jonathan*

«[...] tengo la impresión de que [la música], a pesar de todo el rigor lógico-moral con que parece mostrarse, pertenece a un mundo de espíritus por cuya absoluta fiabilidad en cuestiones de razón y dignidad humana no querría poner yo precisamente mi mano en el fuego. Que, pese a ello, me sienta apegado a ella con todo mi corazón constituye una de esas contradicciones que, ya sean motivo de pesar o de alegría, resultan indisociables de la naturaleza humana.»

THOMAS MANN, *Doktor Faustus*

HAMLET: Para mí sólo queda ya... silencio eterno.

HORACIO: Un corazón noble ahora se quiebra. ¡Buenas noches, mi príncipe, que bandadas de ángeles arrullen tu reposo!

[*Marcha en el interior.*]

Ese tambor, ¿por qué viene hacia aquí?

# PRÓLOGO

En la primavera de 1928, George Gershwin, el creador de *Rhapsody in Blue*, realizó una gira por Europa y conoció a los compositores más destacados del momento. En Viena recaló en casa de Alban Berg, cuya ópera *Wozzeck* —empapada en sangre, disonante y abrumadoramente sombría— se había estrenado tres años antes en Berlín. Para recibir a su visitante estadounidense, Berg se ocupó de que un cuarteto de cuerda interpretara su *Lyrische Suite (Suite lírica)*, en la que el lirismo vienés se refinaba hasta convertirse en algo parecido a un peligroso narcótico.

Gershwin se sentó luego al piano a tocar algunas de sus canciones. Vaciló. La obra de Berg lo había dejado sobrecogido. ¿Eran sus propias obras dignas de este marco lúgubre y opulento? Berg lo miró con severidad y dijo: «Sr. Gershwin, la música es la música.»

Como si fuera tan sencillo. A la larga, toda música actúa sobre sus oyentes por medio de la misma física sonora, agitando el aire y despertando extrañas sensaciones. En el siglo xx, sin embargo, la vida musical se desintegró en una masa ingente de culturas y subculturas, cada una de ellas con su canon y su jerga propios. Algunos géneros han alcanzado más popularidad que otros; ninguno de ellos atrae realmente a las masas. Lo que gusta a un público, a otro le provoca dolores de cabeza. Las músicas hip-hop entusiasman a los adolescentes y espantan a sus padres. Canciones populares y ya clásicas que rompen los corazones de una generación anterior se convierten en algo kitsch e insípido a oídos de sus nietos. *Wozzeck* de Berg es, para algunos, una de las óperas más irresistibles jamás escritas; así lo pensaba Gershwin, y la emuló en *Porgy and Bess*, especialmente en los acordes brumosos que flotan a lo largo de «Summertime». Para otros, *Wozzeck* es un dechado de fealdad. Las discusiones se tornan fácilmente cada vez más acaloradas; podemos ser intolerantes, incluso violentos, en nuestras reacciones ante los gustos de otros. Pero la belleza puede atraparnos en lugares inesperados. «Dondequiera que estemos —escribe John Cage en su libro *Silence (Silencio)*—, lo que oímos es fundamentalmente ruido. Cuando lo ignoramos, nos perturba. Cuando lo escuchamos, nos resulta fascinante.»

La composición clásica en el siglo xx, el tema de este libro, a muchos les suena a ruido. Es un arte en gran medida agreste, un movimiento alternativo no asimilado. Mientras que las abstracciones llenas de salpicaduras de pintura de Jackson Pollock se venden en el mercado del arte por cien millones de dólares o más, y mientras que las obras experimentales de Matthew Barney o David Lynch se analizan en las residencias universitarias de una punta a otra de Estados Unidos, el equivalente en música sigue provocando oleadas de desasosiego entre los asistentes a conciertos y tiene un impacto apenas perceptible en el mundo exterior. La música clásica se ha estereotipado como un arte de los muertos, un repertorio que empieza con Bach y termina con Mahler y Puccini. Algunas personas se muestran a veces sorprendidas al

enterarse de que los compositores siguen componiendo.

Sin embargo, estos sonidos no pueden tildarse precisamente de extraños. En el jazz surgen inesperadamente acordes atonales; en las bandas sonoras de Hollywood aparecen sonidos vanguardistas; el minimalismo ha dejado su impronta en el rock, el pop y la música *dance* desde The Velvet Underground en adelante. A veces la música se asemeja al ruido porque *es* deliberadamente ruido, o algo que se le aproxima. A veces, como sucede en *Wozzeck* de Berg, mezcla lo familiar y lo extraño, la consonancia y la disonancia. A veces es tan excepcionalmente hermosa que hay quienes, al oírla, empiezan a respirar entrecortadamente, maravillados. El *Quatuor pour la fin du temps (Cuarteto para el fin del tiempo)* de Olivier Messiaen, con sus líneas grandiosamente cantables y sus acordes suavemente resonantes, logra que el tiempo se detenga cada vez que se interpreta.

Como los compositores han estado en contacto con todos y cada uno de los aspectos de la existencia moderna, su obra puede representarse únicamente sobre un lienzo lo más amplio posible. *El ruido eterno* se ocupa no sólo de los artistas propiamente dichos, sino también de los políticos, los dictadores, los patronos millonarios y los presidentes de empresas que intentaron controlar qué música se escribía; de los intelectuales que intentaron ser árbitros del estilo; de los escritores, pintores, bailarines y cineastas que brindaron compañerismo en caminos de exploración solitarios; de los públicos que vilipendiaron, ignoraron o se deleitaron con lo que estaban haciendo los compositores; de las tecnologías que cambiaron cómo se hacía y escuchaba la música; y de las revoluciones, las guerras calientes y frías, las oleadas migratorias y las transformaciones sociales más profundas que remodelaron el paisaje en que trabajaron los compositores.

Qué tiene que ver realmente la marcha de la historia con la música constituye el tema de un intenso debate. En el mundo clásico ha estado de moda desde hace mucho tiempo mantener a la música cercada respecto de la sociedad, declararla un lenguaje autosuficiente. En el hiperpolítico siglo xx, esa barrera se derrumba una y otra vez: Béla Bartók escribe cuartetos de cuerda inspirados por las grabaciones de campo de canciones folclóricas transilvanas, Shostakovich trabaja en su Sinfonía *Leningrado* mientras los cañones alemanes están disparando sobre la ciudad, John Adams crea una ópera que tiene como protagonistas a Richard Nixon y Mao Zedong. Sin embargo, articular la conexión entre la música y el mundo exterior sigue siendo endiabladamente difícil. El significado musical es vago, mutable y, en última instancia, profundamente personal. No obstante, aun cuando la historia no pueda nunca decirnos exactamente qué significa la música, ésta sí que puede decirnos algo sobre la historia. Mi subtítulo ha de entenderse en su sentido literal; esto es el siglo xx oído a través de su música.

Las historias de la música desde 1900 suelen adoptar la forma de un relato teleológico, una narración obsesionada con su objetivo llena de grandes saltos hacia delante y batallas heroicas con una burguesía indiferente a la cultura. Cuando el



concepto de progreso asume una importancia exagerada, muchas obras quedan suprimidas del registro histórico con el pretexto de que no tienen nada nuevo que decir. Se han formado dos repertorios bien diferenciados, uno intelectual y uno popular. Aquí se han mezclado: ningún lenguaje se considera intrínsecamente más moderno que otro. He dedicado capítulos independientes a Jean Sibelius y Benjamin Britten, compositores que han sido rechazados con frecuencia como reaccionarios o ignorados por completo en estudios anteriores; mi propósito no es elevar a esos artistas a lo más alto del canon, sino indicar la multiplicidad esencial de la experiencia musical del siglo xx. Los maestros reconocidos de la música moderna, desde Schoenberg y Stravinsky en adelante, son todos objeto de atención destacada, aunque se examina en detalle la retórica que ha venido acompañándolos desde hace décadas. A la larga, su música no hace más que reforzarse cuando se libera de las ideologías del estilo.

La historia se mueve también a uno y otro lado de la frontera a menudo mal definida o imaginaria que separa la música clásica de los géneros colindantes. Duke Ellington, Miles Davis, los Beatles y The Velvet Underground tienen asignados papeles destacados de comparsas, ya que la conversación entre Gershwin y Berg se perpetúa de generación en generación. Berg estaba en lo cierto: la música se despliega a lo largo de un continuum ininterrumpido, por dispares que sean los sonidos a primera vista. La música está siempre desplazándose desde su punto de origen hasta su destino en el momento fugaz de la experiencia de alguien: el concierto de anoche, el paseo solitario de mañana.

*El ruido eterno* está escrito no sólo para aquellas personas muy versadas en música clásica, sino también —especialmente— para quienes sientan una curiosidad pasajera por ese confuso pandemónium situado en el extrarradio de la cultura. Abordo el tema desde múltiples ángulos: biografía, descripción musical, historia social y cultural, evocaciones de lugares, política en estado puro, relatos de primera mano de los propios participantes. Cada uno de los capítulos se abre camino a través de un período concreto, pero sin ninguna pretensión de ser exhaustivo: ciertas carreras reemplazan a escenas completas, ciertas obras fundamentales reemplazan a carreras completas y, con inmenso pesar, mucha música extraordinaria se ha quedado en el suelo de la sala de montaje.

Al final del libro aparece una lista de grabaciones recomendadas, así como los agradecimientos debidos al gran número de brillantes estudiosos que me han ayudado y las citas de los cientos de libros, artículos y materiales archivísticos que he consultado. Puede encontrarse más información en [www.therestisnoise.com](http://www.therestisnoise.com). El siglo xx, desbordante y sumido en la penumbra, acaba de empezar a contemplarse en su totalidad.

# DÓNDE ESCUCHAR

Si quiere oír algunas de las obras musicales comentadas en estas páginas, se encuentra disponible un complemento auditivo gratuito en [www.therestisnoise.com/audio](http://www.therestisnoise.com/audio) . Allí encontrará ejemplos ordenados por capítulos que podrá oír sin necesidad de descargarlos, además de enlaces con páginas web especializadas en ofrecer contenidos de audio y otras vías de acceso directo a la música. Una lista de veinte fragmentos representativos en iTunes puede encontrarse en [www.therestisnoise.com/playlist](http://www.therestisnoise.com/playlist) . Para un glosario de términos técnicos, en inglés, puede consultarse [www.therestisnoise.com/glossary](http://www.therestisnoise.com/glossary) .

# PARTE I

## 1900-1933

[...] *Presto me siento  
para surcar el éter por un nuevo camino  
hacia nuevas esferas de puro movimiento.*

GOETHE, *Fausto*, primera parte

# 1

## LA EDAD DE ORO

### Strauss, Mahler y el *fin de siècle*

Cuando Richard Strauss dirigió su ópera *Salome* el 16 de mayo de 1906, en la ciudad austríaca de Graz, se dieron cita varios próceres de la música europea para ser testigos del acontecimiento. El estreno de *Salome* se había celebrado en Dresde cinco meses antes, y se había corrido la voz de que Strauss había creado algo intolerable: un espectáculo bíblico ultradisonante, basado en un drama de un degenerado irlandés cuyo nombre no había de mencionarse entre gente educada, una obra que describía el deseo adolescente de una forma tan descarnada que los censores imperiales la habían prohibido en la Hofoper (Ópera de la Corte) de Viena.

Giacomo Puccini, el creador de *La Bohème* y *Tosca*, viajó al norte para oír qué «terrible engendro cacofónico» había ideado su rival alemán. Gustav Mahler, el director de la Hofoper, asistió con su esposa, la hermosa y controvertida Alma. El joven y audaz compositor Arnold Schönberg llegó procedente de Viena con su cuñado Alexander Zemlinsky y nada menos que seis de sus alumnos. Uno de ellos, Alban Berg, viajó con un amigo mayor que él que más tarde recordó la «impaciencia febril y la enorme tensión» con que todos aguardaban la representación. La viuda de Johann Strauss II, el compositor de *An der schönen blauen Donau* (*El bello Danubio azul*), representaba a la vieja Viena.

Entusiastas de la música de a pie completaban la multitud: «Mucha gente joven de Viena, cuyo único equipaje de mano era la partitura de la reducción para piano», como escribió Richard Strauss a su esposa, Pauline. Puede que entre ellos se encontrara Adolf Hitler, que por entonces contaba diecisiete años y acababa de ver dirigir a Mahler *Tristan und Isolde* (*Tristán e Isolda*) en Viena. Hitler contó más tarde al hijo de Strauss que había pedido prestado dinero a familiares para hacer el viaje. Se hallaba presente incluso un personaje de ficción: Adrian Leverkühn, el héroe de *Doktor Faustus* de Thomas Mann, la historia de un compositor confabulado con el diablo.

Los periódicos de Graz traían noticias de Croacia, donde estaba en pleno auge un movimiento serbocroata, y de Rusia, donde el zar se había enzarzado en un conflicto con la Duma. Ambas historias portaban las incertidumbres del futuro caos: el asesinato del archiduque Franz Ferdinand en 1914, la Revolución Rusa de 1917. De momento, sin embargo, Europa mantenía la fachada de la civilización. Se decía que el ministro de la guerra británico, Richard Haldane, había afirmado que le encantaba la

literatura alemana y que disfrutaba recitando pasajes del *Fausto* de Goethe.

Strauss y Mahler, los titanes de la música austroalemana, pasaron la tarde en las colinas que descuellan sobre la ciudad, como relató Alma Mahler en sus memorias. Un fotógrafo captó el momento en que los compositores se encontraban a las puertas del teatro de ópera, disponiéndose aparentemente a emprender su excursión: Strauss, sonriendo con un canotier; Mahler, deslumbrado por el sol, con los ojos semicerrados. El grupo visitó una cascada y almorzó en una posada, donde se sentaron a una sencilla mesa de madera. Debían de formar una extraña pareja: Strauss, alto y desgarbado, con una frente prominente, un mentón poco pronunciado, ojos poderosos pero hundidos; Mahler, una cabeza más bajo que él, enjuto y de perfil aguileño. Cuando el sol empezó a descender, Mahler se puso nervioso con la hora y sugirió que el grupo regresara ya al Hotel Elefant, donde se alojaban, a fin de prepararse para la representación. «Bueno, no pueden empezar sin mí», dijo Strauss. «Que esperen.» Mahler contestó: «Bueno, si usted no viene, lo haré yo y dirigiré en su lugar.»

Mahler tenía cuarenta y cinco años, Strauss cuarenta y uno. Eran, en muchos sentidos, dos polos opuestos. Mahler era un caleidoscopio de estados de ánimo: infantil, volcánico, despótico, desesperante. En Viena, mientras caminaba desde su piso cerca de la Schwarzenbergplatz al teatro de ópera en la Ringstrasse, los taxistas susurraban a sus pasajeros: «*Der Mahler!*» Strauss era un hombre mundano, satisfecho de sí mismo, no poco cínico y un misterio para la mayoría de los observadores. La soprano Gemma Bellincioni, que se sentó a su lado en un banquete celebrado tras la representación en Graz, lo describió como un «tipo puro de alemán, sin pose, sin vaniloquios, poco dado a la cháchara y nada tendente a hablar de sí mismo y de su ópera, con una mirada de acero, una expresión indescifrable». Strauss era originario de Múnich, un lugar un tanto provinciano a los ojos de vieneses sofisticados como Gustav y Alma. En las memorias de Alma, Strauss habla con un exagerado dialecto bávaro.

En nada sorprende que la relación entre los dos compositores se viera salpicada de frecuentes malentendidos. Mahler solía rehuir los desaires no intencionados; Strauss se quedaba sopesando los silencios repentinos que surgían a continuación. Strauss seguía intentando comprender a su colega cuatro décadas después, cuando leyó y anotó el libro de Alma. «Todo mentira», escribió junto al pasaje en que se describía su comportamiento en Graz.

«Strauss y yo horadamos nuestros túneles desde lados diferentes de la misma montaña», afirmó Mahler en cierta ocasión. «Ya nos encontraremos.» Ambos hombres veían la música como un medio para plasmar conflictos, un campo de batalla entre extremos. Se deleitaban con los tremendos sonidos que podía producir una orquesta de un centenar de instrumentistas, pero los dos liberaron también energías de fragmentación y destrucción. Las narraciones heroicas del Romanticismo del siglo XIX, desde las sinfonías de Beethoven a los dramas musicales de Wagner,

concluían invariablemente con un fogonazo de trascendencia, de superación espiritual. Mahler y Strauss contaban historias que presentaban una forma más enrevesada, cuestionando con frecuencia la posibilidad de un desenlace verdaderamente feliz.

Ambos se esforzaron especialmente por apoyar la música del otro. En 1901, Strauss fue nombrado presidente de la Allgemeiner Deutscher Musikverein (Asociación Musical General Alemana), y su primer acto importante fue programar la Tercera Sinfonía de Mahler para el festival del año siguiente. Las obras de Mahler figuraron con tanta frecuencia en los programas de la asociación en temporadas posteriores que algunos críticos empezaron a llamar a la institución la Allgemeiner Deutscher Mahlerverein. Otros la bautizaron como el Carnaval Anual Alemán de Cacofonía. Mahler, por su parte, se quedó maravillado con *Salome*. Strauss había tocado y cantado para él la partitura el año anterior, en una tienda de pianos en Estrasburgo, mientras los viandantes se pegaban a los cristales del escaparate intentando oír algo. *Salome* prometía ser uno de los momentos estelares de la etapa de Mahler en Viena como director, pero los censores se mostraron reacios a aceptar una ópera en la que personajes bíblicos llevan a cabo actos atroces. Furioso, Mahler empezó a dejar caer que sus días en Viena estaban contados. Escribió a Strauss en marzo de 1906: «No se imagina cuántos problemas he tenido ya con este asunto y (dicho entre nosotros) qué consecuencias se derivarán eventualmente para mí.»

De modo que *Salome* se trasladó a Graz, una elegante ciudad de ciento cincuenta mil habitantes, capital de la provincia agrícola de Estiria. El Stadt-Theater representó la ópera por iniciativa del crítico Ernst Decsey, un colaborador de Mahler, que aseguró a la dirección del teatro que la obra se convertiría en un éxito acompañado del consiguiente escándalo. Decsey escribió en su autobiografía, *Musik war sein Leben (La música fue su vida)*: «La ciudad se sumió al momento en una gran agitación. Bandos, divisiones. Los filósofos de bar runruneaban llenos de curiosidad sobre lo que estaba sucediendo en el teatro de ópera. [...] Llegaron visitantes de la provincia, y desde Viena acudieron críticos, gente de prensa, reporteros, extraños [...] tres teatros con las entradas más que agotadas. Los porteros se quejaban, los hoteleros trataban de coger las llaves de sus cajas fuertes.» El crítico avivó la expectación con un previo que ensalzaba con entusiasmo el «mundo tímbrico» de Strauss, su «polirritmia y polifonía», su «voladura de las constricciones de la vieja tonalidad», su «ideal fetichista de una omnitonalidad».

Al caer la noche, Mahler y Strauss aparecieron finalmente en el teatro de ópera tras volver a toda prisa a la ciudad en su coche con chófer. La multitud arremolinada en el vestíbulo parecía estar cargada de tensión eléctrica. La orquesta tocó una fanfarria cuando Strauss subió al podio y el público rompió a aplaudir estrepitosamente. Luego se hizo el silencio, el clarinete tocó una escala suavemente sinuosa y subió el telón.

En el Evangelio de San Mateo, la princesa de Judea baila para su padrastro, Herodes, y exige la cabeza de Juan el Bautista como recompensa. Salomé ya había asomado en varias ocasiones en la historia de la ópera, generalmente con sus elementos más escandalosos suprimidos. La versión descaradamente moderna de Strauss parte de la obra teatral *Salomé* (1891), de Oscar Wilde, en la que la princesa erotiza sin ningún pudor el cuerpo de Juan el Bautista y se permite al final un toque de necrofilia. Cuando Strauss leyó la traducción de Wilde realizada por Hedwig Lachmann —*Salome*, en la que se elimina el acento del nombre de la protagonista—, decidió ponerle música palabra por palabra en vez de emplear una adaptación en verso. Cerca de la primera frase, «*Wie schön ist die Prinzessin Salome heute nacht!*» («¡Qué hermosa está la princesa Salomé esta noche!»), se anotó un recordatorio para utilizar la tonalidad de Do sostenido menor. Sin embargo, ese Do sostenido menor resultaría ser un tipo de Do sostenido menor muy diferente del de Bach o Beethoven.

Strauss tenía un don especial para los principios. En 1896 creó lo que puede que sea, después de las primeras notas de la Quinta de Beethoven, el arranque más famoso que existe en la música: el amanecer en la montaña de *Also sprach Zarathustra* (*Así habló Zarathustra*), utilizado con gran eficacia en la película de Stanley Kubrick *2001: una odisea en el espacio*. El pasaje extrae su poderío cósmico de ciertas leyes naturales del sonido. Si se pulsa una cuerda afinada en un Do grave, y luego vuelve a pulsarse al tiempo que se roza en su punto central, la nota asciende hasta el siguiente Do más agudo. Éste es el intervalo de octava. Ulteriores subdivisiones producen los intervalos de quinta (Do a Sol), de cuarta (Sol hasta el siguiente Do más agudo) y de tercera mayor (Do a Mi). Se trata de las notas más graves de la serie natural de armónicos, que resplandece como un arco iris en cualquier cuerda que entre en vibración. Los mismos intervalos aparecen al comienzo de *Zarathustra*, y van acumulándose hasta formar un reluciente acorde de Do mayor.

*Salome*, escrita nueve años después de *Zarathustra*, empieza de un modo muy diferente, en un estado de volatilidad y flujo. Las primeras notas del clarinete son sencillamente una escala ascendente, pero ésta se encuentra escindida por la mitad: la primera pertenece a Do sostenido mayor, la segunda a Sol mayor. Se trata de un comienzo perturbador, por diversos motivos. En primer lugar, las notas Do sostenido y Sol están separadas por el intervalo conocido como el tritono, un semitono más pequeño que la quinta justa («*Maria*», de Leonard Bernstein, empieza con un tritono que se convierte en quinta). Este intervalo ha provocado desde hace mucho tiempo vibraciones incómodas en los oídos humanos; los estudiosos lo bautizaron como *diabolus in musica*, el diablo en la música.

En la escala de *Salome* se yuxtaponen no sólo dos notas sino dos áreas tonales, dos esferas armónicas opuestas. Desde el comienzo nos vemos inmersos en un ambiente en el que los cuerpos y las ideas circulan libremente, donde se juntan los contrarios. También se dejan sentir el brillo y el ajetreo de la vida urbana: el aire desenvuelto con que se desliza el clarinete apunta al futuro carácter jazzístico que

sirve de pórtico de la *Rhapsody in Blue* de Gershwin. La escala podría sugerir también un encuentro de sistemas de creencias irreconciliables; al fin y al cabo, *Salome* se sitúa en la intersección de las sociedades romana, judía y cristiana. Esta pequeña sucesión de notas nos transporta de manera especialmente intensa a la mente de alguien que está mostrando todas las contradicciones de su mundo.

La primera parte de *Salome* se centra en la confrontación entre Salomé y el profeta Yokanaán: ella como símbolo de una sexualidad inestable, él como símbolo de una integridad ascética. Ella trata de seducirlo, él se aparta y lanza una maldición, y la orquesta, por su parte, expresa su repugnancia fascinada con un interludio en Do sostenido menor: a la manera estentórea de Yokanaán, pero en la tonalidad de Salomé.

A continuación entra en escena Herodes. El tetrarca constituye un verdadero retrato de la neurosis moderna, un sensualista con un ansia de vida moral, y su música avanza al albur de estilos que se solapan y estados de ánimo cambiantes. Sale a la terraza; busca a la princesa; contempla la luna, que está «como una mujer borracha tambaleándose entre las nubes»; pide que traigan vino, se resbala con sangre, tropieza con el cuerpo de un soldado que se ha suicidado; siente frío, siente el soplo del viento: en su alucinación, el aire se ve sacudido por el batir de alas. Vuelve a reinar la calma; luego más viento, más visiones. La orquesta toca fragmentos de vals, racimos de disonancias expresionistas, oleadas de sonido impresionistas. En un turbulento episodio, cinco judíos de la corte de Herodes discuten sobre el significado de las profecías del Bautista; dos nazarenos responden con el punto de vista cristiano.

Cuando Herodes convence a su hijastra de que baile la Danza de los Siete Velos, ella lo hace con la melodía de un interludio orquestal que, en una primera escucha, suena decepcionantemente vulgar con sus ritmos machacones y su exótico colorido pseudooriental. Cuando Mahler oyó *Salome* pensó que su colega había desperdiciado lo que debería haber sido el momento culminante de la obra. Pero Strauss sabía casi con certeza lo que estaba haciendo: ésta es la música que le gusta a Herodes, y cumple su función como un contraste kitsch para la truculencia que se avecina.

Salomé pide entonces la cabeza del profeta y Herodes, presa de un súbito ataque de pánico religioso, intenta hacerle cambiar de opinión. Ella se niega. El verdugo se prepara para decapitar al Bautista en la cisterna que le sirve de prisión. En este momento, los graves abandonan la música. Un ruido sordo del bombo —ninguna nota identificable— y gritos estrangulados en los contrabajos dan paso a una enorme mancha sonora en toda la orquesta.

En el clímax, la cabeza de Juan el Bautista yace sobre una bandeja delante de Salomé. Tras habernos perturbado con insólitas disonancias, Strauss nos perturba ahora con sencillos acordes de goce necrofílico. A pesar de la perversidad del material, seguimos estando ante una historia de amor, y el compositor honra las emociones de su heroína. «El misterio del amor es mayor que el misterio de la muerte», canta Salomé. Herodes queda horrorizado ante el espectáculo que ha



engendrado su propio deseo incestuoso. «¡Esconded la luna, esconded las estrellas!», brama. «Algo terrible va a suceder.» Se da la vuelta y sube por las escaleras del palacio. La luna obedece su orden y se oculta tras las nubes. Un sonido extraordinario emana del metal y la madera graves: el motivo introductorio de la ópera se comprime —con una única modificación de semitono— en un único y ceñudo acorde. Por encima de él, las flautas y los clarinetes se lanzan a tocar un trino alargado obsesivamente. Resurgen otra vez los temas del amor de Salomé. En el momento del beso suenan estrujados simultáneamente dos acordes normales y corrientes, creando una disonancia momentánea de ocho notas.

La luna vuelve a asomar. Herodes, en lo alto de las escaleras, se da la vuelta y grita: «¡Matad a esa mujer!» La orquesta intenta restaurar el orden con una conclusión en Do menor, pero lo único que consigue es aumentar el tumulto: las trompas tocan figuras rápidas que se desdibujan en un aullido, los timbales aporrean un diseño cromático de cuatro notas, las maderas se desgañitan en las alturas. La ópera concluye, en efecto, con ocho compases de ruido.

La multitud expresó su aprobación a voz en cuello: esto fue lo más sorprendente. «No se ha visto nada más satánico ni más artístico en los teatros de ópera alemanes», escribió Decsey admirativamente. Strauss fue esa noche el centro de atención de sus admiradores en el Hotel Elefant, en una reunión que no se repetiría jamás y que contó con la presencia de Mahler, Puccini y Schönberg. Cuando alguien declaró que preferiría pegarse un tiro a tener que memorizar el papel de Salomé, Strauss respondió, entre el regocijo general: «Yo también.» Al día siguiente, el compositor escribió a su mujer, Pauline, que se había quedado en casa en Berlín: «[...] está lloviendo y estoy sentado en la terraza del jardín del hotel para informarte de que “Salome” fue muy bien, un grandioso éxito, con la gente aplaudiendo hasta diez minutos después de que bajaran el telón metálico, etc., etc.»

*Salome* seguiría representándose en veinticinco ciudades diferentes. El triunfo fue tan absoluto que Strauss pudo permitirse reírse de las críticas del káiser Guillermo II. «Lamento que Strauss haya compuesto esta “Salomé”», parece ser que dijo el káiser. «Normalmente le tengo mucha simpatía, pero con esto *va a causarse un perjuicio terrible*.» Strauss solía contar esta historia y le añadía un adorno final: «¡Con este perjuicio pude construirme mi villa de Garmisch!»

En el tren de regreso a Viena, Mahler expresó su desconcierto por el éxito de su colega. Tenía a *Salome* por una obra importante y audaz —«una de las más grandes obras maestras de nuestro tiempo», afirmó más tarde— y no podía entender cómo era posible que al público le hubiera gustado tan rápidamente. Pensaba, al parecer, que el genio y la popularidad eran incompatibles. En el mismo vagón viajaba el poeta y novelista estirio Peter Rosegger. Según Alma, cuando Mahler expresó en voz alta sus reservas, Rosegger contestó que la voz del pueblo es la voz de Dios: *vox populi, vox*

*Dei*. Mahler le preguntó si se refería a la voz del pueblo en el momento presente o a la voz del pueblo con el paso del tiempo. Nadie parecía saber la respuesta a esa pregunta.

Los músicos más jóvenes de Viena se estremecieron con las innovaciones de la partitura de Strauss, pero se mostraron recelosos de su teatralidad. Un grupo, del que formaba parte Alban Berg, se reunió en un restaurante para analizar las cosas en caliente. Bien podrían haber utilizado las palabras que Adrian Leverkühn aplica a Strauss en *Doktor Faustus*: «¿Qué talento tiene este hombre! El revolucionario como una persona con buena estrella, descarada y conciliadora. Vanguardismo y éxito seguro nunca fueron de la mano con tanta familiaridad. Afrentas y disonancias en abundancia, y luego esa manera de transigir bondadosa, apaciguando al pequeñoburgués y dándole a entender que no se pretendía que fuera para tanto [...]. Pero un éxito, un éxito.» En cuanto a Adolf Hitler, no puede asegurarse con certeza que estuviera presente; puede que simplemente asegurara haber asistido, por el motivo que fuera. Pero había algo en la ópera que se quedó evidentemente clavado en su memoria.

El estreno austríaco de *Salome* fue sólo un acontecimiento más dentro de una temporada ajetreada pero, como el destello de un relámpago, iluminó un mundo musical a punto de sufrir un cambio traumático. Pasado y futuro chocaban entre sí; dos siglos que se cruzaban fugazmente. Mahler moriría en 1911, y parecía llevarse consigo la época romántica. *Turandot* de Puccini, inconclusa cuando murió su autor en 1924, pondría más o menos fin a una gloriosa historia operística italiana que comenzó en Florencia a finales del siglo XVI. Schönberg, en 1908 y 1909, desataría sonidos aterradores que lo dejarían enfrentado para siempre con la *vox populi*. Hitler se haría con el poder en 1933 e intentaría llevar a cabo la aniquilación de un pueblo. Y Strauss viviría muchos años hasta alcanzar una edad extravagante. «Realmente me he sobrevivido a mí mismo», afirmó en 1948. En el momento de su nacimiento, Alemania no era aún una nación unificada y Wagner había de concluir aún *Der Ring des Nibelungen* (*El anillo del nibelungo*). En el momento de la muerte de Strauss, Alemania había quedado dividida entre la mitad oriental y la occidental, y los soldados estadounidenses iban silbando por las calles *Some Enchanted Evening* (*Una noche encantada*)<sup>[1]</sup>.

## Richard I y III

La aletargada ciudad alemana de Bayreuth es el único lugar de este mundo donde el siglo XIX sigue manando eternamente. En 1876, Wagner presidió la inauguración de su teatro de ópera y la primera representación completa de las cuatro partes que

integran el ciclo del *Ring*. Los emperadores de Alemania y Brasil, los reyes de Baviera y Württemberg, y al menos una docena de grandes duques, duques, príncipes herederos y príncipes asistieron a la inauguración junto con destacados compositores de varios países —Liszt, Tchaikovsky, Grieg, Gounod— y periodistas de todas partes del mundo. En *The New York Times* salieron noticias en primera plana durante tres días. Tchaikovsky, aunque no era un admirador de Wagner, quedó cautivado por la visión del diminuto y casi enanESCO compositor subiendo a un carruaje directamente detrás del káiser alemán, no como un criado, sino como el igual de los soberanos del mundo.

La ilusión de omnipotencia cultural de Bayreuth se mantiene todos los veranos durante el festival Wagner, cuando los cafés se llenan de gente discutiendo sobre pequeños detalles del libreto del *Ring*, el rostro del compositor observa fijamente desde los escaparates de casi todas las tiendas y las partituras con las reducciones para piano de las óperas se apilan en mesas fuera de las librerías. Durante unas pocas semanas de julio y agosto, Wagner se convierte en el centro del universo.

Hasta la llegada de las películas, no existía ningún entretenimiento público más asombroso que las óperas de Wagner. *Tristan, Die Meistersinger (Los maestros cantores)* y el *Ring* eran obras de una amplitud y profundidad tales que alteraban la mente y que despuntaban por encima de cualesquiera otros empeños artísticos de su época. A pesar de la parafernalia de anillos, espadas y hechicería, el *Ring* presentaba un mundo imaginativo tan psicológicamente concreto como cualquiera de los que aparecen en las novelas de Lev Tolstoi o Henry James. La del *Ring* era, a la postre, una historia de arrogancia seguida del merecido castigo: Wotan, el cabecilla de los dioses, pierde el control de su reino y se hunde en «la sensación de su impotencia». Se asemeja al cabeza de familia de una gran familia burguesa cuyos medios de vida se ven destruidos por las fuerzas modernizadoras que él mismo ha desencadenado.

*Parsifal*, el último drama de Wagner, aún más cargado de implicaciones, se oyó por primera vez en Bayreuth en el verano de 1882. A primera vista, el argumento podría parecer el de un apolillado libro para niños: Parsifal, «el loco puro», lucha con el mago Klingsor, le arrebató la sagrada lanza que atravesó el costado de Cristo y la utiliza para curar el letargo que se ha apoderado de los Caballeros del Grial. Pero la parafernalia mística de *Parsifal* respondía a deseos latentes de los oyentes de fin de siglo, mientras que el subtexto político —los caballeros enfermos de Wagner pueden interpretarse como una alegoría del Occidente enfermo— alimentó las fantasías de la extrema derecha. La música misma es un portal de entrada en el más allá. Cristaliza a partir del aire en formas ingravidas, se transforma en masas rocosas y vuelve a disolverse. «Aquí el tiempo se convierte en espacio», entona el sabio caballero Gurnemanz, mostrándole a Parsifal el camino hacia el templo del Grial mientras una figura de campana de cuatro notas resuena hipnóticamente en la orquesta.

En 1906, veintitrés años después de su muerte, Wagner había pasado a ser un coloso cultural y su influencia se dejaba sentir no sólo en la música, sino también en

la literatura, el teatro y la pintura. Los jóvenes sofisticados memorizaban sus libretos igual que los universitarios estadounidenses de una época posterior recitarían a Bob Dylan. Los antisemitas y los ultranacionalistas consideraban que Wagner era su profeta privado, pero el músico dio nuevos bríos a casi todos los grandes movimientos políticos y estéticos de la época: liberalismo (Théodore de Banville dijo que Wagner era un «demócrata, un hombre nuevo, deseoso de crear para todo el pueblo»), la bohemia (Baudelaire ensalzó al compositor como el receptáculo de «una contrarreligión, una religión satánica»), el activismo afroamericano (un relato de *The Souls of Black Folk [Las almas del pueblo negro]* de William Edward B. Du Bois trata de un joven negro que encuentra una esperanza pasajera en *Lohengrin*), el feminismo (M. Carey Thomas, presidenta del Bryn Mawr College, afirmó que *Lohengrin* le hizo sentirse «un poco como mi auténtico yo») e incluso el sionismo (Theodor Herzl formuló por primera vez su visión de un Estado judío después de asistir a una representación de *Tannhäuser*).

El compositor inglés Edward Elgar se enfrascó en el estudio de las partituras del Maestro con una intensidad desesperada, escribiendo en su copia de *Tristan*: «Este libro contiene [...] lo Mejor y la totalidad de lo Mejor de Este mundo y del Próximo.» Elgar convirtió de algún modo el aparato wagneriano —los resonantes *Leitmotive*, la viscosa armonía cromática, la orquestación aterciopelada— en una representación icónica del Imperio Británico en su momento de máximo esplendor. De resultas de ello conquistó un grado de renombre internacional que había esquivado a los compositores ingleses durante siglos; tras una representación alemana de su oratorio *The Dream of Gerontius (El sueño de Geroncio)* en 1902, Richard Strauss saludó a Elgar como el «primer inglés progresista».

Nikolai Rimsky-Korsakov, en Rusia, rebuscaba en Wagner en busca de material útil y dejaba de lado el resto; en *La leyenda de la ciudad invisible de Kitezkh*, el relato de una ciudad mágica que desaparece de la vista cuando es atacada, campanas semejantes a las de *Parsifal* resuenan en innumerables diseños rítmicos, entrelazadas con un nuevo e intrincado lenguaje armónico que seduciría el oído del joven Stravinsky. Incluso Sergei Rachmaninov, que heredó un saludable escepticismo hacia Wagner de su ídolo Tchaikovsky, aprendió de la orquestación de Wagner cómo bañar una melodía eslava en un halo sonoro.

Puccini ideó una solución especialmente artera al problema de Wagner. Al igual que muchos de su generación, rechazó los temas místicos del tipo de *Parsifal*; siguió, en cambio, a Pietro Mascagni y Ruggero Leoncavallo, compositores de *Cavalleria rusticana (Nobleza rústica)* y *Pagliacci (Payasos)*, dentro del nuevo género del verismo, en el que melodías populares se mezclaban con una orquestación melodramática y todo tipo de personajes contemporáneos —prostitutas, gánsteres, golfillos callejeros, un payaso famoso por sus celos— invadían el escenario. En las óperas de madurez de Puccini casi nada suena a primera vista inequívocamente wagneriano. La influencia es subterránea: se percibe en el modo en que las melodías

emergen de la textura orquestal, el modo en que los motivos evolucionan orgánicamente de una escena a otra. Si Wagner, en el *Ring*, convertía a los dioses en personas corrientes, *La Bohème* de Puccini, que se oyó por vez primera en 1896, hace lo contrario: otorga dimensiones míticas a un grupo de bohemios desharrapadamente encantador.

El crítico más elocuente del autobombo wagneriano fue otro alemán propenso al autobombo: Friedrich Nietzsche. Fanáticamente wagneriano en su juventud, el autor de *Así habló Zaratustra* experimentó una epifanía negativa al ahondar en las marañas estéticas y teológicas de *Parsifal*. Llegó a la conclusión de que Wagner se había disfrazado de «un oráculo, un sacerdote, más que un sacerdote, una suerte de boquilla del “en sí” de las cosas, un teléfono del más allá; a partir de entonces este ventrílocuo de Dios no hablaba sólo de música: hablaba de metafísica». En sus escritos de última época, con especial énfasis en el ensayo *Der Fall Wagner (El caso Wagner)*, Nietzsche declaró que la música debía liberarse de la pesadez teutónica y volver a las raíces populares. «*Il faut méditerraniser la musique*», escribió. Se sugería la *Carmen* de Bizet, con su fusión de forma de ópera cómica y su tema descarnado y realista, como el nuevo ideal.

En 1888, cuando Nietzsche escribió *El caso Wagner*, el proyecto de mediterraneización estaba ya en marcha. Los compositores franceses tomaron la delantera con naturalidad y su resistencia innata a la cultura alemana se vio reforzada por la derrota de su país en la guerra franco-prusiana de 1870-1871. Emmanuel Chabrier presentó su rapsodia *España*, una fiesta de ambiente mediterráneo. Gabriel Fauré concluyó la primera versión de su *Requiem*, con sus armonías penetrantemente sencillas y puras. Erik Satie estaba escribiendo sus *Gymnopédies*, unos oasis de calma. Y Claude Debussy estaba avanzando a tientas hacia un nuevo lenguaje musical en canciones compuestas sobre poemas de Verlaine y Baudelaire.

El propio Wagner deseaba escapar del gigantismo que su obra había acabado por representar. «¡He tomado el pulso a nuestro arte moderno y sé que morirá!», escribió a su compañero de armas Liszt en 1850. «Saber esto no me llena de tristeza, sino de alegría [...]. El carácter monumental de nuestro arte desaparecerá, nos desprenderemos de ese aferrarse y anclarse al pasado, de la preocupación egoísta por la permanencia y la inmortalidad a toda costa; dejaremos que el pasado sea pasado, el futuro futuro, y viviremos sólo en el hoy, en el aquí y ahora, y crearemos para él.» Esta ambición populista era inherente a la tecnología misma de la música, a la inmensidad de la orquesta y al poder de las voces. Como Mahler explicó más tarde: «Porque, para ser escuchados por multitudes en los inmensos espacios de nuestras salas de concierto y teatros de ópera, también nosotros tenemos que hacer un ruido enorme.»

Richard Strauss —«Richard III» lo llamó el director de orquesta Hans von Bülow,

saltándose a Richard II— creció casi literalmente a la sombra de Wagner. Su padre, el trompista virtuoso Franz Strauss, tocaba en la Orquesta de la Corte de Múnich, que dependía económicamente del rey Luis II, el patrono de Wagner. Strauss padre participó, por tanto, en las representaciones inaugurales de *Tristan*, *Die Meistersinger*, *Parsifal* y las dos primeras partes del *Ring*. Franz era, sin embargo, un reaccionario musical impertérrito que consideraba los espectáculos de Wagner indignos de ser comparados con los clásicos vieneses. Richard, en su adolescencia, repetía como un papagayo los prejuicios de su padre, diciendo: «Puedes estar seguro de que dentro de diez años nadie sabrá ya quién es Richard Wagner.» Sin embargo, a pesar de criticar a Wagner, el joven compositor ya era capaz de identificar trucos armónicos que pronto haría suyos. Por ejemplo, remedó burlescamente un pasaje de *Die Walküre* (*La valquiria*) que yuxtaponía acordes de Sol y Do sostenido: las mismas tonalidades que se solapan en la primera página de *Salome*.

Franz Strauss era un hombre resentido, irascible, insultante. Su esposa, Josephine, dócil y nerviosa, acabaría perdiendo el juicio y hubo de ser ingresada. Su hijo, como muchos supervivientes de familias con problemas, se mostró decidido a mantener una fachada fría, serena, tras la que ardían extraños fuegos. En 1888, a los veinticuatro años, compuso la obra que le reportaría su primer gran éxito, el poema sinfónico *Don Juan*, que revelaba mucho sobre él. El héroe es el mismo libertino que acaba en el infierno en el *Don Giovanni* de Mozart. La música expresa su espíritu transgresor con ritmos palpitantes y abruptas transiciones; sencillas melodías sortean con ligereza estridentes disonancias. Bajo el despliegue atlético se percibe un tufillo de nihilismo. La versión del relato que Strauss utilizó como fuente —una obra teatral en verso de Nikolaus Lenau— sugiere que el promiscuo Don Juan no acaba condenado al infierno, sino sencillamente extinguido: «El combustible se consumió / y frío y sombrío el hogar quedó.» El final de Strauss es igualmente abrupto y cortante: una escurridiza escala ascendente en los violines, un sosegado redoble de tambor, acordes huecos en instrumentos dispersos, tres zurriagazos, y silencio.

*Don Juan* fue escrito bajo la influencia del compositor y filósofo Alexander Ritter, uno de los numerosos mini-Wagners que poblaron el imperio del káiser. En torno a 1885, Ritter había atraído al joven Strauss hacia la «Neudeutsche Schule» («Nueva Escuela Alemana»), que, en la estela de Liszt y Wagner, abandonó las estructuras claramente demarcadas de la tradición vienesa —primer tema, segundo tema, exposición, desarrollo, etc.— en favor de una narración despreocupada, momento a momento, inflamada poéticamente. Strauss también entabló amistad con Cosima Wagner, la viuda del compositor, y se rumoreó que él sería un buen partido para Eva, la hija del Maestro.

En 1893, Strauss concluyó su primera ópera, *Guntram*. Él mismo escribió el libreto, como se esperaba que hiciera cualquier joven wagneriano como Dios manda. El argumento recordaba al de *Die Meistersinger*: un trovador medieval se rebela contra una congregación de cantores cuyas reglas son demasiado estrictas para su

espíritu díscolo. En este caso, el error del héroe no es musical, sino moral: Guntram mata a un príncipe tiránico y se enamora de la mujer del tirano. Al final, tal y como lo concibió originalmente Strauss, Guntram se da cuenta de que ha traicionado el espíritu de su orden, a pesar de que su acto fuera justificable, y realiza, por tanto, un peregrinaje penitencial a Tierra Santa.

Mediado el proceso de escritura, sin embargo, Strauss inventó un desenlace diferente. En vez de someterse al juicio de la orden, Guntram se alejaría de ella, se alejaría de su amada, se alejaría del Dios cristiano. El plan revisado de su protegido alarmó profundamente a Ritter, que dijo que la ópera se había vuelto «inmoral» e infiel a Wagner: ningún auténtico héroe renegaría de su comunidad. Strauss no se arrepintió. La orden de Guntram, le contestó a Ritter, había buscado imprudentemente emprender una cruzada ética por medio del arte, para unificar la religión y el arte. Ésta fue también la misión de Wagner, pero para Strauss se trataba de un proyecto utópico que llevaba «en su seno el germen de la muerte».

En su búsqueda de una alternativa al wagnerismo, Strauss leyó al pensador anarquista de comienzos del siglo XIX Max Stirner, cuyo libro *Der Einzige und sein Eigentum* (*El único y su propiedad*) defendía que todas las formas de religión organizada, así como todas las sociedades organizadas, apresan a los individuos dentro de ilusiones de moralidad, deber y ley. Para Strauss, el individualismo anarquista era un modo de alejarse de las disputas estilísticas de la época. Citas casi literales de *Der Einzige und sein Eigentum* salpican el libreto de *Guntram*. Stirner critica el «hermoso sueño» de la idea liberal de humanidad; Guntram utiliza esa misma frase y añade desdeñosamente: «¡Soñad, buena gente, con la salvación de la humanidad!»

*Guntram* fue un fracaso en su estreno en 1894, debido principalmente a que la orquestación ahogaba a los cantantes, aunque es posible que la amoral conclusión causara también problemas. Strauss respondió adoptando una pose beligerante, declarando «la guerra contra todos los apóstoles de la moderación», como escribió en términos aprobatorios Arthur Seidl, un crítico y entusiasta de Nietzsche, en 1896. Una segunda ópera iba a haber tenido como protagonista al feliz pícaro Till Eulenspiegel, un enemigo de los ciudadanos acomodados de la localidad de Schilda que «al burgués escarnece, / la libertad devora, / la idiotez aborrece, / el campo adora». El proyecto nunca llegó a materializarse, pero su espíritu se trasladó al poema sinfónico *Till Eulenspiegels lustige Streiche* (*Las divertidas travesuras de Till Eulenspiegel*), que está lleno de sonidos deliciosamente insolentes: violines cuyos gorjeos recuerdan a los de los violinistas de los cafés-cantantes; instrumentos de metal que trinan, gruñen y se deslizan toscamente de una nota a otra; clarinetes que graznan notas agudas como los músicos que tocan en las bodas.

En sus canciones, Strauss se preocupó de poner música a textos de poetas de una reputación discutible, entre ellos Richard Dehmel, de notoria mala fama por su defensa del amor libre; Karl Henckell, prohibido en Alemania por su socialismo sin

tapujos; Oskar Panizza, encarcelado por «perturbación de la religión, perpetrada por medio de la prensa» (había descrito *Parsifal* como «un alimento espiritual para pederastas»); y John Henry Mackay, el biógrafo de Max Stirner y el autor de *Die Anarchisten (Los anarquistas)*, que bajo el seudónimo de «Sagitta» escribió más tarde libros y poemas que cantaban el amor entre un hombre y un niño.

Durante el resto de la década de 1890, y en los primeros años del nuevo siglo, Strauss se especializó en escribir poemas sinfónicos, que eran valorados en un nivel superficial por su vibrante pintura sonora: el primer destello del amanecer en *Also sprach Zarathustra*, los balidos de las ovejas en *Don Quijote*, la frenética escena de la batalla en *Ein Heldenleben (Una vida de héroe)*. Debussy comentó de forma clarividente que *Ein Heldenleben* era «un libro de imágenes, incluso de cinematografía». Durante todo ese tiempo Strauss siguió en pos del tema subyacente de *Guntram*, la lucha del individuo contra la colectividad. La lucha siempre parece condenada a concluir en derrota, renuncia o retirada. La mayoría de estas obras comienzan con afirmaciones heroicas y terminan con una disolución en el silencio. Expertos straussianos de nuestros días, como Bryan Gilliam, Walter Werbeck y Charles Youmans, sostienen que el compositor se acercó a los ideales trascendentes de la época romántica con un escepticismo filosófico que tomó de Schopenhauer y Nietzsche. El wagnerismo implosiona, convirtiéndose en un agujero negro de ironía.

Hay, no obstante, voces consoladoras en el universo de Strauss, y la mayoría de las veces se trata de voces femeninas. Los oyentes no han dejado nunca de preguntarse cómo un compositor taciturno pudo crear personajes femeninos con tanto carácter y que inspiran tanta simpatía; la respuesta puede radicar en el grado en que Strauss se sometió a su dominante y difícil, pero devota esposa, Pauline. Las mujeres de sus óperas son francas en sus ideas y deseos. Sus hombres, por contraste, suelen aparecer no como protagonistas, sino como objetos de admiración amorosa, incluso como trofeos sexuales. Los hombres en posiciones de poder tienden a ser inconstantes, perversos, obtusos. En *Salome*, Herodes no es otra cosa que un histérico que se rodea hipócritamente de teólogos judíos y cristianos, e interrumpe la concupiscencia que siente por su hijastra adolescente sólo para comentar la belleza de un cadáver masculino. Puede que Juan el Bautista hable en un tono justificadamente enérgico, pero —explicó más tarde Strauss— la idea era que el profeta fuera una figura ridícula, «un imbécil». (El musicólogo Chris Walton ha sugerido la intrigante teoría de que *Salome* contiene una parodia clandestina de la corte del káiser Guillermo, que era proclive tanto al escándalo homosexual como a la mojigatería amiga de censurar a otros.) En cierto sentido, Salomé es el miembro más cuerdo de la familia; al igual que Lulú, la heroína de una ópera posterior, no finge ser otra persona diferente de la que es.

Strauss lanzó una nueva arremetida de disonancia y neurosis: *Elektra*, estrenada en Dresde en enero de 1909, basada en una obra teatral de Hugo von Hofmannsthal en la que la caída de la casa de Agamenón vuelve a contarse en un lenguaje que hace



pensar en las narraciones de sueños de Sigmund Freud. La música tiembla repetidamente al borde mismo de lo que sería bautizado como atonalidad; los amplios acordes que simplemente se rozaban unos con otros en *Salome* ahora chocan en prolongadas refriegas.

Pero esto es lo más lejos que llegaría Strauss. Aun antes de empezar a componer *Elektra*, le hizo saber a Hofmannsthal, el poeta y dramaturgo que estaba convirtiéndose en su guía literario, que necesitaba nuevo material. Hofmannsthal lo convenció para que siguiera adelante con *Elektra*, pero su posterior colaboración, *Der Rosenkavalier* (*El caballero de la rosa*), fue algo completamente diferente: una comedia de la Viena del siglo XVIII, impregnada de una melancolía extremadamente refinada y autoconsciente, modelada a partir de *Le nozze di Figaro* (*Las bodas de Fígaro*) y *Così fan tutte* (*Así hacen todas*) de Mozart. El mismo y complejo espíritu de nostalgia y sátira animó *Ariadne auf Naxos* (*Ariadna en Naxos*), cuya primera versión apareció en 1912; en esa obra, un compositor intenta escribir una gran ópera mientras unos intérpretes de la *commedia dell'arte* causan estragos a su alrededor.

«¡No he sido nunca un revolucionario!», afirmó Arnold Schoenberg en cierta ocasión. «En nuestra época, el único revolucionario fue Strauss.» En última instancia, el compositor de *Salome* no encaja ni en el perfil de revolucionario ni en el de reaccionario. Existía una inquietud constante por su estatus de facto como un «gran compositor alemán». Parecía demasiado veleidoso, incluso demasiado femenino, para el papel. «La música del señor Richard Strauss es una mujerzuela que compensa sus carencias naturales por medio de un dominio absoluto del sánscrito», escribió el satírico vienés Karl Kraus. A Strauss le gustaba también demasiado el dinero o, para ser más precisos, ponía excesivamente en evidencia lo mucho que le gustaba el dinero. «Decididamente, es más una sociedad anónima que un genio», afirmaría Kraus más tarde.

¿Y no había un pequeño toque judío en Strauss? Así lo dijo la revista francesa antisemita *La Libre Parole*. No pasó inadvertido que Strauss disfrutara con la compañía de millonarios judíos. Arthur Schnitzler le dijo en cierta ocasión a Alma Mahler, no sin cierta ambigüedad: «Si uno de los dos, Gustav Mahler o Richard Strauss, es un judío, entonces seguro que lo es... ¡Richard Strauss!»

## ***Der Mahler***

Berlín, donde Strauss vivió durante los primeros años del nuevo siglo, era la ciudad más ruidosa y de mayor ajetreo de Europa, con sus edificios neoclásicos rodeados por distritos comerciales, una infraestructura industrial, barrios obreros, redes de transporte y centrales eléctricas. La Viena de Mahler era un lugar más lento,

de menores dimensiones, un idilio de estilo imperial. Estaba estetizada hasta la médula; se obligaba a que todo reluciera. Una esfera dorada coronaba el edificio de la Sezession de Joseph Olbrich, un santuario del Art Nouveau. Texturas de hojas doradas enmarcaban los retratos de mujeres de la alta sociedad pintados por Gustav Klimt. En lo más alto de la severa y semimodernista Caja Postal de Ahorros de Otto Wagner, estatuas de diosas sostenían en lo alto anillos griegos. Mahler aportó la suprema expresión musical de este momento lujoso y ambiguo. Sabía de las fisuras que estaban abriéndose en la fachada de la ciudad —artistas más jóvenes como Schoenberg estaban deseosos de revelar que las filigranas de Viena no eran más que podredumbre—, pero seguía creyendo en la capacidad del arte para transfigurar la sociedad.

La vida épica de Mahler se cuenta en la igualmente épica biografía en cuatro volúmenes escrita por Henry-Louis de La Grange. Al igual que muchos de los que se hacían pasar por aristócratas, el futuro soberano de la Viena musical era de origen provinciano, en concreto de Iglau, una ciudad en la frontera de Bohemia y Moravia. Su familia pertenecía a una comunidad muy cohesionada de judíos germanófonos, una de las muchas bolsas de *Judentum* diseminadas por el campo austro-húngaro de resultas de las leyes imperiales de expulsión y segregación. El padre de Mahler era propietario de una taberna y una destilería; su madre dio a luz a catorce hijos, de los que sólo cinco la sobrevivieron. El ambiente familiar era tenso. Mahler recordaba una ocasión en que hubo de salir corriendo de la casa para huir de una discusión entre sus padres. En la calle oyó un organillo tocando la melodía *Ach, du lieber Augustin* (*Ah, querido Agustín*). Le contó esta historia a Sigmund Freud, en 1910, durante una sesión psicoanalítica que adoptó la forma de un paseo de cuatro horas. Freud anotó: «A partir de ese momento quedarían inextricablemente unidas en su alma la tragedia profunda y el entretenimiento superficial, e inevitablemente un estado de ánimo arrastraría consigo al otro.»

Mahler ingresó en el Conservatorio de Viena a los quince años, en 1875. Inició su carrera como director en 1880, montando operetas en un balneario estival, e hizo rápidos progresos por los teatros de ópera de Europa Central: Laibach (en la actualidad Liubliana, en Eslovenia), Olmütz (en la actualidad Olomouc, en la República Checa), Kassel, Praga, Leipzig, Budapest y Hamburgo. En 1897, con aparente inevitabilidad, pero con una ayuda entre bastidores de Johannes Brahms, alcanzó el puesto más alto de la música centroeuropea, la dirección de la Hofoper de Viena. Aceptar este puesto suponía convertirse al catolicismo, algo que Mahler hizo con aparente entusiasmo, tras haber abandonado más o menos su judaísmo en Iglau.

Strauss había conocido a Mahler desde 1887 y le preocupaba que su colega estuviera prodigándose en exceso. «¿Es que ha dejado ya de componer?», le preguntó en una carta de 1900. «¡Sería una verdadera lástima que invirtiera toda su energía artística, por la que siento ciertamente la mayor admiración, en el ingrato oficio de director de un teatro! ¡Del teatro no puede sacarse jamás de los jamases una

“institución artística”!»

Mahler logró precisamente esto en Viena. Contrató al pintor Alfred Roller para crear escenografías visualmente llamativas y sombríamente iluminadas del gran repertorio operístico, contribuyendo, por tanto, a inaugurar la disciplina de la dirección escénica de ópera. También codificó la etiqueta de la moderna experiencia concertística, con su carácter venerable, pseudorreligioso. Los teatros de ópera del siglo XIX eran lugares bulliciosos; Mahler, que odiaba todo ruido no deseado, expulsó a los clubes de admiradores de los cantantes, cortó los breves aplausos entre números, obsequiaba con una mirada glacial a los asistentes a conciertos que no dejaban de hablar y obligaba a los que llegaban tarde a esperar en el vestíbulo. Alguien oyó decir al emperador Francisco José, la encarnación de la vieja Viena: «¿Acaso es la música un asunto tan serio? Siempre he pensado que lo que buscaba era hacer feliz a la gente.»

La carrera como compositor de Mahler despegó con un arranque mucho más lento. Su Sinfonía núm. 1 se estrenó en noviembre de 1889, nueve días después del *Don Juan* de Strauss, pero, mientras que Strauss se ganó al público de inmediato, Mahler se encontró con una mezcla de aplausos, abucheos y encogimientos de hombros. La Primera comienza, como *Zarathustra* de Strauss, con un zumbido elemental: la nota La sonando en todos los registros de la sección de cuerda. La nota se mantiene durante cincuenta y seis compases, otorgando a la armonía un carácter eterno, inmutable, que recuerda al comienzo del *Ring* de Wagner. Hay también un dejo wagneriano en el tema de cuartas descendentes que surge del bordón primigenio. Es la idea unificadora de la obra, y cuando se transporta a una tonalidad mayor revela un parecido evidente con el motivo del repique de campanas que suena a lo largo de *Parsifal*. El proyecto de Mahler era conseguir para la sinfonía lo que Wagner había logrado para la ópera: él superaría todo aquello que se había hecho anteriormente.

El marco de referencia de las sinfonías de Mahler es vasto y abarca desde las misas del Renacimiento a las canciones de los soldados rurales mientras desfilan: una multiplicidad épica de voces y estilos. Enormes estructuras se yerguen y ascienden hasta el cielo para luego, de repente, desmoronarse. Los espacios naturales se ven invadidos por desaliñadas danzas populares y marchas beligerantes. El tercer movimiento de la Primera Sinfonía comienza con un serpenteante canon en modo menor sobre la canción *Frère Jacques*, que en Alemania la cantaban tradicionalmente los estudiantes borrachos en las tabernas, con escandalosas interrupciones al estilo de un grupo klezmer: episodios «pop» análogos a las travesuras vernáculas de *Don Juan* y *Till Eulenspiegel* de Strauss. Una gran parte del primer movimiento de la Tercera Sinfonía adopta la forma de una marcha descomunal, que a Strauss le recordó a los obreros avanzando implacablemente con sus banderas rojas en una celebración del Primero de Mayo. En el *finale* de la Segunda Sinfonía, la jerarquía de alturas se descompone en un estruendo de la percusión. Suena como la venganza que se toma la música de un mundo antimusical, ruido tratando con desprecio al ruido.

Hasta la Tercera Sinfonía, Mahler siguió la práctica posromántica de que sus sinfonías incorporaran descripciones programáticas detalladas. A la Primera le dio el conciso título de «Titán»; el primer movimiento de la Segunda se titulaba originalmente «Todtenfeier» («Ceremonia fúnebre»). La Tercera iba a haberse llamado, en diversos momentos, «Ein Sommernachtstraum» («El sueño de una noche de verano»), «Die fröhliche Wissenschaft» («La Gaya Ciencia») y «Pan». Con el cambio de siglo, sin embargo, Mahler rompió con el descriptivismo y la poesía sonora. La Cuarta Sinfonía, concluida en 1900, era una obra en cuatro movimientos con un diseño más tradicional, casi mozartiano. «¡Fuera los programas!», dijo Mahler ese mismo año. Preocupado por diferenciarse de Strauss, ahora deseaba ser visto como un «músico puro», que se movía en un «ámbito fuera del tiempo, el espacio y las formas de las apariencias individuales». La Quinta Sinfonía, escrita en 1901 y 1902, es un drama interior desprovisto de toda indicación programática, que avanza a través de una lucha heroica, una delirante marcha fúnebre, un salvaje y expansivo Scherzo y un Adagietto ensoñadoramente lírico hasta llegar a un *finale* radiante dominado por un coral. La conclusión triunfal era quizás el único elemento convencional que tenía la obra, y en la Sexta Sinfonía, que se estrenó el 27 de mayo de 1906, once días después del estreno austríaco de *Salome*, Mahler se dejó por completo de triunfos. La ópera de Strauss había sido calificada de «satánica» y da la casualidad que el mismo adjetivo se aplicó a la sinfonía de Mahler en las semanas que precedieron al estreno. También Mahler habría de ver cuán lejos sería capaz de llegar sin perder la *vox populi*.

El escenario del estreno de la Sexta fue la ciudad siderúrgica de Essen, en el Ruhr. En las cercanías se encontraba la empresa armamentística de Krupp, cuyos cañones habían sembrado la destrucción entre las tropas francesas en la guerra de 1870-1871 y cuyas armas de largo alcance desempeñarían un papel fundamental en la futura Gran Guerra. Los oyentes más reacios compararon la nueva composición de Mahler con el armamento militar alemán. El crítico vienés Hans Liebstöckl inició una crítica de una interpretación posterior con la frase «Krupp fabrica sólo cañones, Mahler sólo sinfonías». La Sexta se abre, de hecho, con algo parecido al sonido del avance de un ejército: la nota La en *staccato* suena en los violonchelos y contrabajos, toques de tambor al estilo militar, un vigoroso tema en La menor desplegándose ufano frente a un muro de ocho trompas. Un poco más adelante, los timbales exponen un ritmo de marcha de los que aún pueden oírse en los desfiles de la milicia alpina en Austria y en los países vecinos: ¡Izquierda! ¡Izquierda! ¡Izquierda-derecha-izquierda!

El primer movimiento se ajusta a los procedimientos muy manidos de la forma sonata, incluida la consabida repetición de la sección de la exposición. El primer tema se modela a partir del que abre la juvenil y severa Sonata en La menor, D. 784 de Schubert. El segundo tema es una efusión romántica desenfrenada, una canción de

amor en homenaje a Alma. Es tan diferente del primero que habita un mundo diferente y todo el movimiento no es más que una lucha para reconciliar los dos. Al final, la síntesis parece completa: el segundo tema se orquesta en el estilo conciso y marcial del primero, como si el amor mismo fuera otro ejército en pleno desfile. Pero en este maridaje de ideas hay algo forzado. El movimiento que sigue, un así llamado Scherzo, retoma la caminata del comienzo, pero ahora en el compás de tres por cuatro de un vals arrogante. Un dilatado y melodioso Andante, en la lejana tonalidad de Mi bemol, brinda un respiro, pero la batería mahleriana de instrumentos de percusión aguarda amenazadoramente al fondo del escenario. (Durante los ensayos en Essen, Mahler decidió intercambiar los movimientos intermedios, y mantuvo ese orden en una versión revisada de la partitura.)

Cuando comienza el *finale*, vuelve el ritmo de marcha —*¡Izquierda! ¡Izquierda! ¡Izquierda-derecha-izquierda!*— con una venganza bajo el brazo. Ningún compositor concibió jamás una forma similar a ésta: oleada tras oleada de desarrollo, chillonas fanfarrias que sugieren una alegría inminente y, luego, el regreso espeluznante de la implacable marcha. El movimiento se organiza en torno a tres «golpes del destino» (o, en la versión revisada, dos), que tienen el efecto de provocar una suerte de desmoronamiento. Para el estreno, Mahler hizo construir un tambor gigantesco —«la piel de una vaca adulta en un armazón de un metro y medio cuadrado», escribió un crítico con un asombro sarcástico— que había de ser golpeado con un macillo de un tamaño sin precedentes. Llegado el momento, el tambor produjo sólo un ruido sordo, para deleite de los músicos. Al igual que Strauss en *Salome*, Mahler se vale de tácticas de choque para impresionar a su público y se reserva el choque más espectacular para el final mismo. La obra se encamina hacia una extinción en el silencio, con una figura de tres notas abriéndose camino renqueante entre los instrumentos graves. Luego, salido de ninguna parte, un acorde de La menor en *fortissimo* provoca un estruendo como el de una puerta metálica que se cierra de golpe. Correctamente interpretado, este gesto debería hacer saltar de sus asientos a los oyentes desprevenidos.

Después del último ensayo, Mahler estaba sentado en su camerino, exhausto por la fuerza de su propia creación. Alma escribió que «Mahler iba de un lado a otro del camerino, sollozando, retorciéndose las manos, fuera de sí». De repente, la cabeza de Strauss asomó por la puerta para decir que el alcalde de Essen había muerto y que había que tocar una obra en su memoria al comienzo del programa. El único comentario de Strauss sobre la sinfonía fue que el último movimiento estaba «megainstrumentado». Según Bruno Walter, el episodio provocó que a Mahler casi se le saltaran las lágrimas. ¿Cómo podía Strauss haberse equivocado tan rotundamente en su juicio de la obra? ¿O podría ser que Strauss tuviese razón? Aquel verano Mahler aligeró considerablemente la orquestación del *finale* de la Sexta.

Tras lo sucedido en mayo de 1906, la amistad entre los dos hombres se enfrió. La envidia de Strauss que sentía Mahler degeneró en una metástasis, afectando a su

concepción del lugar que había de tener la música en la sociedad. Desde el primer momento, en sus cartas a Alma y a otros, Mahler había dejado constancia de diversas humillaciones a que le había sometido su colega, probablemente exagerando para llamar la atención: «[...] la respetuosa y amistosa solicitud que le ofrezco por mi parte en estos casos no tiene ningún eco, probablemente sin que se dé cuenta siquiera, se esfuma en lo que a él respecta. ¡Me siento absolutamente confundido conmigo y con el mundo cuando vuelvo a experimentar otra vez una cosa así!» En una carta escrita justo al día siguiente, Mahler describió a Strauss como «muy amable», lo que sugiere no sólo que ya había olvidado el desaire del día anterior, sino que se lo había inventado.

En un ensayo sobre la relación entre los compositores, la musicóloga Herta Blaukopf cita la desigual amistad de dos jóvenes en el relato de Thomas Mann «Tonio Kröger». Mahler es como el moreno Tonio, que piensa demasiado y siente todo también con demasiada intensidad. Strauss es como el rubio Hans Hansen, que pasa por la vida ignorando el horror del mundo. De hecho, Strauss no pudo comprender nunca la obsesión de Mahler por el sufrimiento y la redención. «No sé de qué se supone que tengo que redimirme», le dijo en cierta ocasión al director Otto Klemperer.

Mahler seguía intentando responder la pregunta sobre la que había estado cavilando en el tren desde Graz: ¿puede un hombre alcanzar la fama en su propia época y seguir siendo a la vez un verdadero artista? La duda estaba creciendo en su mente. Hablaba cada vez más de la poca importancia del juicio musical contemporáneo frente a la sabiduría suprema de la posteridad.

«Soy muy consciente de que, como compositor, no voy a encontrar ningún reconocimiento en esta vida», le dijo a un crítico en 1906. «Mientras sea el “Mahler” que camina entre vosotros, “un hombre entre hombres”, tengo que estar preparado como creador para un trato “demasiado humano”. Sólo se me hará justicia cuando me haya sacudido el polvo de esta tierra. Soy, por decirlo con palabras de Nietzsche, un “extemporáneo” [...] el verdadero “temporáneo” es Richard Strauss. Por eso disfruta ya de la inmortalidad aquí abajo.» En una carta a Alma, Mahler habló de su relación con Strauss en términos que tomó prestados de la profecía de Juan el Bautista sobre la llegada de Jesucristo: «Llegará el tiempo en que los hombres verán el grano separado de la paja; y mi tiempo llegará cuando el suyo haya concluido.» Este último comentario se ha expurgado con frecuencia como «*Meine Zeit wird kommen*» («Mi tiempo llegará»), una afirmación de fe citada a menudo por compositores que se ven a sí mismos enfrentados a la cultura popular.

En el caso de Mahler, sin embargo, la postura de «extemporáneo» tenía algo de pose. Se preocupaba extraordinariamente de la recepción de sus obras, y daba brincos de alegría si tenían éxito, lo cual era muy habitual. No existe ningún mito sobre Mahler más apolillado que el que habla del desdén que padeció en su propio tiempo. Es posible que la Primera Sinfonía desconcertara a sus primeros oyentes, pero las

sinfonías posteriores conquistaron casi siempre al público, pese a las críticas. «En sus años maduros —escribe el musicólogo y director de orquesta Leon Botstein—, Mahler vivió muchos más triunfos que derrotas y más entusiasmo que rechazo por parte de los oyentes.» Incluso en el estreno de la «satánica» Sexta, un crítico señaló que el compositor «hubo de regresar al podio a recibir las felicitaciones y el agradecimiento de la abarrotada sala».

En el verano de 1906, Mahler trató de consolidar su relación con el público embarcándose en la composición de su Octava Sinfonía, una suerte de oratorio, toda una afirmación de la vida que calificó de «un regalo a la nación». La primera parte se basaba en el himno «Veni creator spiritus»; la segunda parte era un fresco musical panorámico de la última escena de la Segunda Parte del *Fausto* de Goethe. La Octava provocó unos aplausos atronadores con motivo de su estreno, cuatro años después. «Aquí lo inexpresable resulta realizado», rugen al final cientos de cantantes; la tormenta de aplausos subsiguiente podría haberse anotado igualmente en la partitura.

El encendido optimismo de la Octava no dejaba traslucir el hecho de que el compositor estaba hastiándose de Viena, de la constante oposición de los antisemitas, de las luchas intestinas y de las puñaladas por la espalda. Anunció su dimisión en mayo de 1907, dirigió su última representación operística en octubre e hizo su postrera aparición como director de orquesta en Viena en noviembre, despidiéndose con su propia Segunda Sinfonía. Para sus fervientes admiradores era como si él hubiera sido expulsado por las fuerzas ignorantes y reaccionarias. Cuando dejó la ciudad, a finales de año, dos centenares de admiradores, Schoenberg y sus alumnos entre ellos, se congregaron en la estación de tren para decirle adiós, adornando su compartimento con flores. Parecía el final de una edad de oro. «*Vorbei!*» («¡Se acabó!»), exclamó Gustav Klimt.

La realidad era un poco menos romántica. Durante la primavera de 1907 Mahler había estado negociando con la Metropolitan Opera de Nueva York, y uno de los notables incentivos ofrecidos por la dirección del teatro fue lo que se llamó «el salario más alto jamás recibido por un músico»: 75.000 coronas por tres meses de trabajo o, en dinero actual, alrededor de 220.000 euros. Mahler aceptó.

## El Nuevo Mundo

En la república estadounidense no había escasez de música a comienzos del siglo xx. Todas las grandes ciudades tenían una orquesta. Las estrellas operísticas internacionales pasaban por uno u otro de los teatros de ópera de Nueva York, Chicago y San Francisco. Virtuosos, maestros y genios nacionales llegaban en gran número a Manhattan. Los visitantes europeos encontraban el panorama musical del

Nuevo Mundo agradablemente parecido al del Viejo. El repertorio orquestal gravitaba alrededor de la tradición austro-germana, la mayor parte de los músicos eran inmigrantes y muchos ensayos se desarrollaban en alemán. La vida operística estaba dividida entre las tradiciones francesa, alemana e italiana. La Metropolitan Opera vivió un entusiasmo pasajero por Gounod, un culto de Wagner y, finalmente, una racha de Puccini.

Para los ricos, la música clásica era un símbolo de estatus, una delicia de coleccionista. Los millonarios contrataban a músicos de un modo muy parecido al que compraban y se llevaban a casa obras de arte europeas. Pero el atractivo de compositores como Wagner y Puccini fue mucho más allá. En 1884, por ejemplo, Theodore Thomas dirigió a su orquesta virtuosística en una gira por todo el país, tocando ante públicos integrados por cinco mil, ocho mil e incluso diez mil personas. Y, como cuenta el historiador Joseph Horowitz, Anton Seidl dirigió conciertos dedicados monográficamente a Wagner en Coney Island y su ciclo se anunciaba en Broadway por medio de un moderno «letrero eléctrico». Enrico Caruso, que empezó a cantar en Estados Unidos en 1903, fue probablemente la mayor celebridad cultural de la época; cuando fue detenido por manosear a la mujer de un jugador de béisbol en la casa de los monos del Central Park, la noticia apareció en las portadas de los periódicos de todo el país. En *The New York Times*, los anuncios de espectáculos clásicos aparecían entremezclados con montones de otras ofertas bajo la rúbrica «Entretenimientos». Una noche el Met presentaba a la banda de John Philip Sousa, la noche siguiente el *Ring*. Los oratorios de Elgar se codeaban con artistas enanos y con el Hombre Esqueleto Original de Barnum.

Las nuevas tecnologías contribuyeron a llevar la música a quienes no la habían oído nunca en vivo. En 1906, el año de *Salome* en Graz, la Victor Talking Machine Company introdujo su nuevo modelo de fonógrafo Victrola que, aunque tenía el astronómico precio de doscientos dólares, acabó teniendo un éxito descomunal. Caruso reinaba en el nuevo medio; su sollozante versión de «Vesti la giubba» fue, al parecer, el primer disco que vendió un millón de copias. También en 1906 el inventor Thaddeus Cahill dio a conocer un instrumento electrónico de doscientas toneladas bautizado como telarmonio que, por medio de una ingeniosa aunque rígida serie de alternadores, transmitió arreglos de Bach, Chopin y Grieg a los oyentes del Telharmonic Hall, situado enfrente del Met.

La sala cerró sus puertas al cabo de dos temporadas; usuarios telefónicos locales se quejaron de que el telarmonio estaba perturbando el desarrollo de sus llamadas. Pero el futuro ya había empezado a asomar. La electrificación de la música cambiaría para siempre el mundo en que Mahler y Strauss alcanzaron su mayoría de edad, llevando la música clásica a audiencias masivas sin precedentes, pero también divulgando géneros populares que pondrían en entredicho la tradicional hegemonía cultural de los compositores. Incluso en 1906, números de ragtime y otras danzas sincopadas estaban medrando gracias al nuevo medio. Los grupos pequeños



producían un sonido enérgico, vital, mientras que las orquestas sinfónicas daban la impresión de producir una sonoridad metálica y débil.

De lo que carecía la música clásica en Estados Unidos era de música clásica estadounidense. La composición seguía estando en la situación de sumisión cultural que Ralph Waldo Emerson había diagnosticado en su ensayo «The American Scholar» («El intelectual americano») ya en 1837: «Hemos escuchado demasiado tiempo a las musas cortesanas de Europa.» Los escritores estadounidenses respondieron a la llamada de Emerson: en el cambio de siglo, las bibliotecas contenían las obras de Hawthorne, Melville, Emerson, Thoreau, Poe, Whitman, Dickinson, Twain y los hermanos James. La nómina de compositores estadounidenses incluía nombres como los de John Knowles Paine, Horatio Parker, George Whitefield Chadwick y Edward MacDowell, artesanos con oficio que hicieron honor a su formación europea pero que no lograron encontrar un lenguaje que fuera bien marcadamente estadounidense, bien marcadamente personal. Los oyentes se guardaban sus genuflexiones más profundas para las figuras europeas que se dignaban a cruzar el Atlántico.

Strauss viajó a Estados Unidos en 1904. A pesar de su aura levemente peligrosa —el crítico estadounidense James Huneker lo tildó de un «anarquista del arte»— le dispensaron una bienvenida propia casi de un jefe de Estado. Theodore Roosevelt lo recibió en la Casa Blanca y el senador Stephen B. Elkins, un poderoso maniobrero del Partido Republicano, siempre amigo de los negocios, lo invitó al estrado del Senado. A cambio, Strauss concedió a Estados Unidos el honor de acoger el estreno de su obra más reciente, la *Symphonia domestica*. El programa desató la controversia: describía un día en la vida de una familia acomodada, incluidos el desayuno, el baño del bebé y la felicidad conyugal. A pesar de algunos amplios remiendos zurcidos poniendo una nota detrás de otra, la nueva obra confería una vigorosa expresión a la idea de Strauss de que podía ponerse música a cualquier cosa siempre que se sintiera intensamente. Schopenhauer, en *Die Welt als Wille und Vorstellung (El mundo como voluntad y representación)*, señaló que la música podía encontrar tanto patetismo en las discusiones de una casa normal como en las agonías de la casa de Agamenón. Ahí, en una sola frase, quedaba compendiada la carrera de Strauss, desde la *Symphonia domestica* hasta *Elektra*.

La demanda de Strauss en Nueva York fue tan grande que se organizaron dos conciertos orquestales adicionales. Tuvieron lugar en la cuarta planta de los grandes almacenes Wanamaker's, que fue una de las tiendas estadounidenses originales de este tipo, que ocupaban dos manzanas en Broadway entre las calles Octava y Novena. Wanamaker's pensaba que tenía la obligación de proporcionar una oferta cultural de calidad: su salón pianístico, como el Carnegie Hall más al norte de la ciudad, presentaba regularmente recitales de famosos artistas. «En la tienda de Wanamaker

hacen las cosas suntuosamente», escribió *The New York Times* del primer concierto de Strauss. «Existía, por supuesto, un ávido deseo por parte de muchas personas de oír al gran compositor alemán dirigir sus propias composiciones, y aunque los conciertos acogieron como poco a cinco mil personas, hubo muchas solicitudes que hubieron de ser rechazadas y estaba ocupado hasta el último centímetro de espacio, con muchas personas de pie.» En la prensa europea, sin embargo, a Strauss se le ridiculizaba públicamente de un plumazo como un vulgar avaro que quería incrementar sus arcas tan desesperadamente que ofrecía conciertos en supermercados.

La *Symphonia domestica* entretuvo a los manhattanitas; *Salome* les escandalizó. Cuando la Metropolitan Opera presentó esta última obra en enero de 1907, se organizó un guirigay en la Herradura Dorada, el nombre con que se conocía la serie de palcos de élite. Los palcos 27 y 29 quedaron vacíos antes de la escena en que se besaba la cabeza. Parece ser que la hija de J. P. Morgan le pidió a su padre que suspendiera la producción; *Salome* no regresó al Met hasta 1934. Un médico dio rienda suelta a su asco en una carta que envió a *The New York Times*:

Soy un hombre de mediana edad, que ha dedicado más de veinte años a la práctica de una profesión que requiere, en el tratamiento de enfermedades nerviosas y mentales, un contacto diario con perturbados [...]. Afirmo tras meditarlo cuidadosamente, y tras una familiaridad con las producciones emocionales de Oscar Wilde y Richard Strauss, que *Salome* es una exposición detallada y explícita de los rasgos más horribles, desagradables, repugnantes e inenabrigables de la degeneración (utilizando ahora el término con su significado social y sexual habitual) que jamás he oído, leído o imaginado [...]. Lo que representa no es otra cosa que el móvil de los actos indescriptibles de Jack el Destripador.

La mayor parte del público no pudo apartar su mirada del escenario. Un crítico escribió que el espectáculo lo llenó de un «horror indefinible».

Giacomo Puccini llegó para su primera visita estadounidense sólo unos días antes del escándalo de *Salome*, en el que estuvo presente. Cuando su barco se quedó atrapado durante un día en un banco de niebla cerca de Sandy Hook, las noticias sobre su situación llegaron a los lectores de *The New York Times* amantes de la ópera. Las óperas de Puccini se habían convertido recientemente en éxitos clamorosos en la ciudad; durante su estancia de cinco semanas, sus cuatro obras de madurez hasta ese momento —*Manon Lescaut*, *La Bohème*, *Tosca* y *Madama Butterfly*— se habían representado en la Metropolitan Opera, y *La Bohème* se ofreció simultáneamente en la Manhattan Opera House de Oscar Hammerstein.

Puccini estaba deseoso de escribir algo para sus admiradores estadounidenses, y en la habitual rueda de prensa después de desembarcar mencionó la idea de una ópera ambientada en el Salvaje Oeste. «He leído las novelas de Bret Harte —dijo— y creo que en su vida del Oeste existen unas grandes posibilidades para el tratamiento operístico.» También investigó la música afroamericana, o «canciones de negros», como las llamaba el *Times*. Los músicos negros fueron convocados a la casa del doctor William Tillinghast Bull y su esposa, a fin de que el maestro pudiera oírlos.

Puccini regresó a Italia con el plan de hacer una ópera a partir de *The Girl of the*

*Golden West (La muchacha del Dorado Oeste)*, del dramaturgo y empresario David Belasco, que también había escrito la obra en que se basaba *Madama Butterfly*. La partitura se bifurcaba en un par de nuevas direcciones. Puccini demostró no sólo lo que había absorbido de sus diversos encuentros con *Salome*, sino también de su estudio de la música de Debussy. El Acto I comienza con atronadores acordes de tonos enteros, que debieron de alarmar a las multitudes que habían quedado prendadas de *La Bohème*. El Acto II culmina en un «complejo de tritono» del tipo que había aparecido con frecuencia en los momentos culminantes de *Salome* y *Elektra*: acordes de Mi bemol menor y La menor en amenazadora alternancia. Al mismo tiempo, *La fanciulla del West* intenta hacer justicia a su clásica ambientación estadounidense; muestras intermitentes del *cakewalk*, una característica danza negra, reflejan aquello que oyera Puccini en casa del doctor y la señora Bull, mientras una canción nativa americana zuni proporciona el material para, curiosamente, un aria de un cantante ambulante negro. El aspecto más sorprendente de la obra es que una mujer intrépida e independiente ocupa el centro mismo de la ópera; en una época en que las mujeres aparecían casi invariablemente en la ópera como enfermas y trastornadas, la Minnie de Puccini es una portadora de paz, un faro en medio de un mundo ensombrecido.

Mahler llegó a Nueva York el 21 de diciembre de 1907, fijando su residencia en el Hotel Majestic, en Central Park West. Sus representaciones en el Met marcharon espléndidamente, pero los problemas estaban tramándose entre bastidores. Heinrich Conried, que había contratado a Mahler, se vio obligado a abandonar el teatro, en parte por el desastre de *Salome*, y el consejo expresó el deseo de «trabajar al margen del ambiente alemán y del judío». Giulio Gatti-Casazza, de La Scala, pasó a ser el nuevo director, llevándose con él al incendiario director Arturo Toscanini. Pero surgió otra oportunidad. Una persona de gran renombre social, Mary Sheldon, le ofreció a Mahler la posibilidad de trabajar con una orquesta de primera línea, y se refundó la Filarmónica de Nueva York para satisfacer sus necesidades. Mahler pensaba que este acuerdo le permitiría presentar sus propias obras y a los clásicos en unas condiciones ideales. De los neoyorquinos que iban a conciertos escribió: «Como carecen por completo de prejuicios, espero encontrar aquí un terreno fértil para mis obras y, además, un hogar espiritual, algo que, a pesar de todas las sensacionales interpretaciones, no pude conseguir en Europa.»

Las cosas no resultaron ser tan de color de rosa, pero Mahler y Estados Unidos se llevaron bien. El director ya había dejado de ser tan adicto a la perfección, y tampoco guardó las distancias respecto de la sociedad como había hecho en Viena. En una buena noche solía llevarse a sus setenta músicos a cenar. Aceptaba invitaciones a fiestas nocturnas, asistió a una sesión de espiritismo, e incluso asomó la cabeza en un fumadero de opio en Chinatown. Cuando se dirigía a un concierto, se negaba a contar

con un chófer y prefería utilizar el recién construido sistema de metro subterráneo. Un músico de la Filarmónica vio en una ocasión al gran hombre solo en un vagón de metro, mirando con expresión ausente como cualquier otro usuario habitual camino del trabajo.

Un amigo de Nueva York, Maurice Baumfeld, recordaba que a Mahler le encantaba mirar desde su ventana en lo alto del edificio la ciudad y el cielo. «Dondequiera que esté —dijo el compositor—, el anhelo de este cielo azul, este sol, esta actividad trepidante va conmigo.» En 1909, al comienzo de su segunda temporada neoyorquina, escribió a Bruno Walter: «Veo todo bajo una luz tan nueva, estoy en movimiento; no me asombraría si alguna vez percibo de repente que me reviste un cuerpo nuevo. (Como Fausto en la última escena.) Estoy sediento de vida como nunca y encuentro el “hábito de la existencia” más dulce que nunca.»

En su última temporada en Nueva York, Mahler empezó a tener problemas con el Comité de Programación de Mary Sheldon. Una racha de programas innovadores, que lo abarcaban todo desde la música de Bach hasta obras tan poco convencionales como los *Sea Pictures (Marinas)* de Elgar, tuvieron una tibia acogida por parte del público tradicional, como suele suceder con los programas innovadores. Entretanto, Toscanini estaba instalado en el Met, conquistando al público neoyorquino con, entre otras cosas, un estreno de Puccini: la muy esperada *La fanciulla del West*. Durante un tiempo parecía como si Mahler fuera a regresar a Europa: los críticos locales se habían vuelto contra él, al igual que lo habían hecho sus homólogos vieneses, y se sentía hostigado por todas partes. Finalmente acabó firmando un nuevo contrato y conservó su ecuanimidad de ánimo.

En la noche del 20 de febrero de 1911, Mahler anunció a sus comensales de cena: «Me he dado cuenta de que los hombres son en general mejores de lo que uno se piensa.» Tenía fiebre, pero no le dio ninguna importancia. La noche siguiente, en contra del consejo de su médico, dirigió un programa de obras italianas que incluía el estreno de la *Berceuse élégiaque* de Ferruccio Busoni, una obra maravillosamente impenetrable que parece describir a un alma entrando en un reino superior. Fue el último concierto de Mahler; una infección fatal, en forma de una endocarditis bacteriana subaguda, estaba extendiéndose por su cuerpo. Los restantes conciertos de la Filarmónica fueron cancelados. Mahler regresó a Viena, donde murió el 18 de mayo.

Los comentaristas europeos convirtieron el fallecimiento de Mahler en una parábola cultural antiestadounidense, como habían hecho en el caso de la *Symphonia domestica* en los almacenes Wanamaker's. El director era una víctima del dólar, dijo un periódico berlinés, de las exigencias desquiciantes del arte estadounidense. Alma Mahler contribuyó a fomentar esta impresión, quizá como un modo de distraer la atención de su relación amorosa con Walter Gropius, que le había provocado a su marido mayor angustia que cualquiera de los memorandos de Mary Sheldon. «No pueden imaginarse lo que ha sufrido el señor Mahler», le dijo a la prensa. «En Viena

mi marido era todopoderoso. Ni siquiera le mandaba el Emperador, pero en Nueva York, para su asombro, tenía a diez señoras dándole órdenes como a una marioneta.» El propio Mahler, sin embargo, no culpaba al dólar: «Nunca he trabajado tan poco como en Estados Unidos», dijo en una entrevista un mes antes de su muerte. «Nunca se me impuso en Estados Unidos una carga excesiva de trabajo ni físico ni espiritual.»

Sobre el escritorio de Mahler quedó el manuscrito de su Décima Sinfonía, que muestra pruebas inequívocas de la agonía del compositor provocada por la crisis de su matrimonio, pero que también podría contener una reflexión sobre determinadas cosas que vio y sintió en Estados Unidos. Hay un elemento norteamericano de la partitura que es muy conocido: la marcha fúnebre al comienzo del *finale* —un canto fúnebre para tuba y contrafagotes, interrumpido por ruidos sordos tocados en una caja — estuvo inspirada por el cortejo fúnebre de Charles W. Kruger, subdirector de los Bomberos de Nueva York, que había muerto en 1908 mientras luchaba contra las llamas en Canal Street.

El primer movimiento de la sinfonía, cuyo clímax contiene una disonancia de nueve notas, podría contener también una evocación estadounidense. Este acorde imponente y abrumador suele asociarse con la angustia que Alma le provocaba a Mahler, pero también podría relacionarse con un fenómeno natural, algún lugar escarpado y sublime del continente americano. Al igual que los acordes al comienzo de *Zarathustra* de Strauss, se construye a partir de los armónicos de una cuerda resonante. La relación se pone claramente de manifiesto al final del movimiento, donde la serie de armónicos aparece expuesta en detalle, nota por nota, en la cuerda y el arpa, a la manera de un arco iris.

La muerte de su rival dejó a Richard Strauss atónito y sumido en el silencio. Más tarde comentó que Mahler había sido su «antípoda», su digno adversario. A manera de conmemoración dirigió la Tercera Sinfonía en Berlín. En un homenaje más indirecto, decidió retomar la composición de un poema sinfónico que había empezado a esbozar hacía algunos años: una obra titulada *Der Antichrist (El Anticristo)*, en honor a la más vociferante diatriba de Nietzsche contra la religión. Al reflexionar sobre este proyecto en su diario, Strauss lamentaba «la muerte de este artista de altos empeños, idealista, enérgico» y se preguntaba por qué se había convertido al cristianismo. Cada uno de ellos comprendió mal al otro hasta el final; Strauss sospechó que Mahler había caído rendido a la anticuada moral cristiana, mientras que Mahler acusó a Strauss de venderse al gusto plebeyo. La brecha entre ellos pronosticaba una división aún mayor en la futura música del siglo xx, entre las concepciones modernista y populista del papel del compositor.

La última gran obra orquestal de Strauss llevaría finalmente el título más prosaico de *Eine Alpensinfonie (Una sinfonía alpina)*. Describe el ascenso a una montaña a lo

largo de todo un día, sin que falten el amanecer, una tormenta, un momento mágico de llegada a la cumbre, el descenso y el ocaso. Bajo la superficie podría tratarse en parte de una obra «sobre» Mahler, como ha sugerido el crítico Tim Ashley. En la sección «Auf dem Gipfel» («En la cima»), el metal toca un tema majestuoso que recuerda al arranque de *Zarathustra*. Al mismo tiempo, los violines entonan una canción de añoranza mahleriana en la que una pequeña y suplicante figura de cinco notas —dos tonos ascendentes, un pequeño salto, un tono descendente— trae a la memoria el tema de «Alma» de la Sexta. El modo de entremezclarse la cuerda mahleriana y el metal straussiano sugiere la imagen de los dos compositores codo con codo en la cúspide de su arte. Quizás están de vuelta en las colinas que descuellan sobre Graz, contemplando el esplendor de la naturaleza mientras el mundo los espera allí abajo.

La visión pasa, como suele suceder con las escenas alegres de Strauss. Ascienden las nieblas; estalla una tormenta; los escaladores descienden. Pronto se encuentran envueltos por el mismo acorde misterioso y quejumbroso con que comenzó la sinfonía. El sol se ha puesto tras la montaña.

## DOCTOR FAUSTO

### Schoenberg, Debussy y la atonalidad

Un día de 1948 o 1949, el Brentwood Country Mart, un complejo comercial situado en un barrio acomodado de la ciudad de Los Ángeles (California), fue el escenario de un leve incidente que escondía ecos de la convulsión más espectacular vivida por la música del siglo xx. Marta Feuchtwanger, la esposa del novelista expatriado Lion Feuchtwanger, estaba sopesando pomelos en la sección de alimentos cuando oyó una voz gritando en alemán desde el otro lado del pasillo. Elevó la mirada y vio a Arnold Schoenberg, el pionero de la música atonal y el codificador de la composición dodecafónica, abalanzándose hacia ella, con su cabeza calva y sus ojos ardientes. Décadas después, en una conversación con el escritor Lawrence Weschler, Feuchtwanger podía recordar cada detalle del encuentro, incluido el peso del pomelo que tenía en la mano. «¡Mentiras, Frau Marta, mentiras!», estaba gritando Schoenberg. «Tiene que saberlo, ¡yo nunca tuve sífilis!»

El motivo de esta improbable conmoción fue la publicación de *Doktor Faustus: Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde* (*Doctor Faustus: la vida del compositor alemán Adrian Leverkühn contada por un amigo*). Thomas Mann, un escritor con una especial sintonía con la música, había huido del infierno de la Alemania de Hitler al no del todo paradisíaco Los Ángeles, uniéndose a otros artistas centroeuropeos exiliados. La proximidad de figuras del renombre de Schoenberg y Stravinsky había animado a Mann a escribir una «novela de la música», en la que un compositor moderno produce obras maestras esotéricas y luego se sume en una demencia sifilítica. Mann acudió en busca de consejo a Theodor W. Adorno, que había estudiado con Alban Berg, un discípulo de Schoenberg, y que formaba también parte de la comunidad de refugiados de Los Ángeles. El propio Mann confesó que se acercó a la música moderna desde la perspectiva de un aficionado informado que se preguntaba qué le había sucedido al «paraíso perdido» del Romanticismo alemán. Mann había asistido al estreno de la Octava de Mahler en 1910. Había conocido brevemente a Mahler y el sobrecogimiento le había hecho estremecerse en su presencia. Unas tres décadas más tarde, Mann observaba cómo Schoenberg, un protegido de Mahler, presentaba sus «extraordinariamente difíciles» pero «agradecidas» partituras a pequeños grupos de devotos en Los Ángeles. La novela pregunta, sin escatimar palabras: «¿Qué se hizo mal?»

Leverkühn es un monstruo intelectual: frío, insensible, arrogante, burlón. Su música absorbe todos los estilos del pasado y los hace añicos. «Me he dado cuenta de que *no ha de ser*», afirma de la Novena Sinfonía de Beethoven, cuyo «An die Freude» («A la alegría») habló en su día de cómo la humanidad aspiraba a la fraternidad. «Se revocará. Yo lo revocaré.» Leverkühn adquiere de un modo curioso la enfermedad que le destruye. Le dice a sus amigos que va a asistir al estreno austríaco de *Salome* en Graz. De camino, se desvía en secreto y se acuesta con una prostituta llamada Esmeralda, cuya condición de sifilítica resulta visible en su rostro amarillento. Leverkühn contrae esa enfermedad deliberadamente en la creencia de que ello le concederá poderes creativos sobrenaturales. Cuando aparece el diablo, éste le informa al compositor que no será nunca popular durante su vida, pero que su tiempo llegará, a la manera de Mahler: «Tú harás de guía, tú tocarás la marcha del futuro, los niños jurarán en tu nombre, y gracias a tu locura ya no será necesario estar loco.» Dado que *Faustus* es también un libro sobre las raíces del nazismo, el «intelectualismo sin sangre» de Leverkühn se convierte, de un modo críptico, en la imagen refleja de la «barbarie sangrienta» de Hitler. A ojos de Mann, el fanatismo sectario del arte moderno sí que guardaba relación con la política del fascismo: ambos intentan rehacer el mundo por medio de formas utópicas.

Schoenberg se sintió comprensiblemente indignado con este argumento, que daba un barniz patológico a sus logros más imponentes. El compositor de la vida real podía ser a veces un poco misterioso —«Puedo ver a través de las paredes», se le oyó decir en una ocasión—, pero no era para nada un hombre frío o falto de vitalidad. Acometió una revolución musical con gran pasión y con un entusiasmo infantil. Como un nativo de Viena que veneraba la tradición austro-germana, no podría haberse mofado jamás de la Novena de Beethoven. Como judío, adivinó la verdadera naturaleza del nazismo antes de que lo hiciera Mann. Mantener una actitud distante no era su estilo; era, entre otras cosas, un profesor electrizante, de los que cambiaba la vida de sus alumnos, y docenas de ellos, desde el operístico Berg hasta el aforístico Anton Webern, desde el comunista Hanns Eisler al más bien tirando a hippy Lou Harrison, desempeñaron papeles relevantes en la música del siglo xx.

Pero Mann sabía lo que estaba haciendo cuando confabuló a su compositor con el diablo. El pacto de Fausto es una versión escabrosa de los tipos de historias que los artistas se cuentan a sí mismos con objeto de justificar su soledad. Eisler, cuando leyó la novela de Mann, la conectó con la crisis de la música clásica que se percibía en la sociedad moderna. «El gran arte, como sostiene el diablo, sólo puede seguir produciéndose por medio de un aislamiento y soledad absolutos, por medio de una inhumanidad absoluta en esta sociedad que se desmorona [...]. [Mann] deja soñar a Leverkühn con un tiempo nuevo, donde la música volverá a tener, por así decirlo, una relación “de tú a tú” con el pueblo.» Otros compositores finiseculares concibieron asimismo su situación como la lucha de un solo hombre contra un mundo hosco y estúpido. Claude Debussy, en París, adoptó una actitud antipopulista en los años



anteriores a 1900 y, no por casualidad, se apartó de la tonalidad convencional en la misma época. Pero Schoenberg dio los pasos más drásticos, y quizá más importantes, ya que expuso una elaborada teleología de la historia musical, una teoría del progreso irreversible, para justificar sus acciones. La metáfora fáustica honra el pavor que infundía a sus primeros oyentes esa fuerza destructora e irrefrenable que muchos asociaban a Schoenberg.

A comienzos del siglo XXI, la música de Schoenberg ya no suena tan extraña. Se ha irradiado hacia el exterior de maneras impredecibles, encontrando destinos alternativos en el jazz bebop (los acordes vítreos de Thelonious Monk tienen un dejo schoenbergiano) y en bandas sonoras de películas (las películas de terror necesitan la atonalidad puesto que necesitan sombras en los muros de los callejones). Con la revolución modernista escindida en numerosas facciones, con los compositores gravitando de vuelta a la tonalidad o avanzando hacia algo diferente, la música de Schoenberg ya no lleva consigo la amenaza de que *toda* la música sonará de un modo parecido. Aun así, conserva su aura fáustica. Estos intervalos agitarán siempre el aire; nunca se convertirán en algo instintivo. Ése es a un tiempo su poder y su sino.

## Viena 1900

En sus primeros relatos, Thomas Mann dejó varios vívidos retratos de un tipo muy extendido a finales de siglo: el esteta apocalíptico. La novela corta *Beim Propheten (En casa del profeta)*, escrita en 1904, comienza con una irónica oda a la megalomanía artística:

Hay lugares extraños, cerebros extraños, extrañas regiones del espíritu, elevadas y miserables. En las periferias de las grandes ciudades, allí donde las farolas son más escasas y los gendarmes patrullan por parejas, hay que subir a las casas hasta que ya no es posible continuar, hasta buhardillas de techos oblicuos en las que jóvenes y pálidos genios, criminales del sueño, meditan abstraídos con los brazos cruzados, hasta estudios baratos y elocuentemente decorados, donde artistas solitarios, indignados y consumidos por dentro, hambrientos y orgullosos, en medio de un humo espeso de cigarrillos, luchan con los últimos y furiosos ideales. Aquí está el fin, el hielo, la pureza y la nada. Aquí no tiene validez ningún acuerdo, ninguna indulgencia, ninguna medida y ningún valor. Aquí el aire es tan casto y está tan enrarecido que los miasmas de la vida ya no pueden vivir. Aquí reina el desafío, la perseverancia extrema, el ego supremo desesperado, la libertad, la locura y la muerte.

En el cuento de Mann de 1902 «Gladius Dei», un joven llamado Hieronymus recorre el Múnich natal de Richard Strauss, contemplando con el ceño fruncido todo el despilfarro a su alrededor. Entra en una tienda y reprocha a su dueño que exponga kitsch: arte que es simplemente hermoso y, por tanto, sin ningún valor. «¿Se piensa blanquear con colores brillantes la miseria del mundo?», grita Hieronymus. «¿Es que cabe acallar los gemidos de la tierra torturada con el ruido constante del voluptuoso buen gusto? [...]». El arte es la antorcha sagrada que ilumina misericordiosamente

todas las horribles profundidades, todos los abismos vergonzosos y penosos de la existencia; ¡el arte es el fuego divino que prenderá el mundo para que arda y se consuma junto con toda su infamia y su tormento en una compasión redentora!»

Por toda la Europa finisecular, extraños jóvenes estaban subiendo por estrechas escaleras que conducían a buhardillas y abriendo puertas a lugares secretos. Sociedades ocultas y místicas —teósofos, rosacrucianos, swedenborguianos, cabalistas y neopaganos— prometían una ruptura con el mundo del presente. En la esfera política, comunistas, anarquistas y ultranacionalistas conspiraban desde diversos ángulos para derrocar a las monarquías cuasiliberales de Europa; Leon Trotski, exiliado en Viena de 1907 a 1914, empezó a publicar un periódico llamado *Pravda*. En el incipiente campo de la psicología, Freud puso el ego a merced del id. El mundo era inestable y parecía que una Idea colosal o, a falta de ella, una bomba certera, podría hacer que se desmoronara. Había una sensación casi excitante de catástrofe inminente.

Viena fue el escenario de lo que podría haber sido la batalla final que enfrentaba a la burguesía y la vanguardia. Una minoría de «buscadores de verdad», como los llama el historiador Carl Schorske, o «modernistas críticos», en el término acuñado por el filósofo Allan Janik, estaban indignados por el esteticismo desenfrenado de la ciudad, por su costumbre de cubrir todas las superficies disponibles con hojas doradas. Veían ante ellos una sociedad supuestamente moderna, liberal, tolerante, que estaba fracasando en el cumplimiento de sus promesas, que estaba relegando a una gran parte de sus ciudadanos a la pobreza y la miseria. Defendían a los marginados y a los chivos expiatorios, a los homosexuales y las prostitutas. Muchos de los «buscadores de verdad» eran judíos, y estaban empezando a comprender que los judíos no podrían nunca asimilarse en una sociedad antisemita, no importaba cuán grande fuera su devoción por la cultura alemana. En medio de la gigantesca mentira del culto a la belleza —así lo formulaba la retórica—, el arte había de volverse negativo, crítico. Tenía que diferenciarse del pluralismo de la cultura burguesa que, como demostraba *Salome*, había adquirido su propia división vanguardista.

La ofensiva contra el kitsch avanzó en todos los frentes. El crítico Karl Kraus utilizó su revista *Die Fackel (La antorcha)*, realizada por él solo en su totalidad, para exponer lo que consideraba que eran pereza y mendacidad en el lenguaje periodístico, la iniquidad institucionalizada en la persecución del crimen y la hipocresía en la obra de los artistas populares. El arquitecto Adolf Loos atacó la compulsión del Art Nouveau por cubrir los objetos cotidianos con un derroche de ornamentos y, en 1911, escandalizó a la ciudad y al emperador con la fachada desnuda y semiindustrial de su edificio comercial en la Michaelerplatz. Los truculentos cuadros de Oskar Kokoschka y Egon Schiele contrapusieron un mundo del arte con elementos suavemente pornográficos a la insaciabilidad del deseo y la violencia del sexo. La poesía de Georg Trakl documentaba meticulosamente la aparición de la locura y la desesperación suicida: «Ahora me encuentro solo con mi asesino.»

Aunque los miembros de este círculo informal no consiguieron a veces apreciar sus respectivos trabajos —el poeta bohemio Peter Altenberg prefería a Puccini y Strauss a Schoenberg y sus discípulos—, cerraban filas cuando recibían los ataques de las personas hostiles a la cultura. No cabía dar marcha atrás frente a la oposición. «Si he de elegir entre el menor de dos males, no elijo ninguno», escribió Kraus en 1906.

El más agresivo de los buscadores de verdad fue el filósofo Otto Weininger, que, en 1903, a los veintitrés años, se pegó un tiro en la casa en que había muerto Beethoven. En una ciudad que consideraba el suicidio un arte, el de Weininger fue una obra maestra, ya que convirtió su tesis doctoral, *Geschlecht und Charakter (Sexo y carácter)*, en un superventas póstumo. El argumento del libro era que Europa adolecía de una degeneración racial, sexual y ética cuya causa fundamental era la sexualidad desenfrenada de la Mujer. Las condiciones de judío y homosexual eran ambas síntomas de una sociedad feminizada y estetizada. Sólo un Genio masculino podía redimir al mundo. Wagner fue «el hombre más grande desde Cristo». Este curioso tratado, intolerante, incoherente y brillante en igual medida, atrajo a lectores tan inteligentes como Kraus, Ludwig Wittgenstein y James Joyce, por no hablar de Schoenberg y sus discípulos. El joven Alban Berg devoró los escritos culturales de Weininger, subrayando frases como ésta: «Por eso todo lo exclusivamente estético no tiene ningún valor cultural.» Wittgenstein, que se impuso la misión de erradicar de la filosofía la jerga pseudorreligiosa, estaba citando a Weininger cuando acuñó su aforismo «Ética y estética son una única cosa».

Todo el discurso que rodea a la vanguardia vienesa exige un escrutinio escéptico. Algunas de estas «verdades» —necias generalizaciones sobre las mujeres, observaciones detestables sobre las relativas aptitudes de razas y clases— no logran impresionar al lector moderno. La noción de «ética» de Weininger, enraizada en el puritanismo y en el odio a uno mismo, no puede ser más hipócrita. Como en anteriores períodos de agitación cultural y social, los gestos revolucionarios delatan un modo de pensar reaccionario. Muchos miembros de la vanguardia modernista se distanciarían de una solidaridad de moda con los marginados sociales y coquetearían con diversas formas de ultranacionalismo y autoritarismo, e incluso con el nazismo. Además, sólo en una sociedad próspera, liberal, encaprichada del arte, podía sobrevivir, o encontrar un público, una clase de artistas tan empecinadamente antisocial. El culto burgués del arte había inculcado en las mentes de los artistas una actitud de infalibilidad, según la cual la imaginación dictaba sus propias leyes. Esa mentalidad hizo posibles los extremos del arte moderno.

Aunque la justificación ética de la cruzada modernista no resulte convincente, los compositores sí tenían una buena razón para rebelarse contra el gusto burgués: el culto del pasado imperante amenazaba su propio sustento. Viena estaba realmente obsesionada con la música, pero estaba obsesionada con la *vieja* música, con las obras de Mozart y Beethoven y el ya fallecido doctor Brahms. Estaba moldeándose

un canon y las obras contemporáneas estaban empezando a desaparecer de los programas de concierto. A finales del siglo XVIII, el 84 por ciento del repertorio de la Orquesta de la Gewandhaus de Leipzig estaba integrado por música de compositores vivos. En 1855, la cifra había descendido al 38 por ciento, en 1870 al 24 por ciento. Entretanto, el gran público estaba enamorándose del *cakewalk* y de otras novedades populares. El razonamiento de Schoenberg era el siguiente: si el público burgués estaba perdiendo interés por la nueva música, y si el emergente público masivo no tenía apetito de música clásica, nueva o vieja, el artista serio debería dejar de agitar sus brazos en un intento de llamar la atención y retirarse, en cambio, a una soledad en compañía de sus propios principios.

Después de ver *Salome* en Graz, Mahler había dudado de si la voz del pueblo era la voz de Dios. Schoenberg, cuando estaba de peor humor, invirtió completamente la fórmula, insinuando, de hecho, que la voz del pueblo era la voz del diablo. Más tarde escribió: «Si es arte, no es arte para todos, y si es arte para todos, no es arte.» ¿Se produjo la escisión entre el compositor y su público de resultas de este tipo de feroces actitudes? ¿O éstas fueron más bien una respuesta racional a la virulencia irracional del público? Estas preguntas no admiten respuestas fáciles. Ambos bandos de la contienda tenían algún grado de responsabilidad del desagradable resultado. La Viena finisecular ofrece el deprimente espectáculo de artistas y público lavándose las manos, renunciando al sueño de unos intereses compartidos, de un mismo suelo bajo sus pies.

## París 1900

Schoenberg no fue el primer compositor que escribió música atonal, si definimos tal cosa como la música que queda fuera del sistema de tonalidades mayores y menores. Ese honor pertenece probablemente a Franz Liszt, en un principio un virtuoso del piano romántico, en sus últimos años un devoto y místico católico. En varias obras de finales de la década de 1870 y comienzos de la de 1880, de manera muy especial en la *Bagatelle sans tonalité*, la armonía de Liszt suelta las amarras del concepto de tonalidad. Las tríadas, los componentes básicos de tres notas de la música occidental, empiezan a desaparecer. Proliferan los acordes aumentados y las séptimas sin resolver. El diabólico tritono acecha por doquier. Estas obras profundamente extrañas desconcertaron a oyentes que estaban acostumbrados al romanticismo deslumbrante de las *Rapsodias húngaras* y otras piezas predilectas de Liszt. Wagner le dijo entre dientes a Cosima que su viejo amigo estaba mostrando signos de «locura incipiente». Pero era algo que no estaba sucediendo únicamente en el cerebro de Liszt. En Rusia y Francia surgieron anomalías similares. La estructura

de la armonía estaba combándose, como si se hallara bajo la influencia de una fuerza oculta.

París, donde Liszt había desencadenado brotes de histeria colectiva en la primera parte del siglo XIX, fue más o menos el lugar de nacimiento de la vanguardia tal como ahora la concebimos. Charles Baudelaire adoptó todas las poses del artista enfrentado a la sociedad, en términos de vestimenta, comportamiento, costumbres sexuales, elección de temas y estilo de expresión. El augusto poeta simbolista Stéphane Mallarmé definió la poesía como una práctica hermética: «Toda cosa sagrada y que quiera seguir siéndolo se rodea de misterio.»

El joven Debussy adoptó esa actitud como un evangelio. En 1893 escribió a su colega Ernest Chausson: «La música debería haber sido realmente una ciencia hermética, conservada en textos con una interpretación tan extensa y difícil que habría desanimado a buen seguro a todo ese tropel de gente que se sirve de ella con la ligereza con que se sirven de un pañuelo. O, y además, en vez de buscar difundir el arte entre el público, propongo la fundación de una “Sociedad de esoterismo musical”.»

Debussy compartía con Schoenberg unos orígenes pequeñoburgueses. Nacido en 1862, hijo de un tendero que fue luego funcionario, estudió en el Conservatorio de París, donde luchó durante varios años para escribir una cantata lo suficientemente sosa como para ganar la sinecura del Prix de Rome, de clara orientación académica. Finalmente triunfó con *L'Enfant prodigue* (*El hijo pródigo*), en 1884.

En su tiempo libre, Debussy degustaba lo que ofrecían los escenarios vanguardistas de París, curioseaba en librerías bien surtidas de ocultismo y sabiduría oriental y, en los festivales de Bayreuth de 1888 y 1889, cayó presa del hechizo de *Parsifal*. Asistió a las elitistas veladas de los martes de Mallarmé a partir de 1892, y también ahondó en regiones más oscuras: sociedades católicas sectarias como la Orden Cabalística de la Rosacruz y la Orden de la Rosacruz Católica del Templo y del Grial. A pesar de lo que se dice en libros superventas como *El enigma sagrado* y *El Código Da Vinci*, no parece que sea cierto que Debussy ejerciera de trigésimo tercer gran maestro del Priorato de Sion que, según una leyenda inventada, custodiaba el secreto del propio Grial.

Todo esto eran supercherías poswagnerianas corrientes y molientes. Pero la búsqueda honesta por parte de Debussy de un lenguaje musical intachable, veraz, le condujo rápidamente a otras fuentes, claramente no wagnerianas. Justo antes de su segundo viaje a Bayreuth, en 1889, asistió a la Exposición Universal de París, que importó vistas y sonidos exóticos de todo el mundo, cortesía de una red de opresivos regímenes coloniales. Fue aquí donde Gauguin se enamoró por primera vez de la sencillez tropical que acabaría llevándole a fijar su residencia en Tahití. Debussy escuchó maravillado la música de una compañía teatral vietnamita, con sus efectos de gongs resonantes, y también a un grupo de gamelán javanés, con sus escalas mínimas de cinco notas, su delicada estratificación de timbres y su sensación de tiempo

detenido. La música de gamelán, escribió Debussy, «contenía todos los matices, incluidos aquellos que ya no pueden nombrarse, donde la tónica y la dominante no eran más que vanos fantasmas para uso de niños obedientes».

Debussy también se sumergió en la pintura y la poesía, elaborando analogías musicales para sus impresiones estéticas más intensas. Aunque más tarde fue tildado de «impresionista» musical, Renoir y Manet apenas le afectaron; se vio más influido por algunos pintores anglo-estadounidenses: por el modo en que Turner bañaba un paisaje de luz, por el modo en que Whistler subsumía una marina en una sola atmósfera. Leyó la poesía de Paul Verlaine, cuyas *Fêtes galantes* descubrió en las estanterías de su estudiante de piano y amante, Marie-Blanche Vasnier. Y las imágenes perfectamente sencillas y esquivas de Verlaine —el color del claro de luna, la música de hojas susurrantes y de la lluvia al caer, la belleza ilegible del mar, el movimiento de danzas antiguas, las almas de marionetas— inflamaron la imaginación musical de Debussy. Para evocar el instrumento de «Mandoline», escribió acordes rasgueados en los que las quintas se acumulan en torres evanescentes. Para capturar el sencillo misterio del verso «ramures chanteuses» («ramas cantoras»), deja que acordes normales caigan unos sobre otros desafiando las reglas de los manuales. En medio de ese torrente caleidoscópico de sonidos asomó por primera vez la escala de tonos enteros, uno de los procedimientos más característicos de Debussy. Éste, a su vez, llevó al joven compositor al umbral de la así llamada atonalidad.

Los músicos y los oyentes han coincidido desde hace mucho tiempo en que determinados intervalos, o pares de notas, eran «claros», y que otros eran «confusos». Las palabras citadas pueden encontrarse en una tablilla cuneiforme de la ciudad sumeria de Ur. Los intervalos más claros eran la octava, la quinta, la cuarta y la tercera mayor, que forman el extremo inferior de la serie armónica (véanse, de nuevo, los compases iniciales de *Also sprach Zarathustra*). Por contraste, el tritono había sido considerado durante siglos un elemento perturbador. La escala de tonos enteros, que había empezado revelándose como un efecto exótico en la música rusa y centroeuropea de mediados del siglo XIX, consta de seis tonos idénticos sucesivos; si se asciende comenzando desde cualquier Do en un piano, está formada por tres teclas blancas seguidas de tres teclas negras. La escala tiene la interesante propiedad de ser «clara» y «confusa» en igual medida. Abunda en brillantes terceras mayores, que pueden obtenerse desplazándose dos tonos desde cualquier nota. También abunda en tritonos (tres tonos). En términos visuales, la escala genera una paleta que es a un tiempo luminosa e irreal, brillante y brumosa.

Debussy también se valió de escalas pentatónicas, con las que se topó en numerosas ocasiones en la Exposición de París: escalas antiguas, básicas, de cinco notas, que se encuentran en las tradiciones folclóricas de todo el mundo, desde África hasta Indonesia. Y siguió utilizando escalas diatónicas (en tonalidades mayores y menores), aunque con frecuencia con un espíritu nostálgico o como un juego satírico.

El compositor reflexionó profundamente sobre los hechos físicos que subyacen a

la armonía. Hermann von Helmholtz, en su tratado de 1863 *Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik* (*Teoría de las sensaciones tonales como base fisiológica para la teoría de la música*), había explicado la física de la serie armónica natural e intentaba definir la percepción humana de la consonancia y la disonancia en relación con ella. Cuando las formas de onda de cualesquiera dos tonos simultáneos se cruzan, generan «batidos», pulsaciones en el aire. El intervalo de la octava provoca una sensación agradable, decía Helmholtz, porque las oscilaciones de la nota más aguda se alinean con las de la nota más grave en una ratio perfecta de dos a una, lo que quiere decir que no se perciben batidos. La quinta justa, que tiene una ratio de tres a dos, suena también «clara» para el oído. Es posible que Debussy conociera la obra de Helmholtz. Lo que sí es seguro es que conocía las especulaciones plasmadas en el siglo XVIII por Rameau, que había vinculado la armonía convencional a la serie de armónicos. A Debussy le encantaba plantar octavas y quintas en el bajo y dejar que un arco iris de intervalos más pequeños brillaran por encima en el aire.

La obra emblemática de la primera época de Debussy es *Prélude à «L'après-midi d'un faune»* (*Preludio a «La siesta de un fauno»*), una narración orquestal a partir de un poema de Mallarmé, escrita y revisada entre 1892 y 1894. En el poema, un fauno se pregunta cómo atesorar mejor el recuerdo, o quizás el sueño, de dos exquisitas ninfas; toca una canción con su flauta, consciente de que la música no alcanza a plasmar la visceralidad de la experiencia:

*De mi rumor ufano, hablaré largo tiempo  
de diosas; y con idólatras pinturas  
a su sombra despojaré aún más sus cinturas.*

La partitura comienza con una evocación de la propia música que toca el fauno: una lánguida melodía en la flauta, que desciende un tritono para luego volver a subir. La armonía, por su parte, oscila en torno al tritono y se detiene en un acorde de séptima de dominante de Si bemol rico en resonancias que, en la armonía clásica, resolvería normalmente en Mi bemol. Aquí el acorde se convierte en un organismo autosuficiente, casi en un símbolo de la naturaleza infinita. Luego la flauta repite su melodía mientras se forma una nueva textura a su alrededor. Debussy resiste así el impulso romántico de desarrollar su material temático: la melodía se mantiene estática mientras evoluciona el acompañamiento. Borrosas sonoridades de tonos enteros difuminan el horizonte de la visión del fauno, donde las formas se disuelven en la niebla.

Toda esta evocación acaba dando lugar a una voluptuosa canción de amor para toda la orquesta en Re bemol mayor. La cuerda se recrea en dilatadas y fluidas líneas al unísono, que guardan mayor afinidad con las ragas indias que con Wagner o Strauss. Es música de liberación física, incluso de orgasmo sexual, como demostró

Vaslav Nijinsky en su ondulante danza del *Fauno* en los Ballets Rusos en 1912. «¡Tengo a la reina!», grita exultante el fauno de Mallarmé. Pero el tritono se mantiene en el bajo como un misterio inaprensible.

Con la ópera *Pelléas et Mélisande*, esbozada a comienzos de la década de 1890 y luego revisada profusamente antes de su estreno en 1902, Debussy creó un nuevo tipo de drama musical interior, utilizando a Wagner como materia prima. El texto es del dramaturgo simbolista Maurice Maeterlinck y, como haría luego Strauss en *Salome*, Debussy puso música a la obra de Maeterlinck palabra por palabra, siguiendo su enigmática prosa adondequiera que le llevase. El triángulo de amor de Pelléas, su hermanastro Golaud y la inescrutable princesa errante Mélisande avanza hacia un sombrío clímax, pero la mayor parte de la acción tiene lugar fuera de escena. La partitura sitúa al oyente en un medio líquido en el que han quedado sumergidas las psicologías individuales. Los recursos ya consolidados de Debussy —escalas de tonos enteros, modos antiguos, melodías atenuadas que se elevan desde intervalos vacilantes— evocan una atmósfera de vagabundeo, espera, anhelo, temblor.

Más tarde asoman atisbos de un hermoso país al otro lado. Cuando Pelléas y Mélisande finalmente se confiesan su amor —«Te amo», «Yo también te amo»—, la orquesta responde con una sencilla progresión que se desplaza desde un acorde de tónica hasta su séptima de dominante que parecería de manual si no fuera porque en la espectral instrumentación de Debussy suena como el albor de la creación. Una sencillez transfiguradora similar se apodera del preludio del Acto V, en el que descubrimos que Mélisande ha dado a luz a una niña.

En algún momento, la sensación que tenía Debussy de sí mismo como un aventurero sonoro, un buscador fáustico, se desvaneció. Hacia 1900 ya no tenía ninguna necesidad de una Sociedad de Esoterismo Musical; valoraba, en cambio, los valores clásicos franceses de claridad, elegancia y gracilidad. También estaba escuchando atentamente música española, en especial el cante jondo, la tradición del flamenco andaluz. Sus grandes obras de la primera década del siglo —*La mer (El mar)*; los Preludios, Libro I, y las *Estampes (Estampas)* para piano; y los ciclos de *Images (Imágenes)* para piano y para orquesta— entremezclan elementos familiares de carácter sobrenatural con movimientos de danza y un nítido lirismo. «Voiles» («Velas»), en los Preludios, se circunscribe casi en su totalidad a la escala de tonos enteros. «Des pas sur la neige» («Pasos en la nieve») gira alrededor de hipnóticas repeticiones de una figura de cuatro notas. Pero «La fille aux cheveux de lin» («La muchacha de los cabellos de lino») tiene una melodía que parece estar pidiendo ser silbada por la calle; muchas personas se sorprenderían al saber que ha sido realmente «compuesta». Y «La sérénade interrompue» («La serenata interrumpida»), una escena española, entreteje una guitarra flamenca con escalas árabes evocadoras de su influencia oriental. Debussy no aprendió a escribir este tipo de música en un aislamiento fáustico; lo que hizo, en cambio, fue ir cogiendo pistas de noches esporádicas en la ópera, la opereta, los cabarés y los cafés.



La bohemia parisiense alentó un fácil ir y venir entre el esoterismo ocultista y el populismo de cabaré, sobre todo porque los dos mundos estaban en ocasiones literalmente uno encima del otro. La Orden Cabalística de la Rosacruz se reunía en un local situado encima del cabaré Auberge du Clou, y mientras el conciliábulo debatía su arcana filosofía, las melodías insinuantes del café concierto ascendían flotando hacia lo alto.

En este tipo de lugares, Debussy solía encontrarse a Erik Satie, otro revolucionario clandestino del *fin de siècle* y, en algunos aspectos, el más audaz. También Satie tuvo sus escarceos con el rosacrucismo y ejerció brevemente como el compositor residente para la Orden de la Rosacruz Católica del Templo y del Grial, que había fundado el novelista Joséphin Péladan en un trance provocado por *Parsifal*. La música de Satie para la obra de Péladan *Le fils des étoiles* (*El hijo de las estrellas*, 1891) comienza con una sucesión totalmente irracional de acordes disonantes de seis notas: el siguiente paso más allá del último Liszt. Pero una vida de experimentación no era muy del gusto de Satie. Hijo de un editor de canciones de music hall y cabaré, tocar el piano en el Auberge du Clou le reportaba una satisfacción más profunda. Alcanzó la liberación del pasado en tres piezas para piano tituladas *Gymnopédies*, que dejan de lado siglos de complejidad endiablada en favor de un lenguaje a un tiempo sencillo y novedoso. En los primeros dieciocho compases de la primera pieza se utilizan únicamente seis notas. No hay desarrollo, ni transición: tan sólo un instante prolongado.

El director de orquesta Reinbert de Leeuw ha escrito: «Satie estaba, en cierto modo, empezando la historia musical europea desde cero.» Lo mismo podría haberse dicho de Debussy, que, en 1901, le confesó a su colega Paul Dukas que buena parte de la música moderna se había vuelto innecesariamente compleja: «Está siempre iluminada por una triste lámpara, jamás por el sol.» Debussy estaba describiendo la motivación para su obra más reciente, los *Nocturnes* para orquesta, y en concreto para el movimiento «Fêtes» («Fiestas»), que describía una fiesta en el Bois de Boulogne, plagado de los sonidos de las trompetas de los soldados y los gritos de la multitud. Éste fue el germen de un modernismo alternativo, que alcanzaría la madurez en la música esencial, basada en el folclore, amiga del jazz, y automatizada, de los años veinte. En esencia, estaban formándose dos vanguardias, una junto a otra. Los parisienses se encaminaban hacia el mundo brillante y luminoso de la vida cotidiana. Los vieneses avanzaban en la dirección contraria, iluminando las terribles profundidades con sus antorchas sagradas.

## Schoenberg

Schoenberg nació en 1874. Su padre, Samuel Schönberg, procedía de una comunidad germanófona de Pressburg, que es en la actualidad Bratislava, en Eslovaquia. (Schoenberg sustituyó la diéresis de su nombre cuando huyó de Alemania en 1933.) Samuel Schönberg se trasladó a Viena en su juventud para ganarse la vida como comerciante. Allí conoció y se casó con Pauline Nachod, que procedía de una familia de cantores de sinagoga. La pareja vivía en circunstancias modestas y no tenía piano. Su hijo aprendió gran parte del repertorio clásico con una banda militar que tocaba en un café del Prater. Arnold aprendió diversos instrumentos sin ayuda de nadie y tocaba en un cuarteto de cuerda que ensayaba en una habitación reservada para los chicos que hacían los recados. Aprendió las formas instrumentales suscribiéndose a una enciclopedia y esperó a que llegara el volumen de la S antes de componer una sonata.

De uno u otro modo, Schoenberg absorbió tanta música que no tuvo necesidad de una educación formal. Recibió algunas clases de Alexander Zemlinsky, un compositor ligeramente mayor que él que escribía música de grano fino, líricamente poderosa, en la vena de Mahler y Strauss. El padre de Zemlinsky era católico, su madre era hija de un judío sefardí y una musulmana bosnia. En 1901, Schoenberg se casó con Mathilde, la hermana de Zemlinsky, que, algunos años más tarde, desencadenaría la crisis emocional trascendental en la vida del compositor.

Después de trabajar durante un tiempo como empleado de banca, Schoenberg realizó diversos trabajos musicales, algunos tan extraños como dirigir un coro de obreros, orquestrar operetas y escribir canciones sentimentales. A finales de 1901 se trasladó a Berlín para ejercer de director musical para las revistas moralizantes que se representaban en el cabaré Überbrettl o, como pasaría a llamarse más tarde, el Bunte Theater. Esta institución era la criatura de Ernst von Wolzogen, que contribuyó a importar a Berlín la sofisticación urbana de cabarés parisienses como el Chat Noir y el Auberge du Clou. Debido a dificultades económicas, Wolzogen abandonó su proyecto en 1902 y Schoenberg, a falta de trabajo, regresó a Viena el año siguiente. Una cierta atmósfera de cabaré permanece en el ciclo de canciones de 1912 *Pierrot lunaire* (*Pierrot lunar*), en el que la solista flota seductoramente entre el habla y el canto, con la música coqueteando de manera intermitente con las formas populares. Aunque Schoenberg caracterizó más tarde su música atonal como un gesto de resistencia a la convención, en los primeros tiempos su actitud fue significativamente más flexible.

Dotado de un ingenio agudo, extraordinariamente cultivado, difícilmente impresionable, Schoenberg se sintió muy a gusto en los cafés donde se congregaban las principales lumbreras de la Viena finisecular: el Café Imperial, el Café Central, el Café Museum. Todos los grandes hombres de Viena contaban con sus círculos de discípulos y Schoenberg reunió rápidamente el suyo propio. En 1904 puso un anuncio en la *Neue Musikalische Presse*, haciendo saber que estaba buscando alumnos de composición. De resultas de ello se presentaron varios jóvenes. Uno fue Anton

Webern, un alma joven y severa que debió de ver el anuncio porque aparecía directamente debajo de una noticia sobre la profanación de *Parsifal* en Estados Unidos. (El año anterior, Heinrich Conried, el que habría de dar trabajo a Mahler en Nueva York, había llevado *Parsifal* al escenario del Met, rompiendo la regla que hacía de la sagrada ópera de Wagner un patrimonio exclusivo de Bayreuth.) Otro fue Alban Berg, un joven dotado pero apocado que había estado trabajando como funcionario.

Las primeras obras de Schoenberg provocan siempre una impresión agradable en oyentes que esperan tener que vérselas con un extenuante ejercicio atonal. La música irradia sonidos embriagadores, voluptuosos, que recuerdan a los retratos dorados de Klimt y a otros objetos del *Jugendstil*. Impetuosos gestos straussianos se mezclan con texturas diáfanas que guardan una semejanza posiblemente no casual con Debussy. Son esquirlas de tiempo suspendido, en las que la música se aferra obsesivamente a un solo acorde. El poema sinfónico camerístico *Verklärte Nacht* (*Noche transfigurada*), escrito en 1899, concluye con doce compases de un refulgente Re mayor, sin que la nota fundamental se mueva en ningún momento del bajo. *Gurre-Lieder*, una enorme cantata wagneriana para solistas vocales, múltiples coros y una orquesta gigantesca, comienza con un gran baño de vapor en Mi bemol mayor, probablemente una imitación del comienzo del *Ring* de Wagner. Pero algo va mal en el paraíso romántico. Disonancias inexplicadas afloran en la superficie; líneas cromáticas se cruzan en una maraña contrapuntística; acordes de un deseo anhelante no consiguen resolver.

El joven Schoenberg se encontró con oposición, pero también recibió ánimos desde los más altos círculos musicales. Los Mahler lo invitaban regularmente a su casa cerca de la Schwarzenbergplatz, donde, según Alma, solía provocar acaloradas discusiones, planteando «paradojas de la peor especie». Después, Gustav solía decirle a Alma: «¡No vuelvas a invitar a casa a este jovencito presuntuoso!» Antes de que pasara mucho tiempo, volvía a llegar otra invitación.

A Mahler, la música de Schoenberg le parecía fascinante y exasperante en igual medida. «¿Para qué sigo yo escribiendo sinfonías si esto es lo que acabará siendo la música del futuro?» Después de un ensayo de la Primera Sinfonía de cámara de Arnold Schoenberg, Mahler pidió a los músicos que tocaran una tríada de Do mayor. «Gracias», dijo, y se fue. Pero aplaudía ostentosamente las obras más controvertidas de Schoenberg, pues sabía de sobra cuán destructivos podían ser los críticos y las claques de Viena.

También Strauss encontraba a Schoenberg fascinante: «Tiene *mucho* talento», dijo, a pesar de pensar que la música estaba «recargada». Los dos compositores se conocieron durante la primera estancia de Schoenberg en Berlín —Wolzogen, el director del Bunte Theater, había colaborado con Strauss en su segunda ópera, la comedia antiburguesa *Feuersnot*— y Strauss ayudó a su colega más joven a buscar otras fuentes de ingresos. Cuando Schoenberg fundó más tarde la Asociación de

Músicos Creativos en Viena, Strauss aceptó ser miembro de honor y expresó la esperanza de que la nueva institución «iluminara generosamente muchas mentes oscurecidas desde hace décadas por la maldad y la estupidez».

Schoenberg no obsequió a Strauss con la impertinencia de la que sí hizo gala con Mahler. «Aprovecho esta oportunidad para volver a agradecerle en lo más profundo, venerado maestro, la ayuda que me ha brindado a costa de su propio sacrificio», escribió a Strauss en 1903. «No lo olvidaré en toda mi vida y le estaré eternamente agradecido por ello.» En una fecha tan tardía como 1912, Schoenberg aún seguía sintiéndose tan nervioso como un colegial en presencia de Strauss: «Él fue muy amable. Pero yo estuve muy torpe [...] tartamudeé y seguro que a Strauss le causé la impresión de un servilismo desagradable.» Schoenberg se dijo a sí mismo que debería haber sido más «ególatra»: tan orgullosamente decidido como el propio Strauss.

En mayo de 1906, el contingente Schoenberg se había trasladado a Graz a ver *Salome*. Schoenberg ya había estudiado a conciencia la partitura vocal, que le había proporcionado Mahler. Estaba en su atril, abierta por la primera página. «Estas progresiones armónicas quizá podrán explicarse teóricamente dentro de veinte años», dijo Schoenberg a sus alumnos. Algunos aspectos de la tonalidad dislocada de *Salome* asoman en la Primera Sinfonía de Cámara, que Schoenberg escribió aquel verano. Esta nueva obra era, sin embargo, muy diferente en tono y en estilo de la ópera de Strauss. Su extenuante elaboración de breves figuras motívicas recordaba a la práctica vienesa en el período clásico que va de Haydn a Beethoven. En un rechazo deliberado de la grandiosidad finisecular, estaba instrumentada para una miniorquesta de quince instrumentos y sus sonoridades eran ásperas en vez de suntuosas. Schoenberg estaba desprendiéndose del exceso de equipaje, quizás en previsión de los años de escasez que se avecinaban. El proceso de condensación dio lugar a *Pierrot lunaire*, una obra en la que la solista está acompañada por un ágil grupo de dos instrumentos de viento-madera, dos de cuerda y un piano.

Del mismo modo que Debussy imaginó nuevos sonidos mientras escrutaba imágenes en Verlaine y Mallarmé, Schoenberg dejó también que la poesía le sirviera de guía. Le encantaban las visiones eróticas de Richard Dehmel, que le proveyó de la historia de *Verklärte Nacht*. También investigó, a sugerencia de Strauss, los dramas de Maeterlinck; y en 1902 y 1903 dio forma a un poema sinfónico orquestal a gran escala sobre el tema de *Pelléas et Mélisande* de Maeterlinck, supuestamente sin saber que Debussy acababa de poner música al mismo texto. Pero el encuentro literario más crucial de Schoenberg fue con la poesía de Stefan George, por aquel entonces el más destacado simbolista de entre los escritores alemanes.

George se diferenciaba de sus compatriotas en su apasionada francofilia; había viajado a París en 1889, asistiendo a los «Martes» de Mallarmé (el poeta lo tildó de «uno de nosotros»), y tradujo a los grandes poetas franceses al alemán. Es posible que conociera a Debussy, aunque no hay ninguna prueba que lo confirme. Estaba tan decidido a honrar a sus maestros franceses que suprimió las mayúsculas de los

nombres alemanes. Un artista-profeta según la moda finisecular, George se rodeó de una cohorte de acólitos, entre los que siempre podía encontrarse a varios apuestos adolescentes. El círculo de George inspiró la sátira de Mann *En casa del profeta*; exceptuado el elemento homosexual, también podría haber servido de modelo para Schoenberg, que trataba a sus alumnos como discípulos y que raramente aparecía en público sin ellos. Lo que es más importante, George le mostró a Schoenberg un camino para salir de los placeres livianos de la estética vienesa. La sólida densidad de las imágenes del poeta no permitían un acceso fácil, aunque los secretos sensuales radicaban en el laberinto.

El viaje de Schoenberg al otro lado comenzó el 17 de diciembre de 1907, cuando puso música a un poema de la colección de George *Das Jahr der Seele (El año del alma)*, una gran parte de la cual consiste en una intensa escena de despedida. El poema comienza: «No puedo dejarme caer agradecido junto a ti / tú eres el campo del espíritu del que ascendemos.» La música pende del viejo orden armónico gracias únicamente al hilo más fino. Pretende estar en Si menor, pero el acorde de tónica aparece sólo tres veces en treinta compases. Está construida, por el contrario, a partir de un flujo fantasmagórico de tríadas sin fundamental, ambiguos acordes de transición, descarnadas disonancias y cristalinas líneas monódicas, acercándose a la imagen de una «corriente helada y clara, sumida en un profundo sueño» con que se cierra el poema. La fecha de composición es elocuente: ocho días antes, Schoenberg se había despedido de Mahler en la Westbahnhof de Viena. Si, como parece posible, el hecho de la partida de Mahler impelió la elección del texto, entonces lleva un doble mensaje: el joven compositor ha sido abandonado por una figura paterna, pero también se siente liberado, libre de buscar un amor diferente.

La siguiente etapa del viaje tuvo lugar en medio de una crisis personal. Schoenberg había admitido dentro de su círculo a un personaje un tanto inestable llamado Richard Gerstl, un pintor muy dotado y de brutales tendencias expresionistas. Bajo la dirección de Gerstl, Schoenberg había retomado la pintura y descubrió que se le daba bien: su óleo *Der rote Blick (La mirada roja)*, en el que un rostro descarnado mira fijamente con unos ojos inyectados de sangre, está reconocido como una pequeña obra maestra de su momento y su lugar. En mayo de 1908, Schoenberg descubrió que Gerstl estaba teniendo una aventura amorosa con su esposa, Mathilde, y ese verano sorprendió a los amantes en una situación comprometida. Mathilde huyó con Gerstl y más tarde volvió con su marido, tras lo cual Gerstl procedió a escenificar un suicidio que superó al de Weininger en extravagancia: quemó sus cuadros y se ahorcó desnudo enfrente de un enorme espejo, como si quisiera ver su cuerpo vertido en el estilo expresionista. El suicidio tuvo lugar el 4 de noviembre de 1908, la noche de un concierto de Schoenberg al que Gerstl no había sido invitado; evidentemente, ese rechazo fue la gota que colmó el vaso.

Schoenberg se debatía también entre sus propios pensamientos suicidas. «Sólo me

queda ya una esperanza: que no habré de vivir mucho tiempo», le escribió a su mujer al final del verano. En un testamento que puede que fuera una nota suicida no utilizada escribió: «He llorado, me he portado como una persona desesperada, he tomado decisiones y luego he vuelto a dar marcha atrás, he tenido pensamientos suicidas y casi los he llevado a cabo, me he precipitado de una locura en otra; en una palabra: estoy completamente desgarrado.» Advertía que «ojalá que pronto pueda ser muy posible que emprenda el camino, que consuma mi energía, ojalá que mi fuerza vital, llegado ya su final, encuentre esa disolución que, después de todo, puede que sea la mejor culminación de todos los quehaceres humanos». Pero no podía prever «si es mi cuerpo el que cederá, o mi alma».

Suicidarse no era algo que cuadrara con el estilo de Schoenberg. Al igual que Beethoven, en su Testamento de Heiligenstadt, decidió continuar con esa vida miserable, Schoenberg también siguió adelante. Ese mismo verano de 1908 concluyó su Segundo Cuarteto, en el que vacila en medio de una encrucijada, contemplando varios caminos que se bifurcan delante de él. El primer movimiento, escrito el año anterior, sigue utilizando un estilo tardorromántico bastante convencional. El segundo movimiento, por contraste, es un Scherzo tendente a la alucinación, diferente de cualquier otra música de la época. Contiene fragmentos de la canción folclórica «Ach, du lieber Augustin», la misma melodía que revistió un significado freudiano para Mahler (o así lo dijo Freud). Para Schoenberg, la canción parece representar un mundo ya pasado que se desintegra; el verso crucial es «Alles ist hin» («todo está perdido»). El movimiento concluye con una secuencia aterradora de figuras de cuatro notas, que están integradas por cuartas separadas por un tritono. En ellas pueden distinguirse restos de la escala bifurcada que abre *Salome*. Pero ya no existe esa sensación de tonalidades que colisionan entre sí. Lo que sucede, en cambio, es que el concepto mismo de un acorde está disolviéndose en una matriz de intervalos.

En los dos últimos movimientos del Segundo Cuarteto una voz de soprano se une a los instrumentistas de cuerda para cantar dos poemas de George, «Litanei» («Letanía») y «Entrückung» («Arrobamiento»). Los textos proceden de un ciclo más amplio que George escribió en memoria de un muchacho llamado Maximilian Kronberger, que murió de meningitis un día después de su decimosexto cumpleaños, dejando al poeta entre espasmos de dolor. Schoenberg parece identificarse no sólo con la emoción del poeta, sino también con su deseo de manipular el dolor con fines expresivos, en nombre de la abnegación personal y la purificación. «Litanei» pide a gritos un rápido final a la agonía sexual y espiritual: «¡Mata el deseo, cierra la herida!» «Entrückung», la culminación del ciclo «Maximin» de George, presenta la solución. Comienza en un estado de profundo distanciamiento, con la alienación del individuo tornándose universal:

*Siento aire de otro planeta.*

*Los rostros amables que se giraban hacia mí*

*se alejan ahora por la oscuridad.*

Esta brisa marciana se remeda con suaves y siniestras corrientes de notas, que recuerdan al episodio de Salome en que Herodes tiene alucinaciones con un viento helado. Efectos especiales en la cuerda (sordinas, armónicos, pasar el arco junto al puente) refuerzan la sensación de otredad, mientras notas cantables se convierten en susurros y gritos estridentes. Luego llega la transformación:

*Me disuelvo en sonidos girando, entretejiéndose*

[...]

*soy una chispa sólo del fuego sagrado*

*soy un rugido sólo de la voz sagrada.*

La soprano declama sus versos con un ritmo frío, solemne. Los instrumentos de cuerda se demoran en acordes mantenidos, la mayoría de los cuales pueden recibir nombres de acuerdo con el antiguo sistema armónico, aunque han sido arrancados de las conexiones orgánicas de tonalidad y avanzan como una procesión de espectros. En el momento del clímax, con la palabra «heiligen» («sagrada»), el acorde característico del compositor, la combinación disonante de una cuarta y un tritono, suena con una fuerza implacable. Aun así, Schoenberg no está preparado para traspasar la barrera. En la conclusión, el acorde que funciona a modo de enseña da paso a un puro Fa sostenido mayor que, en vista de lo que ha sucedido anteriormente, suena extraño y surrealista. La obra está dedicada a «mi esposa».

Schoenberg permaneció en su trance provocado por Stefan George a lo largo del otoño de 1908, cuando completó un ciclo sobre *Das Buch der hängenden Gärten (El libro de los jardines colgantes)* del poeta. Persiste la serenidad sobrenatural junto con vestigios de tonalidad. Luego algo se quebró y Schoenberg dio rienda suelta a su furia contenida. En 1909, cuando Mahler estaba hundiéndose en el largo adiós de su Novena Sinfonía y Strauss estaba flotando en el mundo onírico y dieciochesco de *Rosenkavalier*, Schoenberg fue presa de un frenesí creador que le llevó a escribir las Tres Piezas para piano, las Cinco Piezas para orquesta y *Erwartung (Espera)*, una escena dramática para soprano y orquesta. En la última de las Piezas para piano, el teclado se convierte en algo parecido a un instrumento de percusión, un campo de batalla de triples y cuádruples *forte*. En la primera de las piezas orquestales, «Vorgefühle» («Premoniciones»), las voces instrumentales se disuelven en gestos, texturas y colores, muchos de ellos derivados de *Salome*: figuras rápidas y agitadas unidas a trinos, figuras de tonos enteros girando hipnóticamente, instrumentos de viento-madera aullando en sus registros más agudos, diseños de dos notas chorreando como la sangre sobre el mármol, un quinteto de trombones y tuba tocados con la técnica del *Flutterzunge* o *frullato* que no cesan de escupir y gruñir. *Erwartung*, el monólogo de una mujer recorriendo a trompicones un bosque iluminado por la luna en busca de su amante perdido, se hincha por medio de acordes monstruosos de ocho,

nueve y diez notas, que saturan los sentidos y desconectan el intelecto. En un pasaje especialmente espeluznante, la voz cae en picado casi dos octavas, de Si a Do sostenido, mientras grita «Hilfe!» («¡Ayuda!»). Esto procede directamente de *Parsifal*; Kundry recorre el mismo y abismal intervalo cuando confiesa que se ha reído del sufrimiento de Cristo.

No todas las primeras obras atonales de Schoenberg son ruido y furia. Periódicamente, descubre mundos que son como valles escondidos entre montañas; desciende la calma, el sol brilla en medio de la niebla, las formas se mantienen inmóviles en el aire. En la tercera de las Piezas para orquesta —la titulada «Farben» («Colores»)—, un acorde de cinco notas se transporta ascendente y descendentemente por la escala y atraviesa un fascinante despliegue de timbres orquestales. El acorde en sí mismo no es áspero, pero sí es esquivo, a caballo entre la consonancia y la disonancia. Este tipo de experimentos extraordinariamente originales con timbres cambiantes pasaron a clasificarse como *Klangfarbenmelodie*, o melodía de timbres.

La misma atmósfera de fascinación se apodera de las Seis Pequeñas Piezas para piano, op. 19, que Schoenberg escribió a comienzos de 1911, mientras Mahler yacía moribundo. La segunda pieza tiene nueve compases y contiene alrededor de un centenar de notas. Está construida sobre una iteración hipnótica del intervalo formado por Sol y Si, que repica suavemente, produciendo un sonido limpio, cálido. Zarcillos de sonido se enroscan en torno a la díada, rozando en un momento u otro las diez notas restantes de la escala cromática. Pero las notas principales permanecen clavadas en su sitio. Son como dos ojos mirando fijamente al frente, sin parpadear jamás.

## Escándalo

«Siento el calor de la rebelión hasta tal punto que hasta los temperamentos más nimios se inflamarán», escribió Schoenberg en unas notas al programa en enero de 1910, y «presiento que incluso quienes han creído en mí hasta ahora no querrán comprender la necesidad de este avance».

No hay nada en los anales del escándalo musical —desde la noche del estreno de *La consagración de la primavera* de Stravinsky hasta la publicación de «Anarchy in the U.K.» («Anarquía en el Reino Unido») de los Sex Pistols— que sea comparable a los tumultos que acompañaron a Schoenberg en los comienzos de su carrera. En febrero de 1907, su espinosamente contrapuntístico, pero todavía no atonal, Primer Cuarteto de cuerda se oyó sobre un vigoroso *ostinato* de risas, abucheos y silbidos. Mahler, que saltó en defensa de Schoenberg, casi llegó a pelearse con uno de los alborotadores. Tres días después, la Primera Sinfonía de cámara provocó «traqueteo



de butacas, silbidos, ostentosas salidas de la sala», según Egon Wellesz, un alumno de Schoenberg. Cuando se estrenó el Segundo Cuarteto, en diciembre de 1908, el crítico Ludwig Karpath no pudo esperar hasta la mañana siguiente para dar a conocer sus sentimientos, y gritó: «¡Acaben! ¡Déjenlo! ¡No sigan tocando!» Un crítico más complaciente con Schoenberg gritó a su vez: «¡Silencio! ¡Sigán tocando!»

La resistencia a Schoenberg estaba profundamente arraigada. Procedía no sólo de reaccionarios y personas hostiles al arte, sino también de alumnos de Heinrich Schenker, un gigante dentro de la nueva disciplina de la musicología. El antisemitismo no desempeñó un papel relevante, a pesar de algunas teorías actuales. (Dos de los críticos más vehementes de Schoenberg, Robert Hirschfeld y Julius Korngold, eran judíos, y su colega Hans Liebstockl era un alemán nacido en Praga con tendencias antinacionalistas y partidario de Debussy.) Incluso Mahler tuvo problemas a la hora de aceptar la «necesidad de este avance», en palabras de Schoenberg. «Tengo aquí su cuarteto conmigo y lo estudio de cuando en cuando», escribió Mahler a Schoenberg en enero de 1909. «Pero me resulta difícil. Lamento horriblemente poder seguirle tan mal; y confío en que llegue el día en que vuelva a reencontrarme (y, por tanto, también a usted).» Cuando Mahler vio las Cinco Piezas para orquesta comentó que no podía traducir las notas que veía en la página a sonidos dentro de su cabeza. Sin embargo, siguió animando al «jovencito presuntuoso», y en sus últimos días se le oyó decir: «Si me voy yo, se quedará sin nadie.»

Strauss, por su parte, pensaba que Schoenberg había perdido los estribos. Esta reacción debió de resultar especialmente desalentadora, porque Schoenberg había escrito las Cinco Piezas a modo de respuesta a la petición por parte de Strauss de algunas obras breves para su serie de conciertos en Berlín. Schoenberg estaba tan deseoso de mostrar a Strauss lo que había hecho que le envió por correo las Piezas antes de que estuvieran completas, y sólo diez días después de haber finalizado la cuarta de la serie. «Ninguna arquitectura, ninguna construcción», explicaba Schoenberg en la carta que acompañaba el envío. «Únicamente un cambio ininterrumpido de colores, ritmos y estados de ánimo.» Strauss contestó amablemente que este tipo de «osados experimentos» serían excesivos para su público berlinés. En apariencia mantuvo su apoyo, enviando a su colega cien marcos en 1911. Pero su verdadera opinión afloró tres años después, cuando cometió el error de escribir a Alma Mahler que «sería mejor si [Schoenberg] se dedicara a quitar nieve con una pala que a llenar pentagramas de garabatos». Alma le enseñó la carta a Erwin Stein, un alumno de Schoenberg que decidió que su profesor debía ser informado de su contenido. Schoenberg dijo bruscamente que, fuera lo que fuera lo que hubiera aprendido del autor de *Salome*, lo había malinterpretado.

En medio de estos reveses llegó un éxito sensacional que, a la postre, no haría más que aumentar la rabia del compositor. Fue el estreno mundial en 1913 de *Gurre-Lieder*, que habían sido escritos diez años antes y que exhibían un estilo posromántico que Schoenberg había abandonado desde entonces. El escenario fue la

Musikverein, la legendaria sala vienesa donde se habían interpretado por vez primera sinfonías de Brahms y Bruckner. El director fue Franz Schreker, otro compositor austríaco que estaba moviéndose por los ámbitos liminales de la armonía poswagneriana. Los indicios del triunfo posterior ya eran manifiestos en el intermedio, cuando los admiradores se arremolinaron en torno al compositor. Pero él estaba de un humor de perros y se negó a recibir a nuevos conversos. Cuando concluyó el concierto, incluso los antischoenbergianos, algunos de los cuales se habían llevado silbatos y otros objetos para montar jaleo en previsión de un escándalo, se pusieron en pie junto con el resto de la multitud, proclamando «¡Schoenberg! ¡Schoenberg!». Los agitadores estaban llorando, dijo un testigo, y sus ovaciones sonaron como una disculpa.

El gran protagonista no se dejó ver, a pesar de que los aplausos no dejaban de arreciar. Según el violinista Francis Aranyi, se encontraba «acurrucado en el rincón más lejano y oscuro del auditorio, con las manos juntas y una sonrisa contenida y socarrona en su cara». Ésta debería haber sido la hora de gloria de Schoenberg. Pero, como él mismo recordó años más tarde, se sentía «bastante indiferente, si no incluso un poco enfadado [...]. Me encontraba solo frente a un mundo de enemigos». Cuando finalmente se dirigió al podio, saludó con una inclinación a los músicos, pero dio la espalda a la multitud. Fue, dijo Aranyi, «lo más extraño que ha hecho jamás un hombre delante de una turba histérica que lo idolatraba como aquélla». Schoenberg había ensayado este gesto; en 1911 había pintado un cuadro titulado *Gehendes Selbstportrait (Autorretrato caminando)* en el que el artista da la espalda al espectador.

El escándalo de todos los escándalos estallaría el 31 de marzo de 1913, de nuevo en la histórica Musikverein. El programa recorría el mundo de Schoenberg, pasado, presente y futuro. Había canciones de Alexander Zemlinsky, el único profesor de Schoenberg; si no hubiera intervenido la policía, el público también habría oído los *Kindertotenlieder (Canciones para los niños muertos)* de Mahler. Schoenberg estaba representado con su Primera Sinfonía de cámara. Y nuevas obras de Berg y Webern presentaban fenómenos sonoros que ni siquiera Schoenberg había imaginado. El límite llegó durante la canción de Berg «Über die Grenzen des All» («Más allá de los límites del Universo»), que ponía música a un poema breve y atormentante de Peter Altenberg, al principio del cual la madera y el metal tocan un acorde de doce notas diferentes, como si se hicieran sonar simultáneamente todas las teclas entre dos Does sucesivos de un piano.

«Risas estentóreas resonaron en toda la sala como respuesta a los graznidos y crujidos del acorde», recordaba un testigo. (Debió de ser una interpretación muy deficiente, porque se supone que el acorde ha de ser muy suave.) Hubo enfrentamientos físicos y se llamó a la policía. Un tal doctor Viktor Albert se quejó de que Erhard Buschbeck, el joven organizador del concierto, le había dado un puñetazo en la oreja. Buschbeck respondió que el doctor Albert le había llamado

«granuja», lo que hizo necesaria la represalia física. Luego llegaría un pleito. «El público estaba riéndose», declaró en el tribunal el compositor de operetas Oscar Strauss. «Confieso abiertamente, señor juez, que yo también me reí. ¿Cómo no va uno a reírse ante algo realmente tan gracioso?» El sonido de la pelea, dijo Strauss bromeando, fue la música más armoniosa de la tarde. La noticia sobre el juicio ocupó casi una página entera de la *Neue Freie Presse*, relegando a un segundo plano el juicio por asesinato de un tal Johann Skvarzil.

## Atonalidad

Parece como si el escándalo hubiera surgido como consecuencia de la física del sonido. El sonido es un temblor del aire y afecta tanto al cuerpo como a la mente. Ésta es la importancia de la *Teoría de las sensaciones tonales* de Helmholtz, que intenta explicar por qué determinados intervalos atacan las terminaciones nerviosas mientras que otros provocan un efecto tranquilizador. A la cabeza de la lista de intervalos canallas de Helmholtz se encontraba el semitono, que es el espacio entre dos teclas contiguas de un piano. Pulsadas a la vez, crean rápidos «batidos» que afligen al oído: como un molesto destello de luz, dice Helmholtz, o como si te rasparan la piel. Fred Lerdahl, un teórico moderno, lo expresa de este modo: «Cuando una señal periódica llega al oído interno, se estimula una zona de la membrana basilar, cuyo pico dispara a la corteza auditiva, provocando la percepción de una sola nota. Si dos señales periódicas estimulan simultáneamente zonas que se solapan, la perturbación provoca una sensación de “aspereza”.» Similares asperezas despierta la séptima mayor, ligeramente más estrecha que una octava, y la novena menor, ligeramente más ancha. Éstos son precisamente los intervalos en los que Schoenberg pone el énfasis en su música atonal.

Los factores psicológicos entran también en juego cuando la música suena en presencia de una multitud. Contemplar un cuadro en una galería es esencialmente diferente de escuchar una nueva obra en una sala de conciertos. Imagínese en una sala con, por ejemplo, *Impresión III (Concierto)* de Kandinsky, pintada en 1911. Kandinsky y Schoenberg se conocían, y compartían objetivos comunes; *Impresión III* estuvo inspirada por uno de los conciertos de Schoenberg. Si la abstracción visual y la disonancia musical fueran exactamente equivalentes, *Impresión III* y la tercera de las Cinco Piezas orquestales presentarían el mismo grado de dificultad. Pero el Kandinsky es una experiencia diferente para el no iniciado. Si en un principio se tienen problemas para entenderlo, se puede seguir andando y volver a verlo más tarde, o retroceder para echarle otra ojeada, o acercarse todo lo posible para observarlo de cerca (¿es eso que hay en primer plano un piano?). En un concierto, los

oyentes experimentan una nueva obra colectivamente, a la misma velocidad y aproximadamente desde la misma distancia. No pueden pararse a considerar las implicaciones de un acorde semibonito o de un ritmo de vals oculto. Conforman una multitud, y las multitudes tienden a alinearse como una sola mente.

La atonalidad estaba destinada a poner los pelos de punta. Nada podía haber estado más perfectamente calculado para causar consternación entre las clases medias amantes del arte. Pero Schoenberg no mejoró su situación cuando se dispuso a contestar a sus críticos. Era un escritor de talento, con un don para sacar anzuelos afilados: no en vano su héroe literario era el cáustico Karl Kraus. A partir de 1909 generó un torrente de comentarios, polémicas, reflexiones teóricas y aforismos. A veces defendía su posición con encanto e ingenio. Era más frecuente, en cambio, que aflorara el luchador que llevaba dentro, y se armara de lo que él llamaba «la voluntad de aniquilar».

A la hora de justificar sus primeras obras atonales, Schoenberg resultaba quizás especialmente persuasivo cuando realzaba su dimensión ilógica, irracional. En este período, se encontraba en ocasiones en una especie de estado automático; *Erwartung* fue escrita en sólo diecisiete días. Se habían apoderado de él emociones convulsivas: sentimientos de traición sexual, abandono personal, humillación profesional. Toda esta turbulencia puede sentirse en algunas de las explicaciones que Schoenberg ofreció a sus amigos en el período que va de 1908 a 1913. A Kandinsky le escribió: «¡El arte pertenece, en cambio, al inconsciente! ¡Hay que expresarse uno mismo! ¡Expresarse directamente! Pero no su gusto, o su educación o su inteligencia, su voluntad, su capacidad.» Al compositor y pianista Ferruccio Busoni le escribió: «Aspiro a: liberación absoluta de todas las formas. De todos los símbolos de la conexión y de la lógica.» Y animó a Alma Mahler a que escuchara «colores, ruidos, luces, sonidos, movimientos, miradas, gestos».

En público, sin embargo, Schoenberg tendía a explicar sus obras más recientes como el resultado lógico, racional, de un proceso histórico. Quizá porque era sospechoso de haberse vuelto loco, insistió en que no tuvo otra elección que actuar como lo hizo. Valga citar de nuevo sus notas al programa de 1910: la música era el producto de la «necesidad». En vez de separarse de los titanes del pasado, de Bach, Mozart y Beethoven, se presentaba como su heredero, y señalaba que muchas obras maestras para entonces canónicas habían provocado confusión cuando aparecieron por primera vez. (Ese argumento no consiguió impresionar a algunos oyentes cultos, y con razón; del hecho de que cierta música grande fuera rechazada en su día no se sigue que cualquier música rechazada sea grande.) Schoenberg también se asignaba un papel cuasipolítico al hablar de la «emancipación de la disonancia». Por otro lado, se imaginaba como un científico dedicado a la investigación: «No descansaremos hasta que no hayamos solucionado los problemas que se encuentran en los tonos.» En años posteriores se comparó a sí mismo con aviadores transatlánticos y exploradores del Polo Norte.

Lo cierto es que los niveles de disonancia habían estado aumentando desde los últimos años del siglo XIX, cuando Liszt escribió su bagatela sin tonalidad y Satie pergeñó los acordes rosacruceanos de seis notas de *Le fils des étoiles*. Strauss, por supuesto, se permitió disonancias en *Salome*. Max Reger, un compositor versado en la ciencia contrapuntística de Bach, provocó escándalos semejantes a los de Schoenberg en 1905 y 1906 con su formidablemente densa Sinfonietta. En Rusia, el compositor y pianista Alexander Scriabin, que estaba bajo la influencia del espiritualismo teosófico, concibió un lenguaje armónico que vibraba en torno a un «acorde místico» de seis notas; su *opus magnum* inconcluso, *Mysterium*, cuya interpretación habría de realizarse a los pies del Himalaya, estaba llamado a provocar nada menos que la aniquilación del universo, lo que daría lugar a un resurgimiento de hombres y mujeres como almas astrales, liberados de diferencias sexuales y otras limitaciones corporales.

En Italia, donde los futuristas estaban promoviendo un arte que se caracterizaba por la velocidad, la lucha, la agresión y la destrucción, Luigi Russolo publicó un manifiesto en pro de una «*musica di rumori*» («música de ruidos»), y empezó a construir instrumentos productores de ruidos con los que generar los rugidos, silbidos, susurros, chirridos, estrépitos y gruñidos que había predicho en su panfleto. En Estados Unidos, Charles Ives, un joven compositor de Nueva Inglaterra bajo la influencia del trascendentalismo, empezó a escribir música en varias tonalidades a la vez o en ninguna en absoluto. Y Busoni, en su *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst (Esbozo de una nueva estética de la música)* de 1907, teorizó sobre todo tipo de experimentos extratonales y llevó a cabo algunos de ellos en sus propias obras.

El historiador teleológico podría describir toda esta actividad como el movimiento colectivo de una vanguardia, que estaba empeñada en acabar con el orden establecido. Pero cada uno de estos compositores o compositoras (para tener en cuenta la proyectada ambigüedad de géneros de Scriabin) estaba siguiendo su propio curso, y en cada caso el destino era único. De todos ellos, sólo Schoenberg adoptó realmente la atonalidad. Lo que lo hacía diferente era que no sólo introdujo nuevos acordes, sino que eliminó, momentáneamente, los antiguos. «Usted establece un nuevo valor en lugar de uno anterior en vez de añadir a éste uno nuevo», observó Busoni en una carta de 1909.

Wagner, Strauss y Mahler contrapesaron todos sus sonoridades novedosas con empleos masivos de acordes normales y corrientes; la disonancia y la consonancia existían en una tensión que las hacía reforzarse mutuamente. Debussy pobló, asimismo, su nebuloso territorio armónico de pintorescos personajes melódicos. Scriabin mantuvo una cierta sensación de centricidad tonal aun en los pasajes armónicamente más extravagantes de sus últimas sonatas para piano. Schoenberg fue el único que insistió en que no había vuelta atrás. De hecho, empezó a decir que la tonalidad había muerto o, como lo expresaría más tarde Webern, «¡le hemos cortado

el cuello!».

La primera noticia sobre la muerte de la tonalidad llegó en las páginas del *Harmonielehre* (*Tratado de armonía*), que Schoenberg publicó en 1911, con la siguiente dedicatoria: «Este libro está consagrado a la memoria de Gustav Mahler.» El autor deja clara desde el comienzo su aversión al orden musical, cultural y social dominante. «Nuestra época busca muchas cosas», escribe en el prólogo. «Pero lo que ha encontrado ante todo es: la *comodidad* [...]. El pensador que, sin embargo, busca, hace lo contrario. Muestra que existen problemas y que están sin resolver. Muestra, como Strindberg, que “la vida lo afea todo”. O, como Maeterlinck, que “tres cuartas partes de nuestros hermanos están condenados a la miseria”. O como Weininger y todos los demás que han pensado seriamente.» Se introduce una moral musical: el fácil encanto de lo familiar, por un lado, y la difícil verdad de lo nuevo, por otro.

*Harmonielehre* acaba por ser una autopsia de un sistema que ha dejado de funcionar. En la época de los maestros vieneses, dice Schoenberg, la tonalidad había tenido una base lógica y ética. Pero a comienzos del siglo xx había pasado a ser difusa, asistemática, incoherente: en una palabra, enferma. Para dramatizar este supuesto declive, el compositor aumenta su discurso con el vocabulario del darwinismo social y la teoría racial. Entonces estaba de moda creer que determinadas sociedades y razas se habían corrompido al mezclarse con otras. Wagner, en sus escritos de última época, tiñó el tema de un explícito carácter racial y sexual, afirmando que la raza aria estaba destruyéndose al cruzarse con judíos y otros cuerpos extraños. Weininger realizó la misma afirmación en *Geschlecht und Charakter*.

Schoenberg aplicó el concepto de degeneración a la música. Al hacerlo introdujo un tema que reaparecería frecuentemente en el curso del siglo: la idea de que algunos lenguajes musicales eran sanos, mientras que otros eran degenerados, que los verdaderos compositores necesitaban un lugar puro en un mundo contaminado, que sólo si asumían un ascetismo militante aquéllos podrían resistir el atractivo casi sexual de los acordes dudosos.

En el siglo XIX, dice Schoenberg, la tonalidad había caído presa de la «endogamia y el incesto». Acordes transicionales o «errabundos» como el de séptima disminuida —una entidad armónicamente ambigua de cuatro notas que puede resolver en diversas direcciones diferentes— eran los hijos enfermos de relaciones incestuosas. Eran «sentimentales», «aburguesados», «blandos», «cosmopolitas», «hermafroditas»; habían crecido para ser «espías», «desertores», «pendencieros». La catástrofe era inevitable. «El final del sistema viene provocado con una crueldad inevitable por sus propias funciones [...] los jugos que sirven para vivir sirven al mismo tiempo para morir.» Y: «En todo lo que vive se halla contenido aquello que lo transforma, lo desarrolla y lo extingue. La vida y la muerte están contenidas de igual modo en el

embrión.» Weininger escribió en términos similares en *Geschlecht und Charakter*: «Todo lo que ha nacido de mujer debe también morir. Procreación, nacimiento y muerte están relacionados de un modo indisoluble [...]. Y por ello el coito, no sólo psicológicamente como acto, sino también desde un punto de vista ético y filosófico natural, es también similar al asesinato.» Además, la descripción de Schoenberg de esos acordes sin fundamental —«fenómenos errantes y sin hogar entre los territorios de la tonalidad de una adaptabilidad y dependencia increíbles [...] el clima de su patria no tiene ninguna influencia en su carácter. Crecen en todos los climas»; «en todas partes se ve corregido por su patria, por así decirlo, y no es sedentario en ninguna parte [...] no pertenecen en exclusiva a ninguna tonalidad, sino que modifican sin ellas su aspecto [...] pueden pertenecer a muchas tonalidades, la mayoría de las veces a casi todas»— recuerda realmente a la descripción que hace Weininger del judío afeminado, cosmopolita, que «se adapta a las diferentes circunstancias y necesidades, a todos los entornos y a todas las razas automáticamente; como el parásito, que en cada huésped pasa a ser otro, y adopta un aspecto tan enteramente diferente que uno cree tener ante sus ojos a una nueva criatura, a pesar de que siga siendo siempre el mismo. Se asimila a todo y es así como queda asimilado».

Todo esto suscita la cuestión de la identidad judía de Schoenberg. Él nació en Leopoldstadt, una zona de Viena que estaba profusamente poblada por antiguos integrantes de las comunidades shtetl orientales, muchos de los cuales habían huido de los pogromos. Al igual que judíos austríacos cultivados como Mahler, Kraus y Wittgenstein, es posible que Schoenberg sintiera la necesidad de distanciarse del estereotipo del judío del gueto; quizás esto explica su conversión al luteranismo en 1898, que, al contrario que la conversión de Mahler al catolicismo el año anterior, no se vio motivada por el ofrecimiento de un puesto oficial. Más tarde, cuando el antisemitismo pasó a ser cada vez más inequívoco en la vida austro-germana, el modo en que Schoenberg percibía su propia identidad experimentó un cambio dramático. En 1933, cuando decidió exiliarse, había vuelto a abrazar su fe y a partir de entonces permaneció apegado a ella intensa, aunque excéntrica.

En cierto sentido, el viaje de Schoenberg se asemeja al de Theodor Herzl, el padre del sionismo político, cuyos primeros ataques a los judíos urbanos asimilados y ufanos de sí mismos podrían confundirse con diatribas antisemitas. El estudioso Alexander Ringer ha defendido que es posible que la atonalidad de Schoenberg fuera una afirmación indirecta de su identidad judía. De acuerdo con esta teoría, se trata de una especie de Sión musical, una tierra prometida en cuyo clima desértico y polvoriento el compositor judío podría escapar del mal disimulado odio de la Europa burguesa.

Schoenberg demostraría estar extrañamente alerta a la criminalidad del antisemitismo nazi. En 1934 predijo que Hitler estaba planificando «¡nada más y nada menos que el exterminio de todos los judíos!». Este tipo de ideas no estaban

presumiblemente en su cabeza en torno a 1907 y 1908, a pesar de que ser judío en Viena suponía vivir bajo una vaga pero creciente amenaza. El antisemitismo estaba desplazándose desde una base religiosa a otra racial, lo que quería decir que la conversión al catolicismo o el protestantismo ya no bastaban para que alguien solucionara su problema judío. Se estaban eliminando uno tras otro derechos y libertades. Los judíos eran expulsados de las organizaciones estudiantiles y se instituyeron los boicots. Había apaleamientos en las calles. Los agitadores lanzaban mensajes de odio. El propio Hitler estaba en la trastienda, por alguna parte, tratando de abrirse camino como artista, erigiendo en su mente una catedral de resentimiento. Como escribe el historiador Steven Beller, los judíos estaban «en el centro de la cultura pero en el linde de la sociedad». Mahler gobernaba en la Viena musical; al mismo tiempo, los judíos no se sentían nunca seguros paseando por las calles de noche.

En suma, un tropel freudiano de impulsos, emociones e ideas revoloteaban en torno a Schoenberg cuando ponía sus fatídicos acordes sobre un papel. Padeció violentos desórdenes en su vida privada; se sintió condenado al ostracismo por una cultura concertística que tenía mucho de museística; experimentó la alienación de ser un judío en Viena; sintió una tendencia histórica para pasar de la consonancia a la disonancia; le daba asco un sistema tonal que se encontraba enfermo. Pero la propia multiplicidad de posibles explicaciones pone de relieve algo que no puede explicarse. No hubo ninguna corriente irreversible de la historia que provocara la aparición de la atonalidad; se trató más bien del salto de un solo hombre hacia lo desconocido. Y se convirtió en un movimiento cuando dos compositores igualmente dotados se apresuraron a saltar tras él.

## Discípulos

«Este libro lo he aprendido de mis alumnos», escribió Schoenberg al comienzo de la primera página de su *Harmonielehre*. Con Webern y Berg pudo formar un frente común, que posteriormente pasaría a conocerse con el nombre de Segunda Escuela de Viena; la primera habría estado integrada supuestamente por Haydn, Mozart y Beethoven. La noción de una «escuela vienesa», que otro alumno, Egon Wellesz, puso en circulación en 1912, tuvo el efecto de prestarle a Schoenberg un aura de prestigio histórico, por no hablar de un estatus semejante al de un gurú. Pero Berg y Webern dejaron clara rápidamente su independencia, a pesar del respeto reverencial que siguieron sintiendo por su maestro. Schoenberg confesó en su diario en 1912 que a veces le asustaba la intensidad de sus discípulos, su ansia de rivalizar y superar las hazañas más audaces de él mismo, su tendencia a escribir música «elevada a la



décima potencia». La metáfora era pertinente: la veta modernista de la música del siglo xx, tal y como empezó a expandirse a partir de Schoenberg, tendería a complicarse exponencialmente.

Webern era reservado, cerebral, de hábitos monacales. Descendiente de una antigua y noble familia austríaca, obtuvo su doctorado en el Instituto de Musicología de la Universidad de Viena, con una tesis que versaba sobre la música polifónica renacentista de Heinrich Isaac. En sus primeras obras, sus diversas fuentes de inspiración fueron Wagner, Strauss, Mahler y Debussy; el poema sinfónico de 1904 *Im Sommerwind (Con el viento estival)* es un producto no exactamente desprovisto de kitsch con una orquestación resplandeciente, armonías poswagnerianas y fragantes acordes de tonos enteros. Después de entrar en la órbita de Schoenberg, Webern cambió de rumbo con entusiasmo y se unió a la búsqueda de nuevos acordes y timbres y, al parecer, a veces se ponía por delante de su profesor en la expedición al polo atonal. Webern recordó más tarde que, en una fecha tan temprana como 1906, ya escribió un movimiento de sonata en el que «había llegado a la frontera más lejana de la tonalidad».

En el verano de 1909, mientras Schoenberg estaba componiendo sus Cinco Piezas para orquesta y *Erwartung*, Webern escribió su propio ciclo orquestal, las Seis Piezas op. 6. Es una obra incomparablemente perturbadora en la que la crudeza de la atonalidad se halla refractada por medio del máximo refinamiento orquestal. Las piezas de Webern, en no menor medida que las de Schoenberg, están marcadas por la experiencia personal: aquí, una angustia persistente por la muerte de la madre del compositor en 1906. Oímos sucesivos estadios de dolor: presentimiento del desastre, el impacto de la noticia (una desbandada de gritos y trinos a cargo de trompeta y trompas), impresiones del paisaje carintio cerca de aquel en que Amalie Webern habría de reposar definitivamente, los últimos recuerdos de su sonrisa.

En medio de la secuencia se halla una procesión fúnebre, que comienza con una calma ominosa, con un murmullo de tambores, gong y campanas. Varios grupos de instrumentos, entre los que predominan los trombones, gruñen con acordes de un carácter inerte, implosionado. Un clarinete en Mi bemol toca una melodía aguda, quejumbrosa, circular. Una flauta contralto responde con notas graves, guturales. Trompa y trompeta con sordina ofrecen fragmentos más líricos por encima de acordes subterráneos. Luego los trombones crecen en intensidad hasta proferir un grito y, a continuación, la madera y el metal hacen lo propio. La pieza se corona con una secuencia apabullante de acordes de nueve y diez notas, tras los cuales la percusión comienza su propio crescendo, que desemboca en un rugido que suprime de raíz cualesquiera alturas. La edad del ruido ha comenzado.

Las Seis Piezas fueron probablemente la obra atonal suprema. Después de escribirla, Webern renunció a los grandes gestos y descubrió su vocación como miniaturista. Cuando oyó *Pelléas et Mélisande* en 1908, quedó deslumbrado con la capacidad de Debussy para hacer tantas cosas con tan pocas notas y buscó esa misma

economía en su propia música. Las Cinco Piezas para orquesta, op. 10, muestran el arte de la compresión de Webern en su manifestación más extrema: la mayoría de los movimientos duran menos de un minuto, y la cuarta pieza contiene menos de cincuenta notas. Una pizca de sonidos *dolce* en la mandolina; notas suaves repetidas en el clarinete; un par de gritos agudos con sordina en el metal; más notas pulsadas y tintineantes de arpa, celesta y, de nuevo, mandolina; y, para concluir, una diminuta canción confiada al violín solo, «wie ein Hauch» («como un hálito»): esta música es prácticamente japonesa, como pinceladas sobre un papel blanco. Al eliminar toda acumulación expresionista, Webern logró que el lenguaje de su maestro resultara más fácil de asimilar. Distribuía su material en diseños claros, lineales, en vez de acumularlos en masas verticales. El oyente puede absorber cada sonoridad infrecuente antes de que llegue la siguiente.

A los intelectuales de la Viena finisecular les preocupaban mucho los límites del lenguaje, con la necesidad de una especie de silencio comunicativo: «De lo que no puede hablarse, sobre eso hay que callar», escribió Wittgenstein en la última página de su *Tractatus Logico-Philosophicus*, marcando una frontera entre el mundo racional y el imperio del alma. Hermann Broch concluyó su novela *Der Tod des Virgil (La muerte de Virgilio)* con la frase «más allá del habla». El impulso de llegar hasta el borde de la nada ocupa un lugar central en la estética de Webern; si el oyente está prestando una atención insuficiente, los movimientos más breves de sus obras pueden pasar inadvertidos. Circuló el chiste de que Webern había introducido la indicación *pensato*: No toque la nota, sólo piénsela.

Las obras de Webern penden en un limbo entre el ruido de la vida y la quietud de la muerte. La facilidad con que uno se funde con la otra es un importante discernimiento filosófico que surge de ellos. El crescendo en la marcha fúnebre de la Opus 6 se encuentra entre los fenómenos musicales más fuertes (en términos de intensidad sonora) de la historia, pero más fuerte aún es el silencio ulterior, que percute los oídos como el trueno.

Alban Berg era un hombre bien plantado, apuesto, retraído e irónico en su actitud hacia el mundo. Había una gran empatía en sus ojos grandes y tristes; era físicamente frágil, un enfermo crónico con una severa asma bronquial, y se identificaba fuertemente con todas aquellas personas a quienes la vida no se lo ponía fácil. «Era tan afable», dijo un amigo tras su muerte: un elogio no muy habitual en los funerales de los genios. Sin embargo, el novelista y ensayista Elias Canetti dijo: «[Berg] no carecía de autoestima. Sabía muy bien quién era.»

Agraciado con un refinado sentido del absurdo, Berg se mantuvo algo alejado de las tendencias utópicas del círculo de Schoenberg. En una ocasión, a Berg le costó contener la risa cuando su compañero de fatigas Webern, en un ensayo de su Cuarteto para violín, clarinete, saxo tenor y piano, op. 22, le dijo al saxofonista que tocara una

séptima mayor descendente con «¡sex-appeal!». Berg simuló un ataque de asma, salió de la sala y estalló a reír históricamente.

A Berg le gustaba pensar que descendía de la aristocracia, cultivando el aire de un barón arruinado que sabe cuán bajo ha caído en el mundo. Era, de hecho, un burgués de pura sangre, cuyo padre, Conrad Berg, trabajaba en una empresa de exportación y que más tarde se dedicó al negocio de vender artículos devocionales católicos. (Uno de los clientes habituales de la familia era Anton Bruckner, que llevaba a que le repararan uno de sus crucifijos predilectos.) Conrad Berg murió de repente en 1900, dejando a la familia con dificultades económicas. Johanna Berg, la viuda, pensó en mandar a Alban, que tenía por entonces quince años, a Nueva York para que pudiera trabajar con su hermano Hermann en la empresa distribuidora de juguetes George Borgfeldt & Co., con la que había estado vinculado su padre. En el último minuto intervino una tía para correr con los gastos de los estudios de Alban. Hermann, por cierto, logró más tarde un gran éxito de ventas al comercializar los primeros ositos de peluche, tres mil de los cuales los vendió en la Feria del Juguete de Leipzig de 1903.

Berg tuvo una adolescencia inflexible. Engendró a una hija ilegítima con una criada de la familia, padeció fracasos académicos y, de resultas de otra relación amorosa, intentó suicidarse. Aunque había estado escribiendo canciones en un estilo romántico e impresionista desde los quince años, su talento no era especialmente llamativo.

Schoenberg moldeó a Berg hasta hacer de él una fuerza musical considerable, pero hubo de pagar un precio por la transformación. Durante gran parte de su juventud, Berg estuvo esencialmente sometido a la voluntad de Schoenberg, funcionando en ocasiones como poco más que un criado. Sus tareas en el año 1911 incluyeron cargar una furgoneta cuando su profesor se trasladó a Berlín, ocuparse de las cuentas bancarias, recaudar dinero de diversas formas, resolver problemas legales y corregir las pruebas y preparar los índices del *Harmonielehre*. Tras un aluvión de exigencias, Schoenberg tuvo la temeridad de preguntar: «¿¡¿!Está componiendo algo!?!?» Rechazó como carentes de valor varias de las mejores obras juveniles de Berg. El estudiante no cejó nunca en su adoración, aunque sí que creció en él una orgullosa determinación, además de resentimientos ocultos.

Al igual que Schoenberg y Webern, Berg fue incubado en la edad dorada de Mahler y Strauss. Su veneración por Mahler era tan fervorosa que en una ocasión se metió en el camerino del Maestro para robar una batuta. Melodías opulentas, que arremeten ascendente o descendentemente, de la variedad mahleriana, aparecen en las partituras de Berg de principio a fin. *Salome* de Strauss le hizo entrar en éxtasis; oyó la ópera en Graz, por supuesto, y seis veces más en 1907, cuando la Ópera de Breslau llevó su producción a Viena. «¡Cómo me gustaría cantarte *Salome*, que me conozco tan bien!», escribió Berg a un amigo estadounidense. Sus canciones sobre poemas de Altenberg, que dieron lugar al cenit del estallido de violencia en el «Skandalkonzert» de 1913, están estructuradas en torno a una serie suavemente disonante de cinco notas

—Do sostenido, Mi, Sol natural, Sol sostenido, Si bemol— que aparece a lo largo de toda la ópera de Strauss y que suena como un único acorde al comienzo del monólogo final de *Salome*. Al recrearse en esta sonoridad ambigua, el joven compositor parece mostrarse remiso a renunciar al lenguaje degenerado y endogámico que Schoenberg condenaba en *Harmonielehre*.

A Berg pronto se le etiquetaría como el romántico asequible de la escuela de Schoenberg, el único que, como dice el director de orquesta Michael Tilson Thomas, se da la vuelta hacia el público. Pero no era la predisposición de Berg a la nostalgia lo que preocupaba a Schoenberg. Reprendía, en cambio, a su alumno por exhibir «un afán demasiado notorio de recurrir a nuevos medios», pensando quizás en el acorde dodecafónico en las canciones sobre poemas de Altenberg. En Berg siempre había dos caras; suspiraba por los sonidos dulces, cercanos al kitsch, pero tenía también una querencia matemática, un amor a la complejidad por la complejidad.

Las tendencias contrarias de Berg colisionaron en las Tres Piezas para orquesta, que fueron escritas en 1914, cinco años después de las Cinco Piezas de Schoenberg y las Seis Piezas de Webern. Su concepción es plenamente sinfónica, de contenido schoenbergiano pero de forma mahleriana. El último movimiento es una Marcha fantasmagórica para toda la orquesta, llena de latigazos de la percusión y ásperas fanfarrias del metal. Las notas ennegrecen la página; los instrumentos se convierten en una turbamulta enfurecida, que se agolpa desde las aceras hacia las calles. Justo al final llega un fugaz espejismo de paz: las frases ascienden formando ondulaciones en la orquesta como volutas de sonido, y un violín solo toca una frase quejumbrosa. El arpa y la celesta no dejan de producir notas monótonas, que suenan como el tictac de una bomba. Ésta explota en los últimos compases, con el sonido retumbante de trombones y tuba, un movimiento agitado del metal, que asciende formando espirales, y un mazazo percutivo final en los bajos.

La fecha de conclusión de la Marcha —el domingo 23 de agosto de 1914— resultó ser un día de infausto recuerdo en la historia militar. La Primera Guerra Mundial había comenzado a principios de ese mes; un millón de soldados alemanes se habían adentrado en Bélgica y habían cruzado la frontera francesa. El día 23, las tropas francesas iniciaron una humillante retirada al Marne, y la Fuerza Expedicionaria británica se replegó tras la Batalla de Mons. Ya habían muerto centenares de miles de personas. Los soldados alemanes estaban tomando represalias contra los civiles que resistían. Ese mismo domingo por la noche, las tropas alemanas reunieron a los habitantes de la ciudad de Dinant y empezaron a dispararles, matando a casi setecientas personas, incluido un bebé de tres semanas. Dos días más tarde se incendió la biblioteca medieval de Lovaina. En unas pocas y breves semanas, Alemania había infligido un daño irreparable a su reputación como cuna de la civilización moderna.

## Wozzeck

«¡Guerra!», escribió Thomas Mann en noviembre de 1914. «Era una purificación, una liberación lo que sentimos, y una inmensa esperanza.» Muchos artistas estaban llenos de júbilo cuando comenzó la Gran Guerra; era como si sus fantasías más ostentosas de violencia y destrucción hubieran cobrado vida.

Schoenberg cayó en las garras de lo que más tarde llamaría su «psicosis bélica», trazando comparaciones entre el ataque del ejército alemán a la decadente Francia y su propio ataque a los decadentes valores burgueses. En una carta a Alma Mahler fechada en agosto de 1914, Schoenberg dio rienda suelta a su militancia en su celo por la causa alemana, denunciando a renglón seguido la música de Bizet, Stravinsky y Ravel. «¡Pero ahora llega el desquite!», bramó Schoenberg. «Ahora arrojaremos a estos mediocres sembradores de kitsch a la esclavitud, y habrán de aprender a venerar el espíritu alemán y a adorar al Dios alemán.» Durante parte de la guerra llevó un diario del tiempo que hacía, en la creencia de que determinadas formaciones de nubes presagiaban la victoria o la derrota alemanas.

Berg sucumbió también a la histeria, al menos al principio. Después de completar la Marcha de las Tres Piezas para orquesta, escribió a su profesor, diciéndole que para él era «muy vergonzoso hacer meramente de espectador de estos tremendos acontecimientos». La masacre en Dinant, el incendio en Lovaina y otras atrocidades acaecidas entre agosto y septiembre de 1914 no fueron simplemente contratiempos de la confusión de la guerra. Estaban en sintonía con la filosofía de la guerra total del Estado Mayor alemán, que quedaría consignada por escrito en *Kriegsbrauch im Landkriege (Usos bélicos en la guerra continental)* de 1902: una campaña llevada a cabo con energía no tenía como objetivo simplemente combatir a los soldados del Estado enemigo, «sino que habrá de buscar destruir en igual medida todos sus recursos espirituales y materiales». En los primeros meses de la guerra, los intelectuales y artistas alemanes aceptaron esta doctrina sanguinaria con un entusiasmo asombroso.

No todos cayeron víctimas de la «psicosis de guerra». Richard Strauss, por lo pronto, se negó a unirse a otros treinta y nueve intelectuales alemanes en la firma de un manifiesto que negaba la tropelía alemana cometida en Lovaina. En público, Strauss afirmó que como artista deseaba evitar los enredos políticos, pero en privado el suyo era un tono abiertamente no patriótico. Unos meses más tarde escribió a Hofmannsthal: «Es repugnante leer en los periódicos noticias sobre la regeneración del arte alemán [...] sobre cómo la joven Alemania habrá de regresar limpia y purificada de esta guerra “gloriosa”, cuando podemos estar contentos si los pobres chicos quedan limpios de piojos y chinches y curados de todas las infecciones, y desacostumbrados de nuevo del hábito de matar.» La afirmación suena como una réplica al panegírico de la violencia de Mann. La próxima vez que Alemania fuera a la guerra, los dos hombres intercambiarían sus papeles; Strauss sería el mascarón de

proa y Mann, el disidente.

Hay fotografías cómicas de la Segunda Escuela de Viena con los uniformes del ejército austríaco. Schoenberg, regordete y con una calvicie avanzada, parece un maestro de escuela de pueblo que se ha alistado como voluntario para cumplir solemnemente con su deber. Webern, empequeñecido por su casco, es la imagen del estudiante-soldado. Berg, reclinado en una silla con una medio sonrisa en su cara y una pierna cruzada sobre la otra, recuerda a un actor de una película muda, quizás una historia de un joven soldado enamorado de una muchacha enemiga. Ninguno de ellos promete plantear una gran amenaza a los sembradores de kitsch del otro bando. De hecho, sus limitaciones físicas les impidieron pasar a la acción en el frente. Schoenberg acabó tocando en una orquesta militar. Webern, extremadamente miope, fue destinado a un batallón de reserva de las Tropas de Montaña carintias. Y Berg, después de pasar un mes en un campamento de entrenamiento en el otoño de 1915, sufrió un colapso físico y hubo de ser hospitalizado. Durante el resto de la contienda fue confinado a un trabajo de oficina, donde un superior abominable le amargó la vida.

Incapaz en gran medida de componer, Berg llenaba sus cuadernos con instrucciones para la manera más apropiada de llevar a cabo la guerra de trincheras y con jerga militar burocrática. Pero, como señala la experta Patricia Hall, la misma libreta está salpicada de apuntes para una obra que pondría la guerra bajo una luz diferente; una ópera basada en la obra teatral *Woyzeck*, de Georg Büchner. Büchner fue un talento literario asombrosamente original que murió en 1837 a la edad de veintitrés años. *Woyzeck* —en la primera edición el nombre apareció equivocadamente como *Wozzeck*, que Berg decidió conservar, aunque supo de la versión correcta mientras estaba aún trabajando en la partitura— se basaba en la verdadera historia de Johann Christian Woyzeck, un soldado convertido en barbero que había asesinado a su amante en Leipzig en 1821. A pesar de los evidentes síntomas de inestabilidad mental de Woyzeck, el distinguido *Hofrat* doctor Clarus —el médico de Felix Mendelssohn— declaró que estaba capacitado para afrontar un juicio. Büchner utilizó transcripciones de los exámenes psicológicos de Woyzeck como material para escribir su obra; ningún escritor había recibido nunca un informe tan realista sobre la mente de un asesino. En la historia de Büchner, Woyzeck es aún un soldado cuando comienza la acción, y la disciplina militar acelera su deterioro mental. Está en manos de los caprichos de un capitán quisquilloso y pedante; cae presa de un doctor amante de llevar a cabo experimentos sádicos, que lo somete a una dieta exclusiva de judías, que continuará con carne de carnero; y queda desmoralizado ante la insensibilidad de sus compañeros soldados, las burlas de los comerciantes y el ambiente enfermizo de su pueblo de apariencia normal. Después de un tiempo, ya es incapaz de decir qué es real y qué es fantasía.

Cuando Berg vio por primera vez la obra de Büchner, en mayo de 1914, masculló de inmediato en voz alta que alguien tenía que hacer una ópera inspirada en ella. «En

su personaje hay también una parte de mí —escribió a su esposa cuatro años más tarde—, ya que yo también he pasado estos años de guerra dependiendo de hombres que odiaba, atado, enfermo, oprimido, resignado, sí, humillado.» Conocía demasiado bien las versiones reales del Doctor y el Capitán (como los llamó Büchner); el cuaderno de apuntes insinúa que un tal doctor Wernisch le sirvió de inspiración.

Berg puso música a la obra de Büchner «en bruto», cortando y arreglando el texto él mismo y no entregándoselo a un libretista. Éste fue el procedimiento de Debussy con *Pelléas*, y también el de Strauss con *Salome*, y lo cierto es que Berg utilizó estas dos óperas como modelos estructurales. El proyecto avanzó a pesar de Schoenberg, que dictaminó que el tema era inapropiado. Berg llegó hasta el punto de ocultar sus empeños a su antiguo maestro, haciéndole creer en un momento dado que estaba trabajando en una tarea aparentemente más apremiante: una biografía de Arnold Schoenberg.

Freud habló del «retorno de lo reprimido»; en *Wozzeck*, la tonalidad se oculta bajo la superficie. Cuando sube el telón, Wozzeck está realizando el afeitado matutino del capitán. La música raspa como una cuchilla: un abrasivo acorde de cinco notas de la cuerda se desliza descendentemente hacia otro, que contiene doce notas en total. Pero las tres notas más agudas del primer acorde anuncian Re menor; el segundo acorde contiene las notas de La bemol menor; las cuatro notas restantes del grupo inicial forman una séptima disminuida. (Piénsese en esos cuadros de Turner y Monet en los que formas familiares se hallan enterradas bajo gruesas capas de pintura.) Las tonalidades latentes emergen con más claridad en la siguiente escena, en la que Wozzeck recoge astillas con un compañero y tiene una alucinación de un mundo incendiado. Salen a la superficie en la tercera escena, con la entrada de Marie, la concubina de Wozzeck.

Marie es algo más que una caricatura finisecular de la mujer instintiva; aunque, de acuerdo con el estereotipo, desea a un musculoso Tambor Mayor, ella es, en conjunto, un personaje independiente, plenamente formado, que equilibra sus deseos sexuales con un fuerte sentimiento religioso y que adora y colma de amor a su hijo. La nana de Marie a su hijo es abiertamente romántica, rica aunque excéntricamente tonal. Comienza con un sonido familiar: el acorde de cinco notas de *Salome* que Berg ya había citado en sus canciones sobre poemas de Altenberg. Pero la música está también íntimamente relacionada con la gama de sonidos más disonantes de *Wozzeck*. Los principales motivos para marido y mujer contienen ambos las notas de un tema que se oye por primera vez en la escena inicial, cuando Wozzeck se refiere a su situación desesperada: «Wir arme Leut», o «Nosotros, gente pobre». Esto significa que tanto Wozzeck como Marie son víctimas de una injusticia mayor.

Si hay un solo personaje maligno en *Wozzeck*, se trata del Doctor, que hace todo cuanto está en su poder para acelerar el declive de su paciente, en la creencia de que esta «exquisita *aberratio mentalis partialis*, segunda especie» garantizará su inmortalidad. El Doctor domina la cuarta escena del Acto I, que adopta la forma de

una Passacaglia, o una serie de variaciones sobre un *ostinato* en el bajo. El tema es una serie de doce notas, que sirve para representar la despiadada racionalidad del personaje, sus ganas de reducir a los seres humanos a datos. El Doctor canta incluso una pequeña aria a su intelecto al final: «¡Oh! ¡Mi teoría! ¡Oh, mi gloria!» En un momento dado hay una cita de las Cinco Piezas para orquesta de Schoenberg. ¿Tiene el Doctor un pequeño Schoenberg dentro de él? A Berg le gustaba encriptar mensajes en sus partituras, y es posible que no sea ninguna casualidad que, cuando entra el Doctor, la línea del bajo se desplace de La a Mi bemol o, en la notación alfabética alemana, de A a Es, las iniciales de Schoenberg. Wozzeck responde con las notas Si bemol y La, que en alemán se corresponden con B y A: Berg, Alban. (Cuando Berg escribió esta música, Schoenberg aún no había anunciado su método dodecafónico, que se encuentra descrito en el capítulo 6.)

En la última escena del Acto I, cuando el brutal Tambor Mayor le impone a Marie la melodía de acordes disonantes de Do mayor y los sonos de «Nosotros, gente pobre», el método de la ópera queda claro. Una escritura fuertemente disonante sugiere la elaboración de abstracciones: la crueldad de la autoridad, la implacabilidad del destino, el poder de la opresión económica. Los elementos tonales representan emociones básicas: el amor de una madre por su hijo, la lujuria carnal de un soldado, la furia celosa de Wozzeck. El esquema contradice la noción utópica de Schoenberg de que el nuevo lenguaje podía sustituir al antiguo. Berg regresa, en cambio, al método de Mahler y Strauss, para quienes el conflicto de consonancia y disonancia era la forja de la expresión más intensa. La consonancia es mucho más dulce en el momento previo a su aniquilación. La disonancia resulta mucho más aterradora en contraste con lo que destruye. Hay escaramuzas entre belleza y terror, que luchan por el alma hueca de Wozzeck.

Berg se enorgullecía del hecho de que cada una de las escenas de *Wozzeck* estaba basada en una forma histórica: Suite, Passacaglia, Rondó, etc. El Acto II es una sinfonía en cinco movimientos, y en el Allegro de sonata inicial, la paranoia de Wozzeck se desarrolla como un tema clásico. Una vez que se ha alcanzado un nivel máximo de disonancia llega un súbito respiro en forma de un acorde de Do mayor: éste coincide con el momento en que Wozzeck le entrega a Marie el dinero que ha ganado por haber padecido los juegos sádicos del Capitán y el Doctor. Es la última muestra de una sencilla ternura entre los dos.

En el segundo movimiento (Invención y Fuga sobre tres temas), el Capitán y el Doctor vuelven a divertirse atormentando a su subordinado, implantando en él la fatídica idea de que Marie se ha acostado con el Tambor Mayor. Wozzeck se enfrenta a su esposa en el parsimonioso Largo, acompañado por los mismos quince instrumentos que Schoenberg utilizó en su Sinfonía de cámara núm. 1 (la crisis matrimonial de Schoenberg en 1908 podría ser un subtexto). El Scherzo de la «sinfonía» se ambienta en una taberna llena de juerguistas borrachos; un grupo toca en escena un *Ländler*, una especie de vals austríaco, mahleriano, disonantemente



distorsionado. La humillación de Wozzeck llega a su clímax en el Rondo marziale, el último movimiento, cuando intenta sin éxito encontrar descanso en un barracón lleno de soldados que roncan atonalmente. Irrumpe el Tambor Mayor, alardeando de su conquista de Marie. Wozzeck silba burlándose de él y recibe una paliza.

Al comienzo del Acto III, Marie lee en voz alta un pasaje de la Biblia a su hijo, con su mente balanceándose a uno y otro lado entre el tranquilo resplandor de las verdades cristianas y la comezón del miedo y la culpa que actúa como un virus. Un tema confiado a la trompa, de una belleza estremecedora —un extracto de una pieza para piano que Berg había escrito durante sus estudios con Schoenberg— se ve desplazado casi de inmediato por diseños dodecafónicos y otros elementos «difíciles». Cuando entra Wozzeck, la nota Si natural empieza a sonar insistentemente en varias secciones de la orquesta, unas veces agudo y otras veces grave.

La pareja pasea junto a un estanque. Despunta la luna y cada uno de ellos comenta la aparición. «¡Qué roja asciende la luna!», dice Marie. «¡Como un hierro ensangrentado!», añade Wozzeck. La escritura de Büchner presagia aquí la poesía simbolista de *Salome* de Wilde y, como si acabaran de pensar en ello, trompetas, trompas y violas tocan una transposición del acorde de *Salome* de Strauss, con su vislumbre de sexualidad prohibida al borde de la destrucción. Wozzeck saca su cuchillo mientras los timbales aporrean la nota fatal. Mata a Marie brusca y repentinamente, sin muchos comentarios por parte de la orquesta. Después de que abandone apresuradamente la escena, la orquesta recrea la muerte con una sucesión increíble de sonidos. Regresa el Si natural, un zumbido casi inaudible en una trompa con sordina. Luego, instrumento tras instrumento hacen suya la misma nota, creando un haz de sonido extremadamente brillante. Como ha demostrado Robert Cogan, por medio de imágenes espectrográficas de sonidos, la instrumentación de esta única nota produce una masa excepcionalmente rica de armónicos, con un acorde de Si mayor como su base. Tras un acorde disonante a modo de clímax y un estremecedor ritmo fúnebre en el bombo, el crescendo vuelve a empezar, ahora con una artillería de percusión añadida, de modo que los limpios armónicos dan paso a una estela de ruido desprovista de alturas. «Al igual que la escena del asesinato —escribe Cogan—, este pasaje culminante llega al extremo de los límites humanos, extendiéndose desde el umbral de audibilidad al umbral de dolor.»

Como si se tratara de un rápido montaje cinematográfico, la escena cambia a una taberna, donde un piano vertical desafinado está tocando una destartalada polca, empleando el mismo ritmo que acaba de oírse en el bombo. Wozzeck está sentado en una de las mesas, con la sangre goteando de su mano. Los clientes interrumpen su baile frenético para acusarle de asesinato y él corre de vuelta al estanque para eliminar los restos que le incriminan. Mientras la orquesta toca ondulantes transposiciones de un acorde de seis notas, él se hunde bajo las olas. El Capitán y el Doctor pasean por allí un momento después, maravillándose de la extraña quietud de

la escena con la indiferencia de los amantes del arte en una exposición.

Ahora llega el golpe maestro. Al final de la penúltima escena, la orquesta entona una especie de oración sin palabras que, como reconoció el propio Berg, es «una confesión del autor, que abandona la acción de lo que sucede en el teatro, como una llamada al público que representa aquí de algún modo a la humanidad». Hay una ruptura palpable en el lenguaje musical, ya que Berg se vale de una pieza que escribió mucho antes, en 1908 o 1909: un esbozo para una mahleriana Sonata en Re menor. (El compositor asoció esta música con la cantante Helene Nahowski, con la que se casó en 1911, y parece ser que la incluyó en la ópera tras pedírselo ella misma.) La disonancia escenifica su contragolpe: los trombones tocan un estentóreo «Nosotros, gente pobre», doce instrumentos de viento-madera se unen en un acorde dodecafónico y láminas de sonido en la percusión reproducen el horror del asesinato de Marie. Finalmente, los instrumentos graves hacen sonar con fuerza una cuarta ascendente, y regresan los fragores de Re menor. Todo esto suena como algo más que un lamento por dos seres humanos; podría tratarse de un homenaje a lo que Thomas Mann llamó, en *La montaña mágica*, la «fiesta mundial de la muerte»: la propia Gran Guerra.

El final es increíblemente sombrío. Vemos al hijo de Wozzeck y Marie montado en su caballito de juguete, ajeno al hecho de que su madre yacía muerta a pocos pasos de allí. Berg, en una conferencia sobre la ópera, señaló que la coda establece una conexión con el comienzo; asimismo, es más que probable que este niño crezca hasta convertirse en una réplica de su padre. Un fundido lento sobre una pareja oscilante de acordes inicia el camino hacia una conclusión desesperada. Mientras los acordes se mecen a uno y otro lado, sin embargo, hay atisbos pasajeros de Sol mayor, como destellos momentáneos de luz. Compárese con el final de *Pelléas* de Debussy, en el que Mélisande muere a la vista de su bebé recién nacido mientras las criadas llenan la habitación. «Es el turno de la pobre niñita», dice el rey Arkel. El espectador se queda imaginando la suerte de estos huérfanos del fin de siglo: quizá perpetuarán el ciclo de miseria, engendrando violencia de la violencia, o quizás escaparán a alguna gran ciudad abierta, donde los hijos de las familias infelices vuelven a empezar.

## DANZA DE LA TIERRA

### ***La Consagración, el folk, le jazz***

El 29 de mayo de 1913 hizo un calor inusual para un día de primavera en París: la temperatura alcanzó los treinta grados. A media tarde una multitud se había congregado delante del Théâtre des Champs-Élysées, en la avenida Montaigne, donde los Ballets Rusos de Serge Diaghilev iban a celebrar su gala primaveral. Jean Cocteau, que tenía entonces veintitrés años, recordaba: «Allí estaban, para un oído avezado, todos los materiales de un escándalo: público de la alta sociedad, escotado, ataviado con perlas, tocados de plumas, plumas de avestruz; codo con codo con los fracs y los tules: los trajes, las cintas, los vistosos andrajos de esta raza de estetas que aclama lo nuevo a la ligera por odio a los palcos [...] mil matices de esnobismo, superesnobismo, contraesnobismo [...]» La parte más acaudalada de la multitud se había vuelto recelosa de los métodos de Diaghilev. Circulaban rumores inquietantes sobre la nueva obra musical que figuraba en el programa —*La consagración de la primavera*, del joven compositor ruso Igor Stravinsky— y también sobre la coreografía ideada para ella por Nijinsky. El teatro, entonces flamante, provocó un escándalo muy particular. Con su exterior de acero y hormigón y unos asientos dispuestos a la manera de un anfiteatro, se tenía por demasiado austero, demasiado germánico. Un comentarista lo comparó con un zepelín plantado en medio de la calle.

Diaghilev, en una nota de prensa, prometió «una nueva conmoción que provocará sin duda discusiones apasionadas». No mentía. El programa comenzó de manera inocua, con una reposición de la fantasía chopiniana de los Ballets Rusos *Les Sylphides*. Tras una pausa, el teatro volvió a oscurecerse y empezaron a flotar, procedentes de la orquesta, unas notas agudas del fagot, como cantadas con voz de falsete. Hebras de melodía se entretejieron como vegetación brotando de repente de la tierra: «un terror sagrado ante el sol del mediodía», lo llamó Stravinsky, en una descripción que había sido publicada esa misma mañana. El público escuchó la sección inicial de la *Consagración* en relativo silencio, aunque la densidad y la disonancia crecientes de la música provocaron susurros, risitas ahogadas, silbidos y gritos. Más tarde, al comienzo de la segunda sección, una danza para adolescentes titulada «Los augurios de la primavera», llegó un impacto cuádruple, en forma de armonía, ritmo, imagen y movimiento. En el arranque de la sección, la cuerda y las trompas tocan una acerba disonancia, consistente en una tríada de Fa bemol mayor y una séptima de dominante de Mi bemol superpuesta. Están separadas por un semitono

(Fa bemol es la misma nota que Mi natural), y chocan en todos los nodos. Un pulso uniforme impele el acorde, pero los acentos caen por todas partes, a tiempo y a contratiempo:

un dos tres cuatro cinco seis siete ocho  
un *dos* tres *cuatro* cinco seis siete ocho  
un *dos* tres cuatro *cinco* seis siete ocho  
*un* dos tres cuatro cinco *seis* siete ocho

Incluso Diaghilev se estremeció un poco cuando oyó la música por primera vez. «¿Seguirá así mucho más tiempo?», preguntó. Stravinsky contestó: «Hasta el final, querido.» El acorde se repite unas doscientas veces. Entretanto, la coreografía de Nijinsky renunciaba a los gestos clásicos en favor de algo muy próximo a la anarquía. Como señala la historiadora del ballet Lynn Garafola: «Los bailarines temblaban, se agitaban, pataleaban; saltaban rudimentaria y ferozmente, formaban corros en el escenario en salvajes jorovods.» Detrás de los bailarines había paisajes paganos pintados por Nicholas Roerich: colinas y árboles de colores extrañamente brillantes, formas procedentes de un sueño.

De los palcos, donde estaban sentados los espectadores más adinerados, salieron alaridos de descontento. Inmediatamente, los estetas del anfiteatro y el público en pie respondieron a su vez con bramidos. En la velada salieron a la luz connotaciones de lucha de clases. Al combativo compositor Florent Schmitt se le oyó gritar: «¡Callaos, zorras del *seizième!*» o «¡Abajo las putas del *seizième!*», una provocación a las grandes damas del decimosexto distrito de París. La anfitriona literaria Jeanne Mühlfeld, para que nadie se le adelantara, prorrumpió a reír despectivamente. A partir de entonces apenas se oyó nada más de la partitura. «Era literalmente imposible, durante toda la interpretación, oír el sonido de la música», recordó Gertrude Stein, sin duda exagerando para llamar la atención. «Nuestra atención se veía constantemente distraída por un hombre en el palco al lado del nuestro que agitaba su bastón y, finalmente, en un violento altercado con un entusiasta sentado en el palco al lado del suyo, su bastón aterrizó y destrozó el sombrero de copa que el otro acababa de ponerse a modo de desafío. Todo era increíblemente violento.»

La escena recordaba a primera vista el «concierto del escándalo» de Schoenberg, que había sacudido Viena en marzo de ese mismo año. Pero el altercado de la avenida Montaigne era un típico ejemplo parisiense: escenas similares se producían una o dos veces todos los años; el orgásmico *Prélude à «L'après-midi d'un faune»* de Nijinsky había provocado problemas similares la temporada anterior. Los oyentes parisienses se dieron cuenta muy pronto de que el lenguaje de la *Consagración* no les resultaba tan desconocido; estaba plagado de sencillas melodías de canciones folclóricas, acordes normales en estratos enfrentados, síncopas de una potencia irresistible. En cuestión de días, la confusión se convirtió en placer, los abucheos en bravos. Incluso

en el estreno, Stravinsky, Nijinsky y los bailarines hubieron de saludar cuatro o cinco veces por mor de la facción que les aplaudía. En posteriores interpretaciones la sala estaba abarrotada, y la oposición iba perdiendo fuerza en cada una de ellas. En la segunda hubo ruido sólo durante la última parte del ballet; en la tercera, fuertes aplausos y pocas protestas. En una versión de concierto de la *Consagración* un año después, «una fiebre de adoración» se apoderó de la multitud y, más tarde, los admiradores se congregaron en torno a Stravinsky en la calle, en un estallido de entusiasmo.

La *Consagración*, cuya primera parte concluye con una estampida para toda la orquesta titulada «Danza de la Tierra», profetizaba un nuevo tipo de arte popular: primitivo pero sofisticado, elegantemente salvaje, el estilo y el músculo entrelazados. Encarnaba la «segunda vanguardia» dentro de la composición clásica, la variedad pos-Debussy que perseguía sacar al arte de las «nuevas esferas» fáusticas e introducirlo en el mundo físico. Durante gran parte del siglo XIX la música había sido un teatro de la mente; ahora los compositores habrían de crear una música del cuerpo. Las melodías habrían de seguir los modelos del habla; los ritmos habrían de corresponderse con la energía de la danza; las formas musicales habrían de ser más concisas y claras; las sonoridades habrían de tener la crudeza de la vida tal como se vive realmente.

Una falange de compositores europeos —Stravinsky en Rusia, Béla Bartók en Hungría, Leoš Janáček en lo que luego sería la República Checa, Maurice Ravel en Francia y Manuel de Falla en España, por nombrar algunos de los más importantes— se dedicaron a la canción folclórica y a otros vestigios musicales de una vida preurbana, intentando desprenderse de los refinamientos del habitante de las ciudades. «Nuestros cuerpos delgados no pueden ocultarse con la ropa», dice el texto de la *Cantata profana* de Bartók, una fábula de niños salvajes que se convierten en ciervos. «Tenemos que beber hasta saciarnos no de vuestras copas de plata sino de los frescos manantiales de las montañas.»

Por encima de todo, los compositores de los países románicos y eslavos —Francia, España, Italia, Rusia y los países de Europa del Este— hicieron un gran esfuerzo por zafarse de la influencia alemana. Durante un centenar de años o más, los maestros de Austria y Alemania habían estado obligando a la música a adentrarse en regiones armónicas y formales remotas. Sus avances fueron en paralelo a la gestación de Alemania como un Estado-nación y a su ascenso como una potencia mundial. La guerra franco-prusiana de 1870-1871 hizo sonar la alarma entre otros países europeos en el sentido de que el nuevo imperio alemán pretendía ser más que un actor destacado en el escenario internacional: tenía designios de supremacía. Debussy y Satie empezaron a buscar por ello un modo de salir de las descomunales fortalezas del sinfonismo beethoveniano y la ópera wagneriana.

Pero la verdadera ruptura llegó con la Primera Guerra Mundial. Incluso antes de que concluyera, Satie y varios jóvenes parisienses renunciaron a la solemnidad finisecular y se apropiaron de melodías de music-hall, del ragtime y del jazz; también compartieron el espíritu de hacer ruido característico del dadaísmo, que había animado Zúrich durante la guerra. Su llaneza era urbana, no rural: frivolidad con una fuerte impronta militante. Más tarde, en los años veinte, los compositores radicados en París, Stravinsky incluido, acudieron a formas prerrománticas; el pasado servía como otro tipo de folclore. Ya fuera el modelo las melodías folclóricas transilvanas, el hot jazz o las arias de Pergolesi, el teutonismo era el enemigo común. La música se convirtió en una guerra que se hacía por otros medios.

## En busca de lo real: Janáček, Bartók, Ravel

Van Gogh, en su jardín en Arles, estaba obsesionado con la idea de que las convenciones de la pintura le impedían aprehender la realidad que tenía delante. Había probado con la abstracción, le escribió a Émile Bernard, pero se había estrellado contra la pared. Ahora estaba luchando por poner los hechos desnudos de la naturaleza sobre un lienzo, para que le salieran bien los olivos, los colores de la tierra y el cielo. Le confió a Émile Bernard: «Se trata realmente sobre todo de volver a sumergirse en la realidad, sin un plan trazado de antemano, sin el prejuicio parisiense.» Ésta era la esencia del naturalismo en el arte de finales del siglo XIX y comienzos del XX. Salió a la superficie en obras tan diferentes como las visiones trascendentes de estaciones de tren y balas de heno de Monet, las hipervívidas naturalezas muertas de Cézanne y las sensuales visiones de Tahití de Gauguin. También animó otros fenómenos culturales contemporáneos diversos, como las novelas de mineros y prostitutas de Zola, los precisos retratos de la vida campesina de Maxim Gorki y la danza libre y antiformal de Isadora Duncan. En cualquier medio, los artistas trabajaban para disipar el artificio y transmitir la materialidad de las cosas.

¿Qué significaba para la música traducir la vida «tal y como es», según la frase de Van Gogh? Los compositores llevaban cavilando sobre esta cuestión durante siglos y, en diversas épocas y de modos diferentes, infundieron a sus obras los ritmos de la vida cotidiana. Johann Gottfried von Herder, el filósofo de la Ilustración, había propuesto que los compositores encontraran inspiración en los *Volkslieder*, o canciones folclóricas, una expresión acuñada por él. Incontables compositores del siglo XIX introdujeron temas folclóricos en formas sinfónicas y operísticas. Pero su tendencia fue sacar sus melodías de colecciones impresas, pasándolas, por tanto, por el filtro de las convenciones de la notación musical: escalas mayores y menores, barras de compás regulares, ritmo estricto y un largo etcétera. Hacia finales del siglo

XIX, los estudiosos dentro del incipiente campo de la etnomusicología empezaron a aplicar métodos más meticulosos, casi científicos, y acabaron por darse cuenta de que la notación occidental resultaba inadecuada para la tarea. Debussy, tras espigar entre los sonidos multiculturales que se exhibieron en la Exposición Universal de París de 1889, había percibido cómo la música no lograba encajar dentro del sistema notacional occidental.

La llegada de las grabaciones con cilindros supuso que los investigadores ya no necesitaron recurrir al papel para preservar las canciones. Podían hacer copias grabadas de la música y estudiarla hasta que entendían cómo funcionaba. La máquina cambió el modo en que se escuchaba la música folclórica; hizo que las personas cobraran conciencia de la existencia de profundas diferencias culturales. Pero lo cierto es que la propia máquina estaba contribuyendo a borrar esas diferencias al extender la música pop en el estilo norteamericano como una *lingua franca* global.

Percy Grainger, el inconformista pianista y compositor de origen australiano, fue uno de los primeros en aplicar las lecciones del fonógrafo. En el verano de 1906, Grainger se aventuró a viajar a pequeñas ciudades de la campiña inglesa con un cilindro de Edison Bell, deleitando a los lugareños con su personalidad poderosa y heterodoxa. De vuelta a casa, se ponía sus grabaciones una y otra vez, ralentizando la reproducción para captar todos los detalles. Prestaba atención a las notas entre las notas: las inflexiones de altura, la aspereza del timbre, la aceleración y ralentización del pulso. Más tarde intentaba recrear esa libertad en sus composiciones. En 1908 oyó cantar a un marinero de Devon la saloma «Shallow Brown», y más tarde modeló a partir de ella una canción sinfónica para soprano, coro y una orquesta de cámara inusual que incluía guitarras, ukeleles y mandolinas. Todos ellos crean un simulacro fantástico del mar, tan acre como un párrafo de *Moby Dick* de Melville. Trémolos de la cuerda se arremolinan como la espuma, las maderas agudas graznan como gaviotas, los instrumentos más graves insinúan criaturas terribles en las profundidades. La voz navega por encima, irrumpiendo al margen de las barras de compás para reforzar la emoción: «*Shallow Brown, vas a dejarme [...]*» Con cada interpretación, John Perring, el hombre al que Grainger grabó originalmente con su cilindro, vuelve a cantar su canción, y la orquesta preserva el grano de la voz como jamás podría hacerlo una máquina.

El mejor modo de absorber una cultura es proceder de ella. Tres grandes «realistas» de la música de comienzos del siglo XX —Janáček, Bartók y Ravel— nacieron en pueblos o en localidades apartadas en sus respectivos países: Hukvaldy, en Moravia; Nagyszentmiklós, en Hungría; y Ciboure, en el País Vasco-francés. Aunque se formaron en las ciudades, y siguieron habitando en ellas durante la mayor parte de sus vidas, estos compositores nunca dejaron de sentir que habían llegado desde un lugar distinto.

El padre de Janáček ejercía de *kantor* —maestro de escuela y maestro de música— en la remota aldea de Hukvaldy. Como escribe Mirka Zemanová en su biografía de Janáček, su posición económica apenas era mejor que la de los campesinos a los que enseñaba; la familia vivía en una sola habitación del húmedo y destartalado edificio de la escuela. A los once años, Leoš recibió una beca para asistir a una escuela coral en Brno, y sus padres recibieron la concesión con los brazos abiertos, porque no podían permitirse alimentar a todos sus hijos. El joven siguió estudiando en Praga, Leipzig y Viena, compensando sus orígenes humildes con una fiera ética del trabajo. En la década de 1880 fundó la escuela de órgano de Brno, que más tarde se convirtió en el Conservatorio de Brno, y empezó a disfrutar de éxitos locales como compositor en una vena romántico-nacionalista.

Más tarde, en un viaje a su aldea natal en 1885, Janáček vivió la música que sonaba en sus calles con oídos nuevos. En un ensayo posterior recordó: «Movimientos centelleantes, los rostros pegajosos de sudor; gritos, chillidos, la furia de la música de los violinistas: era como un cuadro pegado sobre un límpido fondo gris.» Al igual que Van Gogh, él habría de pintar a los campesinos tal como eran, no con sus trajes de domingo.

Cuando Janáček empezó a recopilar canciones folclóricas checas, moravas y eslovacas, su objetivo no era dar con una materia prima que pudiera ser «ennoblecida» en formas clásicas. Lo que quería, en cambio, era ennoblecerse a sí mismo. Se convenció de que la melodía había de ajustarse a las alturas y los ritmos del habla cotidiana, a veces literalmente. Janáček llevó a cabo su investigación en cafés y otros lugares públicos, transcribiendo en papel pautado las conversaciones que oía a su alrededor. Por ejemplo, cuando un estudiante dice «*Dobrý večer*», o «Buenas tardes», a su profesor, utiliza un diseño descendente, una nota aguda seguida de otra más grave. Cuando el mismo estudiante se vale del mismo saludo con una atractiva camarera, la última nota es ligeramente más aguda que el resto, lo que implica una coqueta familiaridad. Estas diferencias mínimas, pensaba Janáček, podrían engendrar un nuevo naturalismo operístico; podrían mostrar a un «ser en su totalidad en un instante fotográfico».

El de mayor edad de los principales innovadores de la música de principios del siglo xx, Janáček tenía casi cincuenta años cuando concluyó su primera obra maestra, la ópera *Jenůfa*, en 1903. Al igual que *Pelléas y Salome*, escritas en el mismo período, *Jenůfa* pone música directamente a un texto en prosa. Las melodías no sólo imitan las subidas y bajadas del habla conversacional, sino que ilustran también las características de cada personalidad dentro del drama. Por ejemplo, existe una marcada distinción musical entre Jenůfa, una muchacha de pueblo de una inocencia pura y algo bobalicona que tiene un hijo fuera del matrimonio con el crápula local, y la Kostelnička (sacristana), su devota madrastra, que acaba matando al bebé en un esfuerzo por preservar la reputación familiar. En la escena inicial del Acto II, la Kostelnička canta con frases abruptas, cortantes, que a veces saltan recorriendo



amplios intervalos y a veces se quedan remachando una misma nota. Las melodías de Jenůfa, por contraste, muestran perfiles más desenfadados y lisonjeros. Tras las caracterizaciones individuales se encuentran diseños remolineantes que remedan el girar de la rueda del molino local, la meticulosa operación de los códigos sociales, o la molienda del destino. Las armonías suelen tener una brillantez desconcertante, todo agudos destellantes y bajos retumbantes. La coexistencia en la ejecución de libertad expresiva y rigidez de la notación evoca la vida rural en toda su complejidad.

*Jenůfa* parece destinada a acabar en tragedia. El bebé de la heroína se encuentra bajo el hielo del río local; los aldeanos se abalanzan sobre ella con intención vengativa. Entonces la Kostelnička confiesa que fue ella quien lo hizo, y ellos reencauzan su furia. Jenůfa se queda a solas con su primo Laca, que la ha amado en silencio mientras ella perseguía al inútil de teva. El tiempo se detiene durante un instante voluptuoso: la orquesta se regodea en un elemental Do mayor. Luego, sobre acordes palpitantes, cuyo resuello es perceptible, los violines y la soprano empiezan a cantar una nueva melodía en las inmediaciones de Si bemol: una nota mantenida seguida de un motivo que se agita rápidamente y se mueve luego como un pájaro en pleno vuelo, planeando, agitando sus alas, bajando en picado y volviendo a elevarse. Se trata de la amorosa renuncia de Jenůfa mientras le da permiso a Laca para alejarse de la fealdad que la rodea. Asoma otro tema, esta vez descendiendo libremente por la octava. Es Laca que responde: «Yo soportaría mucho más que eso por ti. ¿Qué importa el mundo, cuando nos tenemos el uno al otro?» Cada uno de ellos canta sucesivamente la melodía del otro, las melodías se funden y la ópera concluye con un destello de sol tonal.

Janáček, al igual que Mahler, decía escuchar los acordes de la naturaleza. Mientras estaba trabajando en su cantata *Amarus*, escribió: «Innumerables notas resuenan en mis oídos, en todas las octavas; tienen voces como pequeños y tenues timbres de telégrafo.» Estos sonidos naturales están vinculados al descarnado mundo emocional de la ópera, al amor duramente conquistado de un hombre y una mujer tras haberse cometido un terrible crimen. No es de extrañar que los espectadores de Viena y de otras capitales europeas se quedaran impresionados con *Jenůfa* cuando traspasó finalmente las fronteras checas en el año 1918. Tras la devastación de la guerra, Janáček había liberado la conmoción de la esperanza.

El padre de Bartók, al igual que el de Janáček, era un profesor que trabajaba con la población rural como director de una escuela agrícola que perseguía introducir modernos métodos de cultivo en el campo húngaro. Murió joven y la madre de Bartók mantuvo a la familia dando clases de piano en diversas localidades de Hungría. Béla era un niño tímido y enfermizo y se refugió en la música antes incluso de que pudiera hablar. A la edad de cuatro años, aparentemente, podía tocar al piano cuarenta canciones folclóricas con un solo dedo.

En 1899, a los dieciocho años, Bartók se trasladó a Budapest para estudiar en la Real Academia de Música. Inicialmente fue reconocido como un pianista de técnica brutal y expresión delicada; sus primeras composiciones emulaban a Liszt, Brahms y Strauss, cuyo *Ein Heldenleben* transcribió para piano. Pero sus prioridades musicales cambiaron cuando leyó los relatos de Maxim Gorki, en los que los campesinos, largamente despreciados o idealizados en la literatura, se convierten en personas de carne y hueso. Junto con otro joven compositor húngaro de talento, Zoltán Kodály, Bartók empezó a inventar un nuevo tipo de realismo musical basado en el folclore. En un principio, los jóvenes húngaros siguieron la fórmula establecida, recopilando melodías folclóricas y concibiendo acompañamientos adecuados para ellas, como si las colocaran en expositores. Luego, tras diversas expediciones a zonas rurales, Bartók reconoció la brecha existente entre lo que los oyentes urbanos consideraban folclórico —un grupo zíngaro profesional tocando una danza *csárdás*, por ejemplo— y lo que los campesinos cantaban y tocaban realmente. Decidió que tenía que alejarse todo lo posible de lo que más tarde llamaría «la destructiva influencia urbana».

En su manipulación del material folclórico, Bartók fue mucho más lejos que Janáček, que encontró la autenticidad en entornos urbanos y rurales por igual. Había un cierto fanatismo inherente a la filosofía de Bartók; como observa la estudiosa Julie Brown, su diagnóstico de la influencia contaminante de la cultura cosmopolita estaba a sólo uno o dos pasos de las nocivas teorías raciales que estaban de moda en Bayreuth. Lo que salvó a Bartók del fanatismo fue su negativa a localizar sus verdades musicales en un único lugar; las oyó indistintamente en Hungría, Eslovaquia, Rumanía, Bulgaria, Serbia, Croacia, Turquía y el norte de África. El sello de autenticidad no era racial sino económico; él prestó atención principalmente a las personas situadas en los márgenes de la sociedad, aquellas que habían vivido las vidas más duras.

El encuentro más intenso de Bartók con el mundo folclórico tuvo lugar en 1907, cuando se trasladó a los Montes Cárpatos orientales, en Transilvania, para recopilar canciones de los habitantes húngaroparlantes de Székely. Su agitación interior hizo que la misión resultara más apremiante; el compositor se había enamorado de una violinista de diecinueve años llamada Stefi Geyer, que acogió sus insinuaciones primero con desconcierto y después con desasosiego. Tanto las cartas que escribió a Geyer aquel verano como sus meticulosas notas sobre canciones transilvanas transmiten la impresión de que un alma vallada estaba abriéndose al caos del mundo exterior.

Al igual que Grainger en Inglaterra, Bartók llevó consigo un cilindro de Edison, y él escuchaba al tiempo que lo hacía la máquina. Observó el tempo flexible de las frases cantadas, cómo solían acelerar en los pasajes ornamentales y ralentizaban al final. Vio cómo las frases raramente presentaban una forma simétrica, cómo podían añadirse o quitarse uno o dos pulsos. Saboreó las notas acompañadas de inflexiones —leves variaciones por encima o por debajo de la nota dada— y las notas «falsas»

que añadían sabor y mordiente. Entendió cómo las figuras decorativas podían evolucionar hacia temas nuevos, cómo ritmos normales unían temas diferentes, cómo las canciones avanzaban en círculos en vez de ir del punto A al punto B. Pero también se dio cuenta de que los músicos folclóricos podían tocar en un tempo absolutamente estricto cuando la ocasión así lo requería. Acabó entendiendo la música rural como una especie de vanguardia arcaica gracias a la cual él podría desafiar toda banalidad y convención.

El rechazo emocional puede tener un efecto radicalizador, como sugiere la historia de Schoenberg en 1907 y 1908. Mientras estaba suspirando por la inalcanzable Stefi, Bartók se apartó de la tonalidad romántica en esos dos mismos años. El Concierto para violín núm. 1, su principal obra de este período, lo muestra aún sometido a una estética propia de Richard Strauss, con un tema de cinco notas representando a su amada al comienzo de la pieza. Planificó pero no compuso un tercer movimiento, que habría mostrado el lado «aborrecible» de la desdichada muchacha. Parte de esa energía negativa se reencauzó en las Catorce Bagatelas para piano, escritas en la primavera de 1908. Aquí se produce una suerte de sustitución de objetos amorosos: en lugar del *Leitmotiv* de Stefi ahora hay fragmentos herrumbrosos de melodía folclórica, mostrando el impacto del viaje a Transilvania y de otras expediciones con un afán investigador similar. La Mujer se convierte en el Pueblo.

La primera Bagatela comienza con una ruptura armónica radical: la mano derecha toca en líneas generales en Do sostenido menor, mientras que la izquierda toca en algo parecido a la tonalidad de Do (en el modo frigio). Esto es «politonalidad» o «polimodalidad», la yuxtaposición de dos o más ámbitos tonales, y desempeñará un papel significativo en la música de comienzos y mediados del siglo xx. Bartók probablemente tomó prestada esta práctica de Strauss y Debussy, pero también le gustaba atribuirle a los músicos folclóricos, que deambulaban periódicamente liberados de las armonías que los acompañaban.

Las Bagatelas, junto con obras posteriores como las Dos Elegías, el *Allegro barbaro*, el Primer Cuarteto de cuerda y la ópera *El castillo de Barba Azul*, viran hacia el filo mismo de la atonalidad. Se valen con frecuencia del punzante acorde distintivo de Schoenberg de dos cuartas separadas por un tritono. Pero la pasión de Bartók por las melodías folclóricas le impedía traspasar el límite. Como observa la musicóloga Judit Frigyesi, los húngaros no eran propensos al modernismo crítico del tipo vienés; lo que buscaban era, en cambio, unidades mayores, reconciliaciones trascendentes. El filósofo y crítico Georg Lukács lo expresó de este modo: «La esencia del arte es la forma: sirve para derrotar oposiciones, para vencer a fuerzas enemigas, para crear coherencia a partir de cualquier fuerza centrífuga, de todas las cosas que han sido profunda y eternamente ajenas entre sí antes y fuera de esta forma. La creación de forma es el último juicio sobre las cosas, un último juicio que redime todo lo que podía ser redimido, que impone la salvación a todas las cosas con una fuerza divina.» Bartók, asimismo, habló de las «más elevadas emociones», de una

«gran realidad». El artista recluso en su soledad no necesita provocar un antagonismo y un escándalo al estilo vienés; lo que sí puede hacer, en cambio, escribe Frigyesi, es hacer las veces de toda la humanidad, convirtiéndose en una «metáfora de la totalidad».

La búsqueda de Bartók lo condujo tanto hacia delante como hacia dentro. En los primeros días de junio de 1913 se embarcó en un buque de vapor en Marsella con rumbo a Argelia. Su destino final era Biskra, en el linde septentrional del Sáhara, donde, siete años antes, Henri Matisse había encontrado la inspiración para su escueto y sensual *Desnudo azul*. El viaje duró sólo dos semanas: el compositor cayó enfermo con fiebre y hubo de retirarse a Argel. Esperaba volver el verano siguiente e investigó qué dietas le habrían permitido mantenerse sano. Pero el estallido de la Primera Guerra Mundial puso fin a sus planes. Sus grabaciones en cilindro de cera de música norteafricana siguieron siendo una posesión muy preciada y dieron lugar a un ensayo etnomusicológico que marcaría un hito. También le suministraron nuevas ideas compositivas, especialmente en el ámbito del ritmo. Bartók escribió desde Argelia: «Los árabes acompañan casi todas sus canciones con instrumentos de percusión; a veces con un ritmo muy intrincado (son principalmente acentuaciones cambiantes de compases de idéntica duración las que producen los modelos rítmicos diferentes).» Esto podría servir de descripción de «Los augurios de la primavera» en la *Consagración* de Stravinsky, cuya primera producción estaba aún representándose ante las aturdidadas multitudes parisienses cuando Bartók se embarcó rumbo a África.

Maurice Ravel constituye un caso especial dentro del grupo de «realistas» del cambio de siglo. Era un hombre urbano en el doble sentido de la palabra, poco dado a subir por la ladera de una montaña con un cilindro de Edison a la espalda. Sin embargo, durante su breve y brillante carrera, recurrió a un arsenal considerable de material folclórico: español, vasco, corso, griego, hebreo, javanés y japonés. También él fue un oyente fonográfico, sensible a los detalles microscópicos de fraseo, textura y pulso. Ravel, un caballero y un *flâneur* con unos poderes inusuales de empatía, podía pasar el día como un hombre de la multitud y reconstruir más tarde la experiencia en la intimidad de su buhardilla.

Considerado habitualmente el más puramente francés de los compositores, Ravel era en realidad una suerte de híbrido cultural, en parte vasco y en parte suizo. Aunque lo llevaron a París cuando tenía cuatro meses, sus orígenes vascos tuvieron una gran influencia en su imaginación y la conexión se mantuvo en las canciones que le cantaba su madre. Manuel de Falla pensaba que las obras de tema español de Ravel mostraban «el hispanismo sutilmente auténtico de nuestro músico», que es una buena descripción general de la música del compositor en su conjunto. El padre de Ravel era un ingeniero suizo que, sin que haya sido debidamente reconocido por ello, fue uno de los pioneros del automóvil; el prototipo Ravel de un coche con motor de gas

pereció durante el bombardeo alemán de París en la Guerra Franco-Prusiana. En cierto sentido, la música de Ravel se sitúa a medio camino entre los mundos de sus padres: los recuerdos de un pasado folclórico de su madre, los sueños de un futuro mecanizado de su padre.

En una serie de obras para piano nacidas en la primera década del nuevo siglo, Ravel llevó a cabo una especie de revolución de terciopelo, renovando el lenguaje de la música sin por ello perturbar la paz. En *Jeux d'eau (Juegos de agua)*, melodía y acompañamiento se deshacen en líneas que salpican y resbalan, imitando el movimiento del agua en una fuente. En «La vallée des cloches» («El valle de las campanas»), del ciclo *Miroirs (Espejos)*, se utiliza una notación novedosa para reforzar la impresión del repicar de campanas resonando en el espacio: la música se extiende a lo largo de tres en vez de dos pentagramas, con cada línea avanzando a un tempo independiente. En «Le gibet» («El patíbulo»), de *Gaspard de la nuit*, figuras espectrales ascienden y descienden en torno a un Si bemol que no cesa de repicar: una estructura que era en sí misma un nuevo tipo de narración musical, caracterizada por una repetición protominimalista. Falla, en sus escritos sobre flamenco, señala que las melodías del cante jondo suelen girar en torno a una nota repetida obsesivamente, y es posible que piezas como «Le gibet» hagan alusión a la gran danza andaluza, aunque el modelo de una sola nota podría haber procedido igualmente del canto gregoriano. Algunos años después, en el *Bolero*, una pieza de lucimiento de 1928, Ravel llevaría la estética de la repetición al extremo: durante quince minutos la orquesta remacha sin cesar un tema en la tonalidad de Do.

Ravel expuso orgullosamente su herencia vasco-española en la suite orquestal *Rapsodie espagnole*, que se oyó por vez primera en 1908. La *Rapsodie* trae a la memoria los colores explosivos de la pintura fauvista, especialmente las primeras obras de Matisse. De nuevo, el movimiento armónico se detiene en sonoridades estáticas; la narración se ve impulsada por transformaciones de ritmo y de textura. En el clímax de «Feria», el final festivo de la *Rapsodie*, Ravel crea un efecto dinámico de estratificación rítmica, superponiendo cinco pulsos distintos: dos contra tres contra cuatro contra seis contra doce.

En el penúltimo compás, en medio de una rápida avalancha de sonido repartida por toda la orquesta, los trombones producen un ruido maravillosamente tosco: un *glissando*, un deslizamiento de una nota a otra. Este efecto fue popularizado por primera vez por Arthur Pryor, el virtuoso trombonista de varas de la banda de John Philip Sousa, que lo incluyó en números como «Coon Band Contest» («Concurso de bandas negras», 1900) y «Trombone Sneeze» («Estornudo de trombón», 1902). Da la casualidad que la banda de Souza realizó una gira por toda Europa en 1900 y 1901, justo antes de que los efectos de *glissando* se difundieran por la composición clásica. Schoenberg y su cuñado Zemlinsky fueron de los primeros en escribir verdaderos *glissandi* para trombón en obras orquestales, en sus poemas sinfónicos *Pelleas und Melisande* y *Die Seejungfrau (La sirena)*, ambos de 1902-1903.

En las Cinco Piezas para orquesta de Schoenberg, el *glissando* es un gemido expresionista, un ruido llegado del más allá. Ravel consigue utilizarlo de ambos modos; su *glissando* en la *Rapsodie* posee la exuberancia del jazz que habría de llegar, pero esconde una energía peligrosa, ebria, como si la orquesta estuviera a punto de ser invadida por hordas extranjeras.

## Stravinsky y la *Consagración*

En el verano de 1891, barcos franceses atracaron en la base naval rusa de Kronstadt, donde fueron recibidos no por fuego hostil sino por saludos ceremoniales. El zar Alejandro III, cuyo tío abuelo había resistido la invasión napoleónica, dio el espectáculo de brindar con los marinos franceses y escuchar «La Marsellesa». Se trataba de los primeros signos públicos del acuerdo militar secreto entre Francia y Rusia, que sería ratificado el año siguiente. El pacto se mantuvo oculto, pero la simpatía entre los dos países se manifestaba a la vista de todos. Cuando Diaghilev empezó a presentar conciertos de música rusa, en 1907, sus interpretaciones constituían ocasiones semifociales, financiadas por dinero de la dinastía Romanov. En 1909, la relación de Diaghilev con el círculo del zar se había deteriorado, pero su desembarco parisiense —que ahora se había expandido para dar cabida al ballet— le había hecho granjearse ávidos seguidores en Francia. La asistencia nocturna a los Ballets Rusos sustituyó a los peregrinajes a Bayreuth como la moda obligatoria entre la aristocracia y la alta burguesía francesas.

Cuando los barcos franceses llegaron a Kronstadt, un observador alemán escribió escépticamente que los civilizados franceses encontrarían «pocos puntos de sintonía con la bárbara Rusia». De hecho, la sintonía ya existía y los compositores tuvieron su importancia a la hora de desarrollarla. Debussy había visitado Rusia ya en 1881 con objeto de dar clases de música a los hijos de la patrona de la música rusa Nadezhda von Meck. Puede que fuera en ese viaje en el que entrara por primera vez en contacto con la escala de tonos enteros a través de las obras de Mijail Glinka. Ocho años después, en un concierto celebrado en la Exposición Universal de París, Debussy cayó bajo el hechizo de Rimsky-Korsakov, que estaba trabajando con otro procedimiento novedoso: la escala octatónica en que alternaban semitonos y tonos. Las líneas vocales semejantes al habla de *Boris Godunov* de Mussorgsky influyeron en la forma en que Debussy trató el texto en *Pelléas*. En la primera década del nuevo siglo, las obras francesas recién compuestas viajaban hacia Oriente. La *Rapsodie espagnole* de Ravel, que debía mucho al *Capricho español* de Rimsky, se convirtió en un objeto de culto entre los estudiantes de Rimsky, uno de los cuales era el joven Stravinsky. Stravinsky viajaría más tarde a Occidente con su *El Pájaro de fuego*,

*Petrushka* y *La consagración*, y los franceses volvieron a quedar hechizados por los rusos.

En años posteriores, Stravinsky prefirió describirse como un modernista desarraigado, como un tratante en abstracción, e hizo todo lo posible por ocultar sus juveniles entusiasmos folclorizantes. Como documenta Richard Taruskin, en su enorme y maravilloso libro *Stravinsky and the Russian Traditions (Stravinsky y las tradiciones rusas)*, el compositor ocultó intencionadamente información —decir que «mintió» no sería exagerado— sobre el material que le sirvió de fuente para la *Consagración*, y sostuvo que en el ballet había únicamente una canción folclórica. Del mismo modo, se burló del «gusto [de Bartók] por su folclore nativo». De hecho, el joven Stravinsky se empapó de material ruso, esforzándose por convertirse en un receptáculo de energías primitivas. En una ocasión describió su patria como una fuerza de «hermosa y sana barbarie, rebosante de nuevos gérmenes que fecundarán el pensamiento del mundo».

Con su cabeza en forma de huevo, sus ojos saltones y su boca lujuriosa, Stravinsky tenía un ligero aspecto de insecto. Sus maneras eran elegantes, sus ropas impecables, sus chistes letales. Personificaba, en todos los sentidos, la máxima de Rimbaud: «Hay que ser absolutamente moderno.» Aunque en Stravinsky había algo de dandi o de esteta, en persona no creaba una impresión artificial. Su mente estaba en perfecta sincronía con su cuerpo, que él mantenía en una condición estilizada, gimnástica. Su amigo y compatriota, el compositor Nicolas Nabokov, escribió en cierta ocasión: «Su música refleja su andar típicamente elástico, el movimiento sincopado de su cabeza y su encogimiento de hombros, y esas interrupciones abruptas en medio de una conversación en que, como un bailarín, se queda de repente inmóvil con una pose como de ballet e interrumpe su razonamiento con una amplia y sarcástica mueca.»

Stravinsky nació en 1882. Sus antepasados eran terratenientes aristócratas, miembros de las antiguas clases gobernantes polacas y rusas que controlaban gran parte de Rusia occidental. El joven Igor pasó muchos veranos en la espaciosa finca de su tío en Ustiluh, cerca de la actual frontera polaco-ucrania. Allí debió de oír con frecuencia canciones y danzas folclóricas de la región, que se parecían en cierta medida a la música que atrajo a Bartók y Janáček. Ustiluh se encuentra a poco más de trescientos kilómetros de Hukvaldy, el lugar de nacimiento de Janáček, y no mucho más lejos de los Montes Cárpatos, donde Bartók vivió su propia epifanía folclórica. Pero la sensibilidad de Stravinsky fue moldeada igualmente por el sofisticado ambiente de San Petersburgo, que, en el cambio de siglo, estaba viviendo una Edad de Plata, con sus producciones artísticas rivalizando en la luminosidad de su envoltura y su intensidad de sentimiento con las de la Viena y el París finiseculares.

El padre de Stravinsky, Fiodor, era un renombrado barítono en el teatro imperial Mariinski. Su hogar era confortable, aunque la personalidad fría y estricta de Fiodor

lo ensombrecía. Igor buscó la cercanía de su hermano Guri, que le ofreció un cierto grado de calidez emocional, ausente por lo demás en la casa. Aunque Igor leyó partituras e improvisó al piano desde muy pequeño, llegó tarde a la composición y empezó a desplegar auténtica ambición sólo tras la muerte de su padre, en 1902. A partir de ese año empezó a recibir clases de Rimsky, pero sus ejercicios estudiantiles son en su mayor parte insulsos e imitativos. Los primeros destellos de genio llegaron en fechas tan tardías como 1907 y 1908, en las breves piezas de lucimiento orquestal *Scherzo fantástico* y *Fuegos artificiales*, ambas una combinación de sonidos franceses y rusos. Las obras captaron la atención de Diaghilev, el empresario de los Ballets Rusos, que andaba a la caza de compositores jóvenes de talento. En la temporada de 1910, Diaghilev tenía en mente anonadar a su público parisiense con una fantasía multimedia sobre la leyenda folclórica del Pájaro de fuego, y cuando varios nombres más ilustres rechazaron la propuesta, se arriesgó a acudir al novato.

*El Pájaro de fuego* era un brebaje mágico: hechicería musical rusa, recubierta de efectos franceses, iluminada por el factor X del talento de Stravinsky. La partitura está plagada de referencias a las obras de Rimsky, y se decanta fuertemente por la escala de tonos y semitonos del maestro. Pero Stravinsky deja su impronta en el ámbito del ritmo. En la culminante «Danza infernal», en la que los esbirros del malvado Kashchei caen presas del hechizo del Pájaro de fuego, hacen su aparición por primera vez los acentos stravinskyanos, que se dirían latigazos. Los timbales marcan un *ostinato* regular de pulsos rápidos. Los fagotes, las trompas y la tuba tocan un tema agitado cuyos acentos caen entre los pulsos. Luego, al final de la frase, el acento cambia y ahora cae ya *sobre* el pulso: se ha engañado al oído para que piense que las partes débiles son las partes fuertes y que la parte fuerte es una síncopa. Toda la orquesta pone las cosas en su sitio con un trallazo que lleva la indicación dinámica de triple *forte*. Este tipo de síncopas no eran infrecuentes en la música del siglo XIX, y es posible que Stravinsky oyera algo parecido a ellas en las danzas rurales rusas. Pero también se hacen eco de algunos procedimientos predilectos de Ravel, y los últimos compases de la «Danza infernal» están copiados en lo esencial de la *Rapsodie espagnole*.

De la noche a la mañana, bajo las luces que brindaba el patronazgo de Diaghilev, un desconocido se convirtió en una estrella. A los pocos días de su llegada para el estreno de *El Pájaro de fuego*, Stravinsky conoció a Proust, Gide, Saint-John Perse, Paul Claudel, Sarah Bernhardt y a todos los grandes compositores. «Esto va más lejos que Rimsky», escribió Ravel a un colega después de oír *El Pájaro de fuego*. «Ven rápidamente.» Animado por la atmósfera parisiense y por sus imponentes nuevos admiradores, Stravinsky se puso a trabajar en un segundo ballet, *Petrushka*, que cuenta la historia de una marioneta animada que actúa en una feria campesina rusa. Sus conversaciones con los intelectuales de los Ballets Rusos dieron lugar a ideas poco ortodoxas. El coreógrafo Michel Fokine habló de un escenario lleno de movimiento natural, fluido, la antítesis del ballet académico. Stravinsky respondió



con una partitura de una inmediatez estimulante: las frases irrumpen llegadas desde ninguna parte, se agitan en el aire, se detienen al instante, se apagan con un encogimiento de hombros. El diseñador Alexander Benois le había pedido que escribiera una «sinfonía de la calle», un «contrapunto de veinte temas», lleno de tiovivos, acordeones, cascabeles y melodías populares. Stravinsky contestó con explosiones periódicas de disonancia y complejidad rítmica que remedan la energía de la multitud urbana moderna.

Los jóvenes sofisticados de París, para quienes la música de Debussy había sido siempre un poco demasiado turbiamente mística, se alegraron. Era como si se hubieran encendido todas las luces en el salón wagneriano. Jacques Rivière, el influyente director de la *Nouvelle Revue Française*, escribió de *Petrushka*: «Suprime, clarifica, no se vale más que de toques francos y concisos.» El compositor había logrado plasmar la idea de la «Gesamtkunswerk» (obra de arte total) de Wagner sin recurrir a la grandilocuencia wagneriana.

Stravinsky no podría haber sido calificado nunca de una persona humilde, pero había algo de desinteresado en el modo en que pasaba a ser un colaborador entre colaboradores, intercambiando ideas con Fokine, Benois y Diaghilev, adaptando su música a las necesidades que ellos planteaban. No era ningún profeta descendiendo desde lo alto de una montaña, sino un hombre de mundo con quien podían sintonizar escritores, bailarines y pintores. Ezra Pound afirmó en cierta ocasión que «Stravinsky es el único músico vivo del que puedo aprender mi propio oficio».

Una noche, en 1910, Stravinsky soñó con una muchacha bailando hasta la muerte, y poco después empezó a proyectar *Vesna svyashchennaya*, o *Primavera sagrada*. (Los títulos occidentales habituales del ballet, *Le sacre du printemps*, *The Rite of Spring* o incluso *La consagración de la primavera*, omiten el elemento «sagrado», la devoción pagana.) *Stravinsky and the Russian Traditions* de Taruskin contiene la exposición definitiva de la gestación del ballet. A fin de que le ayudara a dar cuerpo al argumento, Stravinsky acudió a Roerich, el pintor y gurú eslavo, que pergeñó una secuencia de rituales primaverales históricamente precisos. Stravinsky buceó en fuentes folclóricas, valiéndose de algunas tan diversas como un libro de canciones nupciales lituanas, arreglos de canciones folclóricas de Rimsky y sus propios recuerdos de cantantes campesinos y baladistas profesionales en Ustiluh, donde se había construido su propia casa de veraneo. Es posible que viera también las colecciones folclóricas impecablemente preparadas por Evguenia Liniova, realizadas con la ayuda de cilindros fonográficos. Stravinsky no puede equipararse precisamente a Bartók en punto a la exhaustividad de su investigación, pero sí que sopesó cuidadosamente qué canciones resultarían más apropiadas, favoreciendo áreas geográficas en las que el paganismo había perdurado durante más tiempo y haciendo hincapié en las canciones que trataban de la primavera.

Una vez compiladas sus melodías folclóricas, Stravinsky se dispuso a pulverizarlas en trocitos motivicos, a apilarlas en capas y a volver a ensamblarlas en collages y montajes cubistas. Al igual que en las Bagatelas de Bartók, el material folclórico se introduce en el código genético de la música, rigiendo todos los aspectos del organismo. Bartók fue un oyente que no tuvo ningún problema a la hora de dilucidar qué es lo que había hecho exactamente Stravinsky. En una conferencia impartida en Harvard en 1943 calificó la *Consagración* de «una suerte de apoteosis de la música rural rusa» y explicó cómo su construcción revolucionaria estaba relacionada con el material del que se había valido: «Incluso el origen de la estructura musical, de grano grueso, quebradiza y crispada, reforzada por *ostinati*, que es tan absolutamente diferente de cualquier procedimiento estructural del pasado, puede buscarse en motivos campesinos rusos entrecortados.»

En una frase resonante, Taruskin llama a la *Consagración* una «gran fusión» de sonidos nacionales y modernos. Sus rasgos folclóricos y vanguardistas se refuerzan mutuamente. Piénsese en ese acorde percutivo y acre en «Los augurios de la primavera», el que funde una tríada mayor con una séptima de dominante contigua. No carece de precedentes: algo parecido aparece en *Salome*, en la frase «*Sie ist in Wahrheit ihrer Mutter Kind*» («Es verdaderamente la hija de su madre»). Pero el propósito del gesto no es superar a los alemanes en la carrera hacia la disonancia total. Lo que hace, en cambio, es poner de relieve relaciones entre los sencillos modelos folclóricos que lo rodean. Inmediatamente antes de que los acordes inicien sus andanadas, los violines tocan una pequeña figura que explicita la parte de Mi bemol de la armonía. El viento retoma esa figura poco después. Tras varios vaivenes de este tipo, el oído puede distinguir fácilmente los componentes tonales dentro de cualquier disonancia.

Aunque otros compositores fueron más allá a la hora de revolucionar la armonía, ninguno puede competir con Stravinsky en el ámbito del ritmo. Los acentos a contratiempo habían invadido *El Pájaro de fuego* y *Petrushka*, aunque allí las síncopas se ajustaban habitualmente a un modelo dado. En «Los augurios de la primavera» no hay manera de predecir dónde caerán los acentos a continuación. Como explicó en una ocasión el compositor y crítico Virgil Thomson, el cuerpo tiende a moverse hacia arriba y hacia abajo con música sincopada o polirrítmica porque quiere resaltar la parte principal que los acentos descolocados amenazan con erradicar. «Un acento mudo es el más fuerte de todos los acentos», escribió. «Obliga al cuerpo a sustituirlo por un movimiento.» (Piénsese en «Bo Diddley» de Bo Diddley, con su «*pum pu-pum pum [¡chas!] pum pum*».) En «Augurios», la ubicación de los «pum» y los «chas» cambia casi de compás a compás, de modo que la parte principal casi desaparece y las síncopas tienen el campo libre sólo para ellas.

En «Procesión de los sabios», Stravinsky prueba una táctica diferente: en la sección culminante de ocho compases, cada instrumento toca un motivo uniforme, pero casi todos y cada uno de los motivos son diferentes. Las tubas tocan una figura

de dieciséis partes tres veces; las trompas tocan una frase de ocho partes seis veces; un güiro toca ocho pulsos por compás; los timbales tocan doce pulsos por compás; y así sucesivamente. Esto es la *Rapsodie espagnole* elevada a la enésima potencia, y rivaliza con las más intrincadas estructuras de la percusión africana occidental. Como en gran parte de la música africana, los diseños asimétricos del pulso básico colisionan con un pulso dominante oculto.

«Une musique nègre», llamó Debussy a la *Consagración*. No contamos con pruebas de que Stravinsky conociera la música africana, aunque ya habían circulado algunos primitivos estudios etnográficos de ese mundo en gran medida desconocido, como *Les chants et les contes des Ba-Ronga*, de Henri-Alexandre Junod. Taruskin señala que los ritmos irregulares constituían también un elemento con gran raigambre en la música folclórica rusa. Pero su noción de una «gran fusión» en la *Consagración* podría ampliarse en última instancia para significar algo más que una profunda asimilación de motivos folclóricos en la música moderna. Estos ritmos son de alcance global, y en la época tuvieron un impacto global. Los músicos de jazz se removían en sus asientos en cuanto empezaba a sonar música de Stravinsky: estaba diciendo algo que se situaba cerca de su lenguaje. Cuando Charlie Parker llegó a París en 1949, celebró la ocasión incorporando las primeras notas de la *Consagración* a su solo en «Salt Peanuts» («Cacahuets salados»). Dos años después, mientras estaba tocando en el Birdland neoyorquino, el maestro del bebop vio a Stravinsky en una de las mesas e inmediatamente incorporó un motivo del *Pájaro de fuego* a «Ko-Ko», provocando que el compositor vertiera, extasiado, su whisky.

La primera parte de la *Consagración*, que concluye con el crescendo extenuante de la «Danza de la Tierra», es una música visceralmente excitante, incluso celebrativa. La segunda es más descarnada, oscilando entre la languidez y la violencia. Al comienzo es palpable la influencia de Debussy: las ondulantes figuras de seisillos en el viento y las figuras macabramente vigorosas de la cuerda en la Introducción proceden de los *Nocturnes* de Debussy, como es el caso de la serpenteante melodía de la flauta en la «Acción ritual de los ancestros». Pero a Stravinsky no se le han acabado, ni mucho menos, las ideas originales. Al final de la última sección, el clarinete bajo toca un solo suave, rápido, espectral —los instrumentos de viento graves aparecen periódicamente en la partitura como presentadores de cabaré vestidos de negro con objeto de preparar el siguiente escándalo sobre el escenario—, y comienza la «Danza sagrada» final. Entra en juego otro medio de propulsión incesante: en vez de los pulsos regulares en estratos simultáneos, ahora encontramos «células» rítmicas variables que se expanden o contraen. Como observó Bartók, estos elementos son también etnográficamente precisos; marcadas asimetrías rítmicas y métricas son habituales en la música folclórica de Rusia y de Europa del Este. El efecto acumulativo es de agotamiento, no de intensificación. La pulsación en todas direcciones da lugar a una sensación de estasis. La tierra parece estar quedándose exhausta justamente al tiempo que la

muchacha está bailando hasta encontrar la muerte. Al final llega un mórbido espasmo.

La idea de un sacrificio femenino fue la especial contribución de Stravinsky. Como señala Lynn Garafola, ningún pueblo pagano, a excepción de los aztecas, exigía el sacrificio de muchachas jóvenes. Stravinsky estaba dando voz no a antiguos instintos sino al carácter sanguinario del Occidente contemporáneo. En el cambio de siglo, sociedades supuestamente civilizadas estaban eligiendo chivos expiatorios a los que poder culpar de los males de la modernidad: los habitantes de las ciudades rusas estaban llevando a cabo pogromos en Rusia, los estadounidenses blancos estaban linchando a jóvenes negros, los habitantes del distrito decimosexto habían jaleado una campaña antisemita contra el patriota judío Alfred Dreyfus. Sobre ese telón de fondo, los ruidos urbanos contenidos en la partitura de Stravinsky —sonidos como pistones bombeando, silbatos aullando, multitudes pataleando— apuntan a una ciudad sofisticada que estaba experimentando una regresión atávica.

Más de unas cuantas personas salieron del estreno tanto estremecidas como petrificadas por la experiencia. Jacques Rivière, a quien *Petrushka* le había producido una alegría tan grande, habló en términos no menos extáticos de la *Consagración*, pero finalmente acabó cayendo en un estado de abatimiento. «Hay obras rebosantes de lamentos, de esperanzas, de incitaciones», escribió Rivière. «Nos vemos sufriendo, lamentando, cogiendo confianza; contienen todas las hermosas agitaciones del alma; nos entregamos a ellas como escuchamos el consejo de un amigo; tienen algo de moral y participan siempre de la compasión.» La *Consagración*, admitió, no estaba entre ellas.

## Guerra

Cuando los cañones empezaron a disparar en agosto de 1914, los compositores franceses, rusos e ingleses se vieron arrastrados por el mismo fervor patriótico que se había apoderado de sus homólogos austro-alemanes. El resentimiento de la hegemonía teutónica en el repertorio clásico, que venía de antiguo, acabó por transformarse en odio. En Londres, *Don Juan* de Strauss se suprimió de un concierto de los Proms. La Liga para la Defensa de la Música Francesa se propuso prohibir «*infiltrations funèstes*» de los compositores enemigos. Manuel de Falla instó a sus colegas a rechazar cualesquiera «fórmulas “reconocidas como de utilidad pública”», con lo que supuestamente se refería, como dice su biógrafa Carol Hess, al carácter «puramente musical» del canon alemán. Después de que Estados Unidos entrara en la guerra en 1917, Wagner desapareció del escenario de la Metropolitan Opera y las sinfonías de Beethoven de los programas en Pittsburgh. Karl Muck, el director de

origen alemán de la Sinfónica de Boston, fue encarcelado con la imputación espuria de que se había negado a dirigir «The Star-Spangled Banner» («La bandera tachonada de estrellas»), el himno nacional estadounidense. Circularon historias de que Muck había estado comunicándose con submarinos desde su casa de campo en Seal Harbor (Maine).

Por absurda que parezca ahora esta paranoia, se vio alentada por la profunda conmoción que provocó la campaña de guerra total por parte de Alemania. Varios compositores importantes perdieron sus vidas de maneras que pusieron de relieve cuánto había cambiado la definición de «combate». Albéric Magnard, compositor de cuatro elocuentes sinfonías franckianas, fue quemado vivo junto con varias de sus obras después de disparar desde una ventana de su casa sobre unos soldados alemanes que andaban merodeando. El refinado compositor catalán Enrique Granados se ahogó en el Canal de la Mancha después de que un barco de pasajeros en el que viajaba fuera torpedeado por un submarino alemán. Inglaterra lloró la pérdida de George Butterworth, que trabajó junto a compositores folclorizantes como Grainger, Gustav Holst y Ralph Vaughan Williams. La especialidad de Butterworth eran las danzas morris, y en sus expediciones a zonas rurales tomó notas tan meticulosas como éstas:

Ambas manos tocan la parte inferior del pecho

” ” ” ” superior ”

palmada

palmada con la pareja

Luego Hey

Lo mataron en 1916, a los treinta y un años, durante un ataque por la mañana temprano a una trinchera alemana en la Batalla de la Colina de Pozières.

Maurice Ravel estuvo a punto de morir por esa misma época. El compositor, de complexión diminuta, debería haber sido eximido del servicio militar, pero, enfurecido por el bombardeo de Reims, se alistó como conductor de camiones. En la primavera de 1916, Ravel fue enviado justo detrás de las primeras líneas, y fue testigo de las espantosas secuelas de la Batalla de Verdún. A menudo tenía que serpentear de uno a otro lado por las carreteras llenas de boquetes mientras no paraban de caer obuses a su alrededor. En una ocasión se encontraba en un pueblo abandonado en un día soleado, paseando por las calles vacías y silenciosas. «Veré sin duda cosas más espantosas, más repugnantes; no creo que viva jamás algo más profundo, más extraño que esta especie de terror sordo», escribió. Otro día entró en un castillo abandonado, encontró un espléndido piano Erard y se sentó a tocar música de Chopin.

Estas experiencias irreales proporcionan las claves para el ciclo pianístico *Le tombeau de Couperin* (*La tumba de Couperin*), la principal obra de Ravel de los años de la guerra. En el contexto del momento en que vio la luz, *Le tombeau* puede parecer

un poco preciosista, como si estuviera apartando su mirada de la carnicería. No sólo el título, sino que también los nombres de los movimientos —Prélude, Fugue, Forlane, Rigaudon, Menuet y Toccata—, vuelven su mirada hacia el Barroco francés, rindiendo homenaje a las suites para clave de Couperin y Rameau. Pero, como sucede siempre con Ravel, bajo la exquisita superficie arde la emoción. Cada pieza está dedicada a un amigo muerto en la batalla; los antiguos estilos desfilan como una procesión de fantasmas. Hay también atisbos de músculo, destellos de acero. Glenn Watkins, en su estudio de la música durante la Gran Guerra, defiende que la corriente metálica de sonido en la Toccata busca sugerir el movimiento y los giros inesperados de un avión de combate. Ravel soñó con ser un aviador, un héroe solitario en medio del cielo.

Stravinsky pasó la guerra en la neutral Suiza, animando a la humanidad a que resistiera «el espíritu intolerable de esta desmesurada y obesa Alemania», pero volcado por lo demás en asuntos musicales. El creador de la *Consagración* se hallaba inmerso en plena fase de experimentación, con una momentánea incertidumbre sobre cuál habría de ser el paso siguiente. Nunca del todo convencido de su reputación como cabeza visible de los modernos, miraba a su alrededor para ver qué es lo que estaban haciendo sus rivales. Durante un viaje a Berlín en 1912, asistió a una de las primeras interpretaciones de *Pierrot lunaire*, y salió impresionado por la economía de la instrumentación de Schoenberg, que se valía de una orquesta de bolsillo con dos instrumentos de viento-madera, dos de cuerda y piano. Al lado de la orquesta de dimensiones wagnerianas de la *Consagración*, el grupo de *Pierrot* era como un automóvil acelerando al lado de una locomotora. Stravinsky imitó eficazmente a Schoenberg en la segunda y la tercera de sus *Three Japanese Lyrics (Tres poemas líricos japoneses)*, escritos después del viaje a Berlín.

Si Richard Taruskin está en lo cierto, Stravinsky sacó cosas en claro de las críticas recibidas por la *Consagración*, tanto en París como de vuelta a su Rusia natal. Los parisienses valoraron no sólo el salvajismo de la música sino también su precisión y claridad. Con una simpatía innata por la actitud antirromántica de Stravinsky, aplaudieron su enorme despliegue de instrumentos de viento-madera y viento-metal y su empleo relativamente mínimo de la cuerda. Sin embargo, Jacques Rivière, en su crítica aparecida en la *Nouvelle Revue Française*, resaltó aquello que *no* era la *Consagración*: carecía de «salsa» y «atmósfera», rechazaba el «debussismo», se negaba a comportarse como una «obra de arte» convencional. En la ópera cubista-oriental a pequeña escala *Le rossignol (El ruiseñor)*, que Stravinsky comenzó en 1908 y concluyó en 1914, Rivière oyó los comienzos de un nuevo tipo de música no sentimental, abstracta, en la que «cada objeto será enunciado aparte de todos los demás y como rodeado de blanco».

Entretanto, en San Petersburgo y Moscú, los críticos y los músicos rusos

rechazaron la *Consagración* como un ruido muy a la moda. Taruskin sugiere que la confluencia de alabanzas en el extranjero y críticas en su país impelieron fundamentalmente a Stravinsky a cortar los lazos con su patria y a convertirse en un compositor europeo occidental: «En grados imperceptibles, pasó a asemejarse a sus anfitriones y explotadores.»

El proceso de «abstracción progresiva», como lo llama Taruskin, gobernó el siguiente gran proyecto de Stravinsky, *Les noces (La boda)*. La idea de un espectáculo de danza sobre una bulliciosa boda rural rusa había surgido por primera vez ya en 1912. Cuando Stravinsky empezó a escribir la música, en el verano de 1914, había perdido el interés en los generosos recursos de la *Consagración*, y estaba pensando en términos de una orquesta más limitada de sesenta instrumentistas. Con el paso de los años, incluso esa formación acabó pareciéndole demasiado prolija. En su encarnación final, que apareció en 1923, *Les noces* fue instrumentada para cantantes, coro, percusión y cuatro pianos. El crítico Émile Vuillermoz calificó el resultado de «una máquina para golpear, una máquina para azotar, una máquina para fabricar resonancias automáticas». El sonido de *Les noces* no resulta inapropiado para la acción: sugiere una cruda verdad de la vida anterior al siglo xx, que era que la mayoría de los matrimonios eran resultado de un plan preconcebido por los padres, no de un sentimiento romántico espontáneo.

La consumación del estilo afilado, cual punta de acero, de Stravinsky llegó con *Symphonies d'instruments à vent* (1920), una secuencia de nueve minutos de gritos quejumbrosos, cantos serpenteantes y bloques de acordes. La obra fue concebida en memoria de Debussy, que había muerto antes del final de la guerra. La dedicatoria es irónica, ya que a Debussy no le habían gustado las primeras incursiones de Stravinsky en la composición «objetiva». Los rusos estaban perdiendo su rusismo, se había lamentado Debussy en 1915; Stravinsky «se inclina peligrosamente del lado de Schönberg». Más tarde, en ese mismo mes, Debussy envió a su colega un elogio mordaz: «Querido Stravinsky, ¡es usted un gran artista! ¡Sea, con todas sus fuerzas, un gran artista ruso! ¡Es tan hermoso ser uno de su país, estar apegado a su tierra como el más humilde de los campesinos!»

Stravinsky estaba decidido a renunciar a su pasado. Como muestra Taruskin, las *Symphonies d'instruments à vent* se basan en el servicio fúnebre ortodoxo ruso, cuyo canto solemne puede significar que el compositor está enterrando de un modo ritualista su antiguo yo ruso junto al cuerpo de Debussy. Una serie de acontecimientos catastróficos —la desaparición de la Rusia zarista, el estallido de la Revolución Rusa, la muerte prematura de su adorado hermano Guri— se tradujeron en que en 1918 el mundo de la infancia de Stravinsky había quedado efectivamente borrado. La finca de Ustiluh, donde se aporrearón los acordes politonales de la *Consagración*, había pasado a manos de granjeros polacos.

Debussy sufrió mucho en sus últimos años, tanto corporal como mentalmente. Padecía un cáncer de recto y a veces el dolor le impedía prácticamente moverse. La

conducta de Alemania durante la guerra le enfurecía a más no poder; en su carta de 1915 a Stravinsky declaró que «los miasmas austro-boches están extendiéndose por el arte», y propuso un contraataque en términos que tomó prestados del nuevo arte de la guerra química: «Habrà que matar a este microbio de la falsa grandeza, de la fealdad organizada.» Las dos últimas frases se refieren supuestamente a Strauss y Schoenberg. Los ultravirtuosísticos *Études* para piano de Debussy poseen una cierta furia glacial, al igual que su pieza para dos pianos de tema bélico *En blanc et noir*. Luego llegaría un giro extraordinario. Tras abdicar de su antigua oposición al empleo de formas clásicas canónicas, Debussy se puso a trabajar en un ciclo de seis sonatas para diversos instrumentos, y vivió para concluir tres de ellas: una para violín, una para violonchelo y una para flauta, viola y arpa. Fueron vertidas en un estilo terso, cantable, perfumado con el aire glorioso del Barroco francés. Una nueva belleza habrá de llenar el aire, le dijo Debussy a Stravinsky, cuando enmudezcan los cañones.

El 23 de marzo de 1918, la víspera del Domingo de Ramos, los alemanes iniciaron una campaña de terror contra París sobre dos flancos diferentes. Los aviones Gotha lanzaron un audaz ataque aéreo a plena luz del día, matando a varias personas en una iglesia. La obra maestra más reciente de Krupp, el Cañón de París, empezó a disparar sobre la ciudad a ciento veinte kilómetros de distancia. El ruido inundaba París: proyectiles estallando en el aire cada diez o quince minutos; policías tañendo tambores como señales de alerta; campanas de iglesias repicando y trompetas tocando a rebato cuando se acercaban los aviones; reclutas cantando por las calles, escolares entonando «La Marsellesa», gente gritando en tono desafiante desde las ventanas «*Vive la France!*». La muerte de Achille-Claude Debussy, el lunes siguiente, pasó prácticamente inadvertida.

## **Les Six y le jazz**

En un estudio apasionante del efecto de la guerra en la música del siglo xx, el compositor Wolfgang-Andreas Schultz observa que los sentimientos de «estar hiperalerta, guardar la distancia y mantener una frialdad emocional» se apoderan a menudo de los supervivientes de hechos espantosos. Del mismo modo que la mente traumatizada levanta barreras contra la llegada de sensaciones violentas, también los artistas se refugian en poses desprovistas de sentimentalismos con objeto de proteger el yo frente a un perjuicio adicional. La asunción por parte de Stravinsky de una estética «dura» a partir de 1914 ejemplificaba una transformación más profunda que estaba produciéndose en la mentalidad europea: un alejamiento de las tendencias suntuosas, místicas o maximalistas del arte del cambio de siglo. Éste era un aspecto de la realidad de la posguerra. Otro era el ascenso de la música popular y las



tecnologías de difusión masiva: el cine, el fonógrafo, la radio, el jazz y el teatro de Broadway.

Los públicos parisienses tuvieron un anticipo de los locos años veinte en la primavera de 1917, durante uno de los períodos más sangrientos de la guerra, cuando los aliados lanzaron la poco meditada ofensiva de Nivelles y los alemanes respondieron con una estrategia defensiva letal denominada Operación Alberich (un nombre tomado del despótico enano en el *Ring* wagneriano). El 18 de mayo, seis años después del día de la muerte de Gustav Mahler, los Ballets Rusos volvieron a conmocionar a la ciudad al presentar una producción tumultuosa y circense titulada *Parade*. Participaron un fulgurante despliegue de personalidades: Erik Satie escribió la música, Jean Cocteau creó el libreto, Pablo Picasso diseñó la escenografía y el vestuario, Léonide Massine fue el responsable de la coreografía, Guillaume Apollinaire escribió las notas al programa (inventando mientras lo hacía la palabra «surrealismo») y Diaghilev sirvió el escándalo. Como cuenta Francis Steegmuller, el gran empresario había abrigado una breve pasión por la Revolución Rusa, y en una velada anterior de los Ballets Rusos había desplegado una bandera roja detrás del escenario. Como los bolcheviques estaban presionando en aquel momento para que Rusia se retirara de la campaña bélica, los patriotas franceses se sintieron agraviados por el simbolismo revolucionario de Diaghilev y se presentaron en *Parade* gritando: «¡Boches!», el término despectivo que utilizaban entonces los franceses para referirse a los alemanes.

El argumento de *Parade*, si puede calificársele de tal, trata de una cuestión muy pertinente: ¿cómo puede una forma artística anterior, como la música clásica o el ballet, seguir atrayendo a un público en la época de la música pop, el cine y el gramófono? En una feria en París, los responsables de un teatro ambulante se valen de varios intérpretes de music-hall —acróbatas, un mago chino, una muchachita norteamericana— con objeto de atraer a los transeúntes. Pero estos números secundarios resultan ser tan entretenidos que el público no quiere entrar. La baja cultura se convierte así en la principal atracción. Cocteau preparó algunas notas para Satie en las que describía la estética pseudoamericana que tenía en mente:

El *Titanic* — «Nearer My God To Thee» — ascensores — las sirenas de Boulogne — cables submarinos — cables del barco a tierra — Brest — alquitrán — barniz — aparatos de un barco de vapor — el *New York Herald* — dinamos — aeroplanos — cortocircuitos — cines palaciegos — la hija del sheriff — Walt Whitman — el silencio de estampidas — cowboys con zahones de cuero y piel de cabra — la operadora de telégrafos de Los Ángeles que se casa al final con el detective [...]

La partitura de Satie define un nuevo arte del collage musical: melodías desenfadas no acaban de llegar a concretarse, los ritmos se entrelazan y superponen y se detienen y arrancan, pasajes acelerados de tonos enteros suenan como la que sería más tarde la música de los dibujos animados de Warner Brothers, amargos corales y fugas rotas honran al pasado que se desvanece. El episodio de la «muchachita norteamericana» contiene una estrambótica paráfrasis de «That

Mysterious Rag» de Irving Berlin, con un pasaje marcado «au dehors et douloureux» («afuera y doloroso»).

Francis Poulenc recordaba la euforia que sintió siendo un adolescente cuando asistió a una representación de *Parade*: «Por primera vez —y no sería la última— con la chiquilla americana bailando un one-step, el music-hall invadía el Arte.» Poulenc tipificaba un nuevo tipo de compositor del siglo xx cuya consciencia estaba moldeada no por la estética del fin de siglo, sino por los estilos vigorosos del primer período modernista. Este joven había estudiado la *Consagración*, las Seis Pequeñas Piezas para piano de Schoenberg, el *Allegro barbaro* de Bartók y las obras de Debussy y Ravel. También se había empapado de canciones populares francesas, canciones folclóricas, números de music-hall, dulces arias de opereta, canciones infantiles y las elegantes melodías de Maurice Chevalier.

Poulenc fue uno dentro de una serie de compositores jóvenes que irrumpieron en escena después de la guerra, provocando una renovación generacional en la música francesa. Los otros fueron Darius Milhaud, Arthur Honegger, Louis Durey, Germaine Tailleferre y Georges Auric. En 1920 fueron bautizados como Les Six (Los Seis). Satie era su padrino o, con más precisión, su tío chiflado.

Cocteau se autonombró portavoz del grupo y contribuyó con un manifiesto en su panfleto de 1918 *Le coq et l'harlequin (El gallo y el arlequín)*. El primer punto del orden del día era librarse de Wagner y Debussy. «El ruiseñor canta mal», decía con sorna Cocteau, jugando con el verso «El ruiseñor cantará» de «En sourdine» («En sordina») de Verlaine, un poema al que Debussy había puesto música en dos ocasiones. Stravinsky, que cuatro años antes no había respondido a la propuesta de Cocteau de hacer un ballet sobre David y Goliat, también era blanco de las críticas; la *Consagración* era una obra maestra, sí, pero era una música que mostraba síntomas de «misticismo teatral» y otras dolencias wagnerianas. «Basta de nubes, de olas, de acuarios, de ondinas y de perfumes nocturnos», proclamaba Cocteau, haciendo referencia deliberadamente a títulos de obras de Debussy y Ravel, que ya había abandonado la punta de lanza del vanguardismo. «Necesitamos una música a ras de suelo, UNA MÚSICA NORMAL Y CORRIENTE. ¡Basta de hamacas, de guirnaldas, de góndolas! Quiero que me construyan una música en la que yo viva como en una casa.» A pesar de todas sus generalizaciones simplistas, Cocteau logró articular el espíritu de aquel momento: tras la larga noche de la guerra, los compositores estaban hartos de lo que Nietzsche llamó, en su crítica de Wagner, «la *mentira* del gran estilo».

París, en aquella década, hacía ostensible una contradicción. Por un lado, abrazaba todas las modas de los locos años veinte: el music-hall, el jazz estadounidense, la cultura del deporte y el ocio, los ruidos de las máquinas, las tecnologías del gramófono y la radio, los corolarios musicales del cubismo, el futurismo, el

dadaísmo, el simultaneísmo y el surrealismo. Pero, por debajo de la superficie ultramoderna, persistía una estructura decimonónica de apoyo a la actividad artística. Los compositores seguían haciéndose un nombre en los salones parisienses, que sobrevivieron al declive general de la aristocracia europea en la posguerra, debido en parte a que muchas antiguas familias adineradas habían logrado casarse con el nuevo dinero industrial.

Los principales anfitriones y anfitrionas de París, como el conde de Beaumont, el vizconde y la vizcondesa de Noailles, la duquesa de Clermont-Tonnerre y la princesa de Polignac, originaria de Estados Unidos, estaban deseosos, desesperados incluso, de presentar nuevos «aires» cada temporada. La virtud de la cultura de salón era que iluminaba conexiones entre las artes; los compositores jóvenes podían intercambiar ideas con pintores, poetas, dramaturgos y hombres-orquesta como Cocteau que tuvieran ideas afines. La desventaja era que toda esta tonificante actividad se producía a una distancia considerable de la «vida real». Los miembros de Les Six estaban escribiendo «MÚSICA NORMAL Y CORRIENTE» que las personas normales y corrientes tenían pocas oportunidades de oír.

La primera gran moda fue *le jazz*. París se había quedado prendada de la música afroamericana ya en 1900, cuando la banda de Sousa tocó el *cakewalk* durante su primera gira europea y Arthur Pryor hizo alarde de sus *glissandi* de trombón. Debussy respondió con «Golliwogg's Cakewalk», de la suite *Children's Corner (El rincón de los niños, 1906-1908)*, en la que el ritmo de jazz se entrelazaba con una irónica cita del motivo inicial de *Tristan und Isolde*. En 1917 y 1918, las tropas estadounidenses llegaron a París, llevando con ellas bandas sincopadas como los Jazz Kings de Louis Mitchell o los 369th Infantry Hell Fighters de James Reese Europe. En agosto de 1918, el conde de Beaumont organizó una velada jazzística en su residencia de la ciudad; soldados-músicos afroamericanos tocaron las melodías de baile más recientes mientras Poulenc presentaba su traviesamente encantadora *Rapsodie nègre*, llena de galimatías pseudoafrofricanos del calibre de «Banana lou ito kous kous / pota la ma Honoloulou».

No hay necesidad de explayarse en el tema de que *le jazz* estaba mostrándose condescendiente con sus fuentes afroamericanas. Cocteau y Poulenc estaban disfrutando de una relación de una noche con una forma de piel oscura, pero no tenían ninguna intención de entablar conversación con ella al día siguiente. Los pastiches barrocos, las geometrías cubistas o la música producida por máquinas podían expresar igual de bien los valores modernos, urbanos, no teutónicos, que es el motivo por el que la moda acabó pasando rápidamente, al menos entre los compositores parisienses. Sin embargo, aprendieron importantes lecciones del jazz, a pesar de que su música se asemejara sólo levemente al auténtico jazz.

De entre Les Six, el cultivador más activo de *le jazz* fue Darius Milhaud, un hombre efervescente con una mente abierta de par en par que escribió unas memorias con el insólito título de *Ma vie heureuse (Mi vida feliz)*. Milhaud había pasado los

últimos años de la Primera Guerra Mundial en una misión diplomática en Brasil, donde realizó regularmente excursiones a la desbordante vida nocturna de Río de Janeiro y donde recibió una educación crucial sobre cómo podían reconciliarse los motivos «cultos» y «populares». En estos mismos años, el joven compositor brasileño Heitor Villa-Lobos estaba mezclando ideas rítmicas tomadas de Stravinsky con modelos complejos que había detectado en la música afrobrasileña. En partituras neoprimitivistas como *Amazonas* y *Uirapuru*, Villa-Lobos escribió partes de percusión de una intensidad desenfadada; Milhaud utilizó, asimismo, nada menos que diecinueve instrumentos de percusión en su ballet brillantemente colorista *L'homme et son désir (El hombre y su deseo)*. También concibió dos deslumbrantes fantasías sobre motivos brasileños, *Saudades do Brasil* y *Le bœuf sur le toit (El buey sobre el tejado)*.

Dado que los músicos latinoamericanos habían creado algunos de los intrincados ritmos que formaron parte del primer jazz, a Milhaud le resultó muy fácil la transición hacia la escritura basada en el jazz. Cuando regresó a París, en 1919, conservó la costumbre de concluir su semana con una noche en la ciudad. Solía invitar a colegas compositores y a artistas afines a su casa a cenar el sábado por la noche, y luego los sacaba a la jungla de la ciudad moderna: «Los tiovivos de vapor, las casetas misteriosas, La Hija de Marte, los puestos de tiro, las rifas, los animales exóticos, el estruendo de los órganos mecánicos con rodillos perforados que parecían tocar implacable y simultáneamente todos los estribillos del music-hall y de las revistas.»

Cuando el gentío que se congregaba el sábado por la noche se volvió demasiado grande para controlarlo, Milhaud trasladó su *soirée* a una tienda de vinos en la rue Duphot, a un local llamado Bar Gaya. El pianista Jean Wiéner, que había estado trabajando en clubes nocturnos, calentaba el ambiente tocando música jazzística con un saxofonista afroamericano llamado Vance Lowry. Pronto el número de gente volvió a ser demasiado grande, y el club se estableció en la rue Boissy d'Anglas, donde adoptó el nombre de Le Bœuf sur le Toit, en honor de la pieza de lucimiento brasileña de Milhaud. Virgil Thomson lo describió como «un lugar no carente de diversión frecuentado por bohemios ingleses de clase alta, norteamericanos ricos, aristócratas franceses, novelistas lesbianas de Rumanía, príncipes españoles, pederastas a la última, figuras literarias y musicales modernas, jovencitos pálidos y afectados y distinguidos diplomáticos tirando de jóvenes de ojos brillantes». Todos, de Picasso a Maurice Chevalier, participaron en la francachela. Cocteau se sentaba a veces a tocar la batería.

A comienzos de 1923, Milhaud realizó su primer viaje a Estados Unidos. El lujoso jazz orquestal de Paul Whiteman causaba sensación por aquel entonces entre la alta sociedad estadounidense, pero Milhaud lo evitó; al igual que Bartók en los Montes Cárpatos, buscaba el artículo genuino. En un antro de Harlem llamado Capitol Palace, donde tocaban habitualmente los pianistas *stride* <sup>[2]</sup> Willie «The

Lion» Smith y James P. Johnson, y donde el joven Duke Ellington sería pronto adoctrinado para entrar a formar parte de la elite de Harlem, Milhaud quedó deslumbrado por el poder no adulterado del blues. De los cantantes que estaban en la ciudad en este período, la gran Bessie Smith es la que mejor se ajusta a la descripción que figura en las memorias del compositor: «Las líneas melódicas escandidas por la percusión se superponían en contrapunto en un resuello de ritmos partidos, sinuosos. Una Negra cuya voz granulosa parecía salir del fondo de los tiempos cantaba delante de las diversas mesas. Con una expresión dramática, desesperada, ella repetía infatigablemente, hasta el agotamiento, el mismo estribillo, sostenido por el jazz que formaba un fondo de líneas melódicas constantemente renovadas.» El lenguaje es revelador: podría estar describiendo la *Consagración*. Lo cierto es que Milhaud está reproduciendo, conscientemente o no, una frase de la descripción del ballet que hizo Cocteau en 1918: «Pequeñas melodías que llegan del fondo de los siglos.» También resulta revelador el hecho de que Milhaud no dejara constancia del nombre de la cantante.

Milhaud compendió sus aventuras exóticas en el espectáculo de inspiración africana *La création du monde*, que el Ballet Sueco presentó en París en 1923, con un argumento del poeta simultaneísta Blaise Cendrars y escenografía y vestuario del innovador cubista Fernand Léger. El compositor no sabía mucho de África, pero la partitura de Milhaud se eleva por encima de los estereotipos del *art nègre* gracias a la fuerza de su elegante mezcla de Bach y jazz: en el pasaje inicial de la obertura, las trompetas danzan lánguidamente sobre un continuo barroco adornado por un saxofón. En sus viajes latinoamericanos, Milhaud se había topado con la música del compositor de danzones cubano Antonio María Romeu, a quien le gustaba enmarcar danzas sincopadas en un contrapunto bachiano. Es posible que también oyera a Villa-Lobos especulando sobre los puntos en común entre la música folclórica brasileña y el canon clásico, una idea que acabaría generando la gran secuencia de las *Bachianas Brasileiras* de Villa-Lobos. Más tarde, la noción de una conversación panhistórica entre Bach y el jazz sería retomada por gente como Bud Powell, John Lewis, Jacques Loussier y Dave Brubeck, el último de los cuales estudió con Milhaud y se sintió inspirado por sus obras. Milhaud se convirtió en un eslabón dentro de una gran cadena, que conectaba siglos de tradición con nuevas formas populares.

Stravinsky también prestó oídos al jazz. Su guía fue el director de orquesta Ernest Ansermet, que realizó una gira por Estados Unidos con los Ballets Rusos en 1916 y escribió emocionado a Stravinsky sobre la «*música inaudita*» que estaba encontrándose en los cafés. (Justo cuando los Ballets Rusos estaban llegando para emprender su gira, la Creole Band, pioneros y divulgadores del jazz de Nueva Orleans, estaba tocando en el Winter Garden de Nueva York. Más tarde, en ese mismo año, revela el historiador del jazz Lawrence Gushee, tanto los Ballets Rusos como la Creole Band tocaron la misma noche en Omaha, Nebraska.) Ansermet se llevó de vuelta a Suiza un montón de grabaciones y partituras, incluido

probablemente el «Jelly Roll Blues» de Jelly Roll Morton. Stravinsky tocó algunas de estas obras para Romain Rolland, refiriéndose a ellas como «el ideal de la música, la música espontánea e “inútil”, la música que no desea expresar nada». («La danza no debe *expresar nada*», le había escrito Cocteau años antes, en 1914.) Si la nada no era realmente lo que Jelly Roll tenía en mente, esto explicaba por qué tantas personas respondieron al jazz durante los últimos y sangrientos años de la Gran Guerra: ofrecía un borrón y cuenta nueva a una cultura traumatizada por la contienda.

En 1918, Stravinsky escribió una historia de títeres titulada *Histoire du soldat*, que tuvo una influencia decisiva en compositores más jóvenes de Francia, Estados Unidos y Alemania. Es un cuento fáustico realista de un soldado violinista que vende su alma al diablo a cambio de fabulosas riquezas. Más tarde, Stravinsky le dijo a la prensa neoyorquina que la instrumentación estaba copiada de los grupos de jazz, y lo cierto es que la combinación de violín, corneta, trombón, clarinete, fagot, contrabajo y percusión se asemeja a la plantilla de la Creole Band (que tenía una guitarra en vez de un fagot). La primera escena de *Histoire* comienza con un sencillo pulso punteado uno-dos-tres-cuatro. El violín se separa y reajusta este ritmo, introduciendo uno de cuatro, luego uno de tres, luego uno de dos, en un movimiento de tresillos, luego en frases de tres y cinco, más tarde en frases aún más complicadas con números de partes impares. La interacción entre una figura de pulso recurrente en el bajo y despreocupados solos sugiere la interpretación de una banda de café, aunque quizá no de jazz como tal. Como confesó más tarde Stravinsky, *Histoire* era el sueño del jazz de un emigrado ruso, más que un reflejo de la auténtica música. Él había escrito, por supuesto, la *Consagración* del mismo modo, construyendo un mundo de fantasía a partir de trocitos de realidad.

Según cálculos oficiales, *le jazz* duró tres años en total. Cocteau le puso fin en 1920, anunciando «la desaparición del rascacielos y la reaparición de la rosa». En ese mismo año, Auric explicó en las páginas de la revista *Le Coq* que su obra *Adieu New-York*, un fox-trot para piano, era su despedida del jazz, que ya había cumplido su cometido. El nuevo eslogan de Auric fue «*Bonjour Paris!*». En 1927, incluso Milhaud había perdido interés en los misterios de Harlem. «La influencia del jazz ya ha pasado —escribió— como una tormenta bienhechora tras la cual encontramos un cielo más puro, un tiempo más estable.»

Y a continuación, ¿qué? Lynn Garafola ha introducido dos términos que resultan muy útiles para describir la música y la danza en los años veinte: «modernismo de época» y «modernismo mundano». El modernismo de época se basa en el cultivo de estilos prerrománticos, fundamentalmente el ordenado y elegante Barroco. La tendencia ya estaba dejándose sentir en el París del cambio de siglo cuando Debussy ensalzó a Rameau, Satie revivió el canto gregoriano y Reynaldo Hahn, amante de Proust, escribió arias neohaendelianas. Pero el impulso retrospectivo se intensificó

después de la guerra, quizá como un modo de escapar de la historia reciente. Diaghilev, no Cocteau, se puso a la cabeza a la hora de promover el modernismo de época: había coleccionado ajadas partituras de músicos como Cimarosa, Scarlatti y Pergolesi y empezó a editarlas para su moderna interpretación, contratando a sus compositores predilectos para que se encargaran de la orquestación. En 1920, Diaghilev pidió a Stravinsky que arreglara una música de ballet a partir de un fajo de partituras atribuidas a Pergolesi. Stravinsky hizo algo más que un arreglo: alargando y cortando notas aquí y allá, introduciendo discontinuidades, irregularidades, angulosidades y anomalías, se sacó de la manga *Pulcinella*, un nuevo tipo de confección stravinskyana a la ultimísima moda.

Una gurú menos famosa ya había empujado suavemente a Stravinsky hacia el pasado musical. Se trataba de la Princesa de Polignac, nacida como Winnaretta Singer, heredera de la fortuna de las máquinas de coser Singer, cuya historia aparece recogida en *Music's Modern Muse (Musa moderna de la música)* de Sylvia Kahan. La primera pasión de Singer fue por Wagner, pero más tarde profesó un amor arrollador por Bach. En un modo de expresarse que capta la melancolía innata del modernismo de época escribió que un coral de Bach «reconstituye el pasado y nos demuestra que teníamos un motivo para vivir *en esta roca*: vivir en el hermoso reino de los sonidos». En sus salones, nuevas obras solían aparecer hermanadas con las de Bach, y aquéllas empezaron a sonar como las de éste. Por extraño que parezca, la Princesa encontró inspiración en Richard Strauss, cuyo empleo de una orquesta de treinta y seis instrumentos en *Ariadne auf Naxos* le dio la idea de que «los días de las grandes orquestas habían terminado». Le encargó de inmediato a Stravinsky una partitura que requiriera de treinta a treinta y seis instrumentos, llegando incluso a especificar la instrumentación, aunque parece que, prudentemente, no hizo mención del enfoque straussiano. (Décadas más tarde, Stravinsky le confesó a Robert Craft: «Me gustaría acoger todas las óperas de Strauss en cualquier purgatorio que castigue la banalidad triunfal.») Distante, intelectual, secretamente lesbiana, Singer poseía ella misma la personalidad de una artista. Se sentaba en una silla de alto respaldo delante del resto de la audiencia de modo que no pudiera ser distraída. Muchas cosas le desagradaban, nada la sorprendía. Cuando le llevaron los instrumentos para *Les noces* en su casa de la avenue Henri-Martin, un mayordomo anunció, con un tono de voz horrorizado: «*Madame la Princesse*, han llegado cuatro pianos.» A lo que ella contestó: «Que pasen.»

Si el Hôtel Singer-Polignac fue el centro de intercambio de información del modernismo de época, los salones más animados —los de Étienne de Beaumont, Charles y Marie-Laure de Noailles, Elisabeth de Clermont-Tonnerre y la escandalosa Natalie Barney— se decantaron por el modernismo mundano, por el espíritu de la alta costura, la baja cultura y los escarceos sexuales. Las reglas del juego las establecieron los Ballets Rusos, que en 1922 trasladaron su centro de operaciones a la sibarita capital de Monte Carlo y empezaron a recibir apoyo de la Société des Bains

de Mer. La producción mundana ejemplar fue *Le train bleu*, que tomó su nombre del tren que trasladaba a la gente guapa desde París a la Riviera. En la acción participaban un gigoló, su chica a la última, un golfista y una campeona de tenis, todos ataviados con ropa deportiva de Coco Chanel. A Milhaud, que escribió la música, le pidieron que moderara sus armonías politonales para no contrariar al público de la alta sociedad. «*Le train bleu* es más que una obra frívola», dijo Cocteau. «¡Es un monumento a la frivolidad!» Era también un monumento a la belleza de un muchacho, bajo la forma de Anton Dolin. Hacía tiempo que Diaghilev había intentado satisfacer las necesidades de una subcultura homosexual, pero en esta ocasión lo hizo con mucho descaro, vistiendo a sus bailarines predilectos con ajustados trajes de baño o minúsculos pantaloncitos griegos.

En esta atmósfera llena de frivolidad, Poulenc se sentía en su elemento. «Lo bueno que tiene Poulenc —dijo Ravel— es que se inventa su propio folclore.» Poulenc era también homosexual y organizó una especie de fiesta en la que los personajes lo muestran sin ambages en el ballet que él mismo compuso para Diaghilev, *Les biches*. Resulta bastante fácil leer entre líneas de la descripción del argumento que haría posteriormente: «Entonces tuve la idea de situar en un enorme salón campestre todo blanco, que tenía como único mobiliario un inmenso canapé azul Laurencin, unas fiestas galantes modernas. Una veintena de mujeres coquetas y encantadoras retozaban con tres jóvenes guapos y apuestos vestidos de remeros.» La coreografía original de Bronislava Nijinska, tal como la describe Lynn Garafola, hacía que la insinuación resultara muy explícita: los fornidos jovencitos pasaban más tiempo mirándose entre ellos que a las mujeres, y la anfitriona intentaba reafirmar su belleza posando con los muchachos.

Debió de producirse una amenazadora desconexión entre las danzas de moderno narcisismo de Nijinska y las piezas de género agresivamente anticuadas de Poulenc. Las cosas se dislocan musicalmente ya nada más empezar: primero llegan dos señales stravins-kyanas, con afiladas notas de adorno como temblores en la voz; luego una diáfana tercera mayor en clarinetes y fagotes; y finalmente el tema principal, con sus volteretas incluidas. Poulenc habría de escribir obras más sustanciosas —tuvo la carrera más rica y más sorprendente de cualquiera de los miembros de Les Six— pero, después de todos estos años, *Les biches* conserva la desagradable pegada del champán.

Stravinsky en cuanto personaje de moda había llegado a lo más alto. Escribía manifiestos, daba entrevistas incendiarias («Defendedme, españoles, de los alemanes, que no entienden y no han entendido nunca de música»), abría casas en la Costa Vasca y en la Costa Azul, dirigía, tocaba el piano, conocía a personas famosas, asistía a fiestas. Tuvo una aventura con Coco Chanel; mantuvo una larga relación con la refugiada bohemia Vera Sudeikina, que acabaría convirtiéndose en su segunda



esposa. Sus estrenos eran acontecimientos que no podía uno perderse de ninguna manera y en ellos se congregaban las lumbreras del arte y la literatura. La única que vez que coincidieron Joyce y Proust fue durante una cena celebrada tras el estreno de *Renard* en 1922, aunque les costó mucho encontrar algo de lo que hablar. La vida de Stravinsky se convirtió en un desfile de gente importante, a lo Andy Warhol, como queda de manifiesto en las preguntas que le planteó Robert Craft en el primero de sus «libros de conversaciones» con el compositor:

Usted fue durante un tiempo amigo de D'Annunzio, ¿no? [...] Usted conoció a Rodin, ¿no? [...] ¿No se llegó a hablar también en un momento dado de que le hiciera un retrato Modigliani? [...] Una vez le oí contar su encuentro con Claude Monet [...]. ¿Estuvo muy a menudo con Mayakovsky en su famoso viaje a París de 1922? [...] ¿Le gustaría describir su último encuentro con Proust? [...] Le he oído hablar con frecuencia de su admiración por Ortega y Gasset. ¿Llegó a conocerlo bien? [...] ¿Cómo acabó haciéndole Giacometti los dibujos que tiene de usted?

La fiesta posterior al estreno de *Les noces* tuvo lugar en una barcaza en el Sena. Stravinsky saltó a través de una corona de laurel enviada para la ocasión, Picasso creó una escultura a partir de juguetes infantiles y Cocteau paseaba con un uniforme de capitán diciendo: «Estamos hundiéndonos.»

Durante todo este tiempo, Stravinsky estaba componiendo muy poca *música*. Su catálogo de obras importantes de 1921 a 1925 estaba integrado por la ópera breve *Mavra*, el Octeto, el Concierto para piano e instrumentos de viento, la Sonata para piano y la Serenata para piano: menos de noventa minutos en total. El compositor parecía pasar tanto tiempo explicando su música como escribiéndola y se divertía adoptando la jerga monótona e inexpresiva de un investigador defendiendo sus experimentos ante sus colegas:

Mi Octeto es un objeto musical. Este objeto tiene una forma y esa forma se ve influida por la materia musical de que está compuesta [...]. Mi Octeto no es una obra «emotiva» sino una composición musical basada en elementos objetivos que son suficientes por sí mismos [...]. Mi Octeto, como he dicho anteriormente, es un objeto que tiene su propia forma. Al igual que el resto de los objetos, tiene peso y ocupa un lugar en el espacio [...].

Stravinsky sostenía además que él nunca había hecho otra cosa que crear «objetos» de este tipo. «Incluso en los primeros tiempos, en el “Pájaro de fuego” —le dijo a un entrevistador inglés en 1921—, me preocupaba realizar una construcción puramente *musical*.» Algunos años más tarde declaró: «Porque en mi opinión la música es, por su propia esencia, impotente para *expresar* cualquier cosa: un sentimiento, una actitud, un estado psicológico, un fenómeno de la naturaleza, etc.» Este formalismo chic se hacía eco de Cocteau («La danza no debe *expresar nada*»), quien probablemente lo sacó de Oscar Wilde («El arte nunca expresa otra cosa que a sí mismo»). La nueva objetividad era el viejo esteticismo.

Stravinsky había dejado a un lado a su antiguo yo ruso, pero aún no había consolidado una nueva identidad. Por un lado, una gran parte de lo que escribió en los años veinte se encuadraba bajo la rúbrica de «modernismo de época». *Mavra* es una

carta de amor al estilo imperial ruso del siglo XIX, especialmente Tchaikovsky. El Octeto va y viene por entre las artes anticuadas de la forma sonata, el tema y variaciones, y la modulación pasando por las tonalidades mayores y menores. El apacible movimiento lento del Concierto para piano se despliega como un aria de Bach o Haendel, lleno de largas líneas cantables y ritmos solemnes y procesionales. El modernismo de época en la música acabaría siendo tildado de neoclasicismo, y seguiría teniendo pujanza hasta bien entrada la segunda mitad del siglo. Uno de sus primeros adeptos fue Manuel de Falla, que dejó a un lado su búsqueda del flamenco para escribir un Concierto para clave que era equiparable a cualquier obra de Stravinsky en punto a severidad de método y austeridad de tono.

Pero Stravinsky no desdeñaba el mundo moderno. Mejor que casi cualquier compositor de su tiempo, entendió cómo la radio, el gramófono, la pianola y otros medios acabarían transformando la música. Cuando oyó por primera vez una pianola, en Londres en 1914, quedó embelesado por la idea de que podría eliminar la falta de fiabilidad inherente a los intérpretes humanos. Más tarde, en París, firmó un contrato con la fábrica de pianolas Pleyel para grabar sus obras, y durante un tiempo trabajó incluso en un estudio situado en la fábrica de Pleyel. También adaptó algunas de sus obras a las necesidades del gramófono. Durante su primera visita a Nueva York, en 1925, grabó algunas piezas breves para piano en el estudio de Brunswick Records, donde, el año siguiente, Duke Ellington registraría «East St. Louis Toodle-oo». Cada movimiento de la Serenata en La cabe en una cara de un disco. Una ventaja de la estética neobarroca era que sus continuos *ostinati* y arpegios sugerían fácilmente máquinas en movimiento. Para Stravinsky, como para muchos otros compositores, la tecnología se convirtió en un nuevo tipo de folclore, en otra infusión de lo real.

## La política del estilo

En 1919, en la Conferencia de paz de París, Woodrow Wilson expresó el sueño de una Liga de Naciones: un armonioso nuevo orden mundial de «acuerdos abiertos de paz, a los que se llegue abiertamente». Un año después, en un festival dedicado a la música de Gustav Mahler en Ámsterdam, un grupo internacional de compositores hizo público un manifiesto que daba la bienvenida a la oportunidad de «estrechar las manos de nuestros hermanos en el arte, sin tener en cuenta nacionalidad ni raza», y «reconstruir los puentes espirituales rotos entre los pueblos». Con este fin, confiaban en la celebración de «un gran festival o congreso internacional de música [...] en el que todas las naciones musicales del mundo puedan presentar sus últimas y mejores contribuciones al arte, y en la que los trabajadores de la estética y la crítica musical puedan intercambiar sus ideas y los resultados de sus estudios». La idea de una Liga

musical cobró cuerpo dos años más tarde, con la creación de la Sociedad Internacional para la Música Contemporánea (SIMC). Los festivales de la SIMC — en Salzburgo en 1923, Salzburgo y Praga en 1924, Praga y Venecia en 1925, Zúrich en 1926 y Fráncfort en 1927— fueron trascendentales para la música de los años veinte, y la organización sigue existiendo en la actualidad.

El espíritu de colaboración de la posguerra dio lugar a extrañas alianzas, ninguna más extraña que la que floreció brevemente entre Les Six y la Segunda Escuela de Viena. «Arnold Schönberg, ¡los seis músicos te aclaman!», escribió Cocteau en 1920. Milhaud dirigió parte de *Pierrot lunaire* en diciembre de 1921 y presentó la obra completa en tres ocasiones durante el año siguiente. Schoenberg, por su parte, programó obras de Debussy y Ravel en su serie de «interpretaciones musicales privadas» en Viena. Cuando los dos grupos se conocieron cara a cara, Schoenberg calificó a Milhaud de «personalmente simpático», mientras que Poulenc dictaminó que Webern era «un muchacho exquisito» y su música «adorable».

Como cabía esperar, este intercambio de cumplidos no duraría mucho tiempo. A mediados de la década, la SIMC estaba empezando a dividirse en facciones enfrentadas, una agrupada en torno a Schoenberg y la otra en torno a Stravinsky. Se reanudaba la vieja guerra musical franco-alemana. Los veinte fueron años de inflación galopante, especulación bursátil desenfrenada y fortunas instantáneas. Eric Hobsbawm, en su libro *The Age of Extremes* (traducido al español como *Historia del siglo xx, 1914-1991*), escribe que el boom económico fue en gran medida ilusorio, apoyado por una endeble red de préstamos internacionales y minado por un desempleo generalizado. La música también parecía estar atrapada dentro de una economía de burbuja; un compositor podía alcanzar cierta fama con uno o dos gestos que captaran la atención, pero le resultaba mucho más difícil mantener una carrera. La publicidad estaba garantizada para cualquier obra que combinara medios clásicos con temas modernos. Honegger demostró ser un adepto de este ardid, escribiendo piezas tituladas *Rugby*, *Skating Rink (Pista de patinaje)* y la muy interpretada *Pacific 231* (una locomotora de vapor con dos ejes frontales, tres ejes principales y un eje en la parte trasera). El joven compositor checo Bohuslav Martinů produjo obras que describían un partido de fútbol (*Half-Time [Descanso]*), multitudes que celebraban el vuelo de Lindbergh (*La bagarre [La pelea]*), utensilios de cocina bailando jazz (*La revue de cuisine [La revista de cocina]*), Satán como un Ciclista Negro (*Les larmes du couteau [Las lágrimas del cuchillo]*) y un ballet sobre la propia música (*Vzpoura [Reuelta]*), en el que la música clásica lucha con éxitos de baile, los gramófonos se rebelan contra sus amos, los críticos se suicidan, Stravinsky huye a una isla desierta y una canción folclórica morava resuelve los problemas.

Los festivales de los años veinte fueron el primer gran campo de batalla de lo que el crítico Bernard Holland ha llamado la «política de estilo» del siglo xx. Los compositores no estaban participando simplemente en juegos artificiales; estaban planteando poderosas preguntas sobre qué significaba el arte y cómo se relacionaba

con la sociedad. Sin embargo, al igual que en los salones de París, esta discusión sobre la música y la modernidad tuvo lugar dentro de un ecosistema irreal que estaba apartado de la vida cotidiana. El público de los festivales de la nueva música era una variopinta reunión de elites: magnates de la industria en busca de cultura, herederas estadounidenses en pos de adquirir un estatus europeo, estetas esnobs sin ninguna responsabilidad acuciante, miembros de las nuevas clases ociosas. Las personas de a pie no podían permitirse reservar un hotel durante una semana en Venecia o en Zúrich. El público en los conciertos de abono de la orquesta sinfónica convencional era más variado socialmente; los que estaban en los pisos más altos tenían salarios modestos y acudían por simple amor a la música. Pero la mayoría prefería oír Brahms.

«Ése no es país para viejos», grita William Butler Yeats en «Sailing to Byzantium» («Rumbo a Bizancio»). Los compositores más jóvenes, los hijos de 1900, se adaptaron muy fácilmente a los tempos desenfrenados de los años veinte; tenían el metabolismo para digerir nuevos paradigmas de la noche a la mañana. Los más viejos se enfrentaron a un ajuste angustiante, y ser viejo en esa época enloquecida por la juventud era tener más de cuarenta años. Bartók hablaba probablemente por muchos cuando escribió en una carta de 1926, el año del poema de Yeats: «Para ser sinceros, recientemente me he sentido tan estúpido, tan aturdido, con la cabeza tan hueca que he dudado realmente de si voy a poder volver a escribir algo nuevo. Todo el caos enmarañado que las revistas musicales vomitan sin parar y a mansalva sobre la música de hoy ha empezado a preocuparme mucho: los latiguillos lineal, horizontal, vertical, objetiva, impersonal, polifónica, homofónica, tonal, politonal, atonal, etcétera, etcétera.» Stravinsky lanzó un alarido de indignación en una carta a Ansermet de 1922: «Aquí estoy *al frente de la música moderna*, como dicen y yo así lo creo de buena gana, aquí estoy a mis cuarenta años, y heme aquí desdeñado en los grandes premios del “gran congreso internacional” de Salzburgo [...]. Es cierto que el comité reserva lugares destacados en el programa a Darius Milhaud, Ernest Bloch [*sic*], Richard Strauss (probablemente también Corngold [*sic*], Casella, Varese [*sic*]) — todos músicos de manifestaciones “internacionales”. [...] ¡Ah! ¡Qué imbéciles!»

El momento de crisis de Ravel llegó cuando tocó la partitura de su nuevo ballet, *La Valse*, a Diaghilev en 1920. «Ravel, es una obra maestra, pero esto no es un ballet», le dijo el empresario. «Es el retrato de un ballet.» Evidentemente, Diaghilev estaba diciendo que a la partitura de Ravel le faltaba el espíritu despiadado que requería la época de la posguerra. El veredicto era extraño, porque *La Valse* es tanto una encarnación deslumbrante de los años veinte como una sátira deslumbrante de este período. Comienza como un viaje nostálgico en compás de tres por cuatro, con la Vieja Europa bailando un vals a la luz del crepúsculo. Una gradual intensificación de disonancia y dinámica sugiere la furia de la guerra que acababa de concluir, el

hermanamiento del orgullo aristocrático y la maquinaria de destrucción. En los últimos momentos, con el gruñido de los trombones y el estruendo de la percusión, la música se vuelve estridente, vigorosa y feroz. De repente parece que estamos en medio de una de esas fiestas con jovencitas descocadas en que corre el alcohol en plena prohibición, y no hay motivo para percibir ninguna brusquedad en la transición, ya que los locos años veinte fueron sufragados por las mismas fortunas que habían financiado los bailes de preguerra. Ésta es una sociedad que da vueltas fuera de control, tambaleándose desde los horrores del pasado reciente hacia los horrores del cercano futuro. La confusión de Bartók alcanzaba a un terreno más profundo que meras cuestiones de estilo: su historia personal había quedado en gran medida borrada por los decretos cartográficos de los tratados de paz. La reducción del territorio húngaro tras el derrumbamiento del Imperio Austro-Húngaro se tradujo en que Nagyszentmiklós, el lugar en que nació el compositor, pasó a formar parte de Rumanía, y que Pozsony, donde seguía viviendo su madre, se integró en Checoslovaquia.

Sin embargo, Bartók siguió siendo leal al paisaje de sus sueños: ese imperio oculto de música campesina, que se extendía hasta Turquía y el norte de África. Cuando Hungría se escoró hacia el fascismo bajo el gobierno autoritario de Miklós Horthy, este tipo de muticulturalismo despertó sospechas; los nacionalistas pensaban que Bartók carecía del auténtico espíritu húngaro. Al mismo tiempo, su lealtad al folclore hacía de él una figura pintoresca y anacrónica en el circuito internacional de la nueva música. Era demasiado cosmopolita en su país, demasiado nacionalista en el extranjero. Él estaba encontrando, sin embargo, el equilibrio que siempre había buscado entre lo local y lo universal. Menos preocupado por supervisar las fronteras entre géneros, dejó de hacer campaña en contra de las supuestas contaminaciones de la música zíngara; el tipo de ejecución violinística zíngaro en Hungría aparece constantemente en sus dos Rapsodias para violín y su Segundo Concierto para violín. Ocasionalmente se permitió incluso una brizna de jazz. Como ha señalado Julie Brown, Bartók respondió al auge del racismo genocida ensalzando la «impureza racial»: la migración de estilos, la mezcolanza de culturas.

En los primeros años del período de la posguerra Bartók se esforzó por establecer sus credenciales modernistas. Cuando el compositor danés Carl Nielsen viajó a Budapest en 1920, Bartók le preguntó si creía que su Segundo Cuarteto era «suficientemente moderno». El ballet *El mandarín maravilloso*, concluido el año anterior, igualaba la violencia politonal de la *Consagración*, con un dejo de futurismo en el paisaje urbano de cláxones del prelude («ruido “estilizado”», lo llamó Bartók). La ufana severidad de las dos Sonatas para violín, la Sonata para piano, la suite para piano *Al aire libre*, el Primer Concierto para piano y el Tercer Cuarteto, obras todas compuestas a comienzos y mediados de los años veinte, se ganaron el respeto del bando de Schoenberg. Pero las melodías de Bartók conservaron una forma folclorizante, y la armonía volvía a quedarse a un paso de la completa atonalidad.

Estas obras utilizan escalas simétricas que giran en torno a un «centro tonal», una sola nota que suena de algún modo «correcta» siempre que aparece. En el amplio Cuarto Cuarteto, escrito en 1928, danzas disonantes enmarcan un etéreo movimiento lento que se desliza en torno a la tonalidad de Mi mayor sin llegar a tocarla. En la sección final *tranquillo*, el violín toca una dulce melodía folclorizante, semejante a la «melodía del pavo real» de la tradición magiar.

En varias obras maestras de los últimos años de Bartók —la Música para cuerda, percusión y celesta (1936), el Segundo Concierto para violín (1937-1938) y el Concierto para orquesta (1943)— se repite la ceremonia del regreso a casa. El último movimiento de cada obra concluye con una sensación palpable de liberación, como si el compositor, que había observado a los campesinos manteniendo tímidamente las distancias, estuviera tirando finalmente su cuaderno y saliendo a la palestra. La cuerda levanta nubes de polvo en torno a pies que bailan frenéticamente. El metal toca corales profanos, como si se sentara en los escalones desvencijados de una pequeña iglesia. El viento chilla como niños alborotados. La percusión aporrea el deseo ebrio de los hombres jóvenes en el centro del gentío. No hay víctimas sacrificiales en estas escenas neoprimitivas, a pesar de que algunos se retiren con magulladuras. El ritual del regreso es especialmente doloroso en el Concierto para orquesta, que Bartók escribió en el exilio estadounidense. Transilvania era por entonces un espacio puramente mental a lo largo del cual él podía bailar de un extremo al otro, incluso cuando su enfermedad terminal lo mantuvo inmovilizado.

Bartók y Janáček se vieron en dos ocasiones en los años veinte. La segunda vez, en 1927, Janáček agarró al parecer a Bartók por los hombros y se lo llevó hacia un rincón apartado. A la posteridad le encantaría tener una transcripción precisa de aquella conversación, pero la versión de un testigo es frustrantemente impresionista: «un intercambio fascinante [...] un despliegue pirotécnico de personalidades [...]». ¿Animó Janáček a Bartók a ser fiel a su yo nacional, folclorizante, tal como Debussy había animado a Stravinsky? Ya septuagenario por entonces, el maestro moravo se sentía más desconcertado que intimidado por la cultura de los festivales; le gustaba contar la anécdota de que cuando intentaba encontrar el modo de llegar hacia el escenario para saludar en el festival de la SIMC de 1925, abrió la puerta equivocada y lo que hizo fue salir a la calle. El tardío éxito internacional de *Jenůfa* le dio la confianza para permanecer en el camino que se había marcado antes del cambio de siglo.

El glorioso epílogo creativo de Janáček suele atribuirse a su encaprichamiento de Kamila Stösslová, una joven mujer casada a la que conoció en 1917. Personajes femeninos ricamente imaginados pueblan sus últimas obras: la «gitanilla de piel oscura» que seduce al hijo de un granjero en el ciclo de canciones *El diario de un desaparecido*; Katerina, la trágica heroína de la ópera *Kát'a Kabanová*, que se arroja

al río Volga para liberarse de la rectitud martirizante de su suegra; la zorra en el centro mismo de la fábula protagonizada por animales *La zorrina astuta*, que encuentra el amor en el bosque y luego cae abatida por el rifle de un cazador furtivo; y la insólita protagonista de *El caso Makropoulos*, una cantante de ópera de 337 años que ha alcanzado la inmortalidad a costa de ser «fría como el hielo».

El estilo de última época de Janáček es magro y fuerte. Las melodías suenan recortadas, pero no pierden su encanto. Los ritmos se mueven como una aguja sobre un gramófono, brincando como si se atascaran en un surco, o ralentizándose como si alguien estuviera jugueteando con la velocidad. Un sonido característico es un desnudo repique de trompetas, que suena como pórtico tanto de la rústica y militar Sinfonietta como de la *Misa Glagolítica*, que pone música al antiguo texto litúrgico eslavo. En la misa, frases litúrgicas como «Señor, ten piedad», «Crucificado por nosotros», «Creo» y «Cordero de Dios» aparecen enlazadas a fases cambiantes de la meteorología rural: el azote de la lluvia, relámpagos, un cielo despejado, el destello de la luna, un pálido sol al día siguiente. Cristianismo y paganismo, reconciliados.

Puede que *La zorrina astuta*, que es a un tiempo un delicioso cuento para niños y una profunda alegoría de la vida moderna, sea el mayor logro de Janáček. Comienza de manera inocua, cuando un viejo y campechano guarda forestal —Janáček soñaba de niño con ser un guarda forestal— coge una cachorra de zorro y la lleva a su casa, donde no para de hacer trastadas, mata a los pollos y es desterrada al bosque. Allí encuentra a un apuesto amante y lo corteja con música que parodia la ópera poswagneriana, especialmente Strauss cuando saca su lado más kitsch. En el Acto III, la zorra es abatida por el disparo de un rifle y la ópera adopta un tono completamente diferente. En la última escena, el guarda forestal abandona su papel de cuento folclórico y medita sobre el paso del tiempo. Parece estar reflexionando sobre la propia ópera de la que forma parte: «¿Es esto fantasía o realidad? ¿Realidad o fantasía?» El guarda forestal se queda dormido, y cuando se despierta, los animales del bosque lo rodean. Ve cachorros de zorro jugueteando y se da cuenta de que son los hijos de la zorra. Luego coge una ranita en su mano y piensa que está viendo al mismo «monstruito pegajoso» a quien conoció en la primera escena de la ópera:

GUARDA. —¿De dónde has venido?

RANA. —¡Ése no era yo, era el abuelo! Ellos me contaron todo sobre ti.

En otras palabras, los animales del bosque han estado contando historias sobre el guarda a lo largo de sus breves vidas, como si él fuera un héroe de hace mucho tiempo. En la disyunción entre tiempo humano y animal lo vemos a él —y a nosotros mismos— en medio de un espacio inmenso. «El bien y el mal vuelven a girar otra vez en la vida», escribió Janáček en su propia sinopsis.

El guarda sonrío y reanuda su sueño. Su escopeta se desliza de sus manos. Vuelve la música de la zorra, y su vehemencia aumenta extraordinariamente con el resonante metal y los palpitantes timbales. Un motivo circular suena dos veces sobre acordes de

Re bemol mayor y a continuación modula a Mi mayor; finalmente, cuando la armonía regresa a Re bemol, la melodía se aferra a sus notas de Mi mayor, produciendo así una rica sonoridad modal, un acorde de séptima con resonancias de blues. Recuerda el final de *Jenůfa*, el paseo hacia el paraíso. «Tenéis que tocarme esto cuando me muera», le dijo Janáček a su director de escena. Y fue lo que hicieron, en agosto de 1928.

El momento de gran preocupación de Stravinsky llegó cuando tocó su Sonata para piano en el Festival de la SIMC de 1925 en Venecia. Janáček estaba allí; también estaban Diaghilev, Honegger, la Princesa de Polignac, Cole Porter, Arturo Toscanini y Schoenberg, con su mirada rojiza. Muchos cuestionaron el nuevo estilo neoclásico de Stravinsky; se corrió el rumor de que ya había dejado de ser «serio», de que se había convertido en un fabricante de pastiches. Schoenberg, al parecer, abandonó la sala. Stravinsky debió de ser consciente del escepticismo que reinaba a su alrededor; la inseguridad, escribe su biógrafo Stephen Walsh, era «el demonio que acechaba permanentemente en las regiones más íntimas de la consciencia de Stravinsky». Las tensiones emocionales hicieron también mella en él. Ekaterina Stravinsky, su esposa, había sufrido un derrumbamiento físico, consecuencia de una tuberculosis. La devoción que sentía Ekaterina por la Iglesia Ortodoxa rusa parecía una silenciosa reprimenda del estilo de vida de su marido, más propio de un dandi, por no hablar del romance que mantenía el compositor con Vera Sudeikina.

Pocos días antes del concierto, en la mano derecha de Stravinsky apareció un absceso. En parte para su propia sorpresa, fue a una iglesia, se arrodilló e imploró la ayuda divina. Justo antes de sentarse a tocar, miró debajo del vendaje y vio que el absceso había desaparecido. A Stravinsky esta curación repentina le pareció un milagro y empezó a experimentar un renacimiento religioso. Su «regreso a los sacramentos» oficial se produjo casi un año después, durante la Semana Santa de 1926, cuando le dijo a Diaghilev que estaba ayunando «por una extrema necesidad mental y espiritual». En torno a la misma época, Stravinsky escribió una música breve y penetrante sobre el texto del padrenuestro en eslavo antiguo. Durante los próximos cinco años escribiría una trilogía de obras de tono solemne o explícitamente religiosas: *Oedipus Rex*, *Apollo*, *Symphonie de psaumes (Sinfonía de los salmos)*. La religión era su nueva realidad; brindaba sustancia a su devoción por el pasado y, no casualmente, dirección a su vida moderadamente disoluta.

Con su redescubrimiento de la religión, Stravinsky estaba, paradójicamente, siguiendo la moda. El año 1925 fue de una sobriedad recién descubierta en la cultura francesa. Muchos estaban reflexionando sobre un ensayo con carácter de despedida del recientemente fallecido Jacques Rivière sobre «La crisis del concepto de literatura»; el crítico había defendido que el arte estaba pasando a ser demasiado «desinteresado», demasiado «inhumano», e incluía la música de «cosas» de



Stravinsky entre los síntomas de un declive ético y espiritual. Cocteau, tras haber sufrido la pérdida de su amante menor de edad Raymond Radiguet, caer en la adicción al opio y vivir una epifanía alucinógena en el ascensor de Picasso, volvió al catolicismo en junio del mismo año. El gurú de Cocteau fue el filósofo neotomista Jacques Maritain, que pensaba que el arte moderno podía purificarse si adoptara una imagen de la verdad de Dios, convirtiéndose en algo «bien hecho, completo, propio, duradero, honesto».

Stravinsky cayó también bajo la influencia de Maritain, aleccionado quizá cuando el filósofo criticó la noción de «el arte *por nada*, por nada que no sea el arte mismo». Tras sopesar la idea de una ópera u oratorio sobre la vida de San Francisco de Asís, Stravinsky se decantó por buscar un tema de las tragedias antiguas y pidió a Cocteau que escribiera una adaptación en francés de la historia de Edipo. Luego hizo que tradujeran el texto de Cocteau al latín. Stravinsky escribió más tarde: «Esta elección tenía además la ventaja de que tenía que ocuparme de un tema, no ya muerto, sino petrificado, que se había vuelto monumental e inmunizado contra toda civilización.» La partitura incluía esta indicación: «Mueven únicamente los brazos y la cabeza. Deben tener el aspecto de estatuas vivientes.» Esto suponía una vinculación con el proyecto de rehabilitación espiritual de Rivière, con la filosofía de Maritain del arte como una obra sagrada.

La implicación de Cocteau significaba que *Oedipus* podía llegar sólo hasta un cierto punto en lo que a solemnidad se refería. Las declamaciones latinas se hilaron con una narración en francés deliberada y satíricamente pomposa. El Narrador de Cocteau está tan envuelto en su dignidad literaria que a veces no consigue darse cuenta de lo que está sucediendo en el escenario. «Y ahora vais a oír el ilustre monólogo “La cabeza divina de Yocasta ha muerto”», proclama, pero a continuación no llega ningún monólogo. Estos gestos deliberados podrían haber convertido a *Oedipus* en otro despliegue de afectación. Pero Stravinsky se lo tomó en serio. «*Kaedit nos pestis*» —«La peste ha caído sobre nosotros»— canta el coro al comienzo, sobre cinco retumbantes acordes en la tonalidad de Si bemol menor. Por sí misma, la progresión básica sonaría normalmente un poco chirriante y estereotipada. Lo que añade dramatismo es la línea del bajo, que se ciñe a las notas de la tríada de Si bemol menor pero rechina junto a los acordes cambiantes que suenan por encima. La impresión, aquí y durante toda la obra, es de una grandeza dañada, decadente: como manchas fruto de la corrosión en el mármol de una catedral. Pero *Oedipus* es una estatua *viviente*, como indica la partitura. El extremo cuidado con que Stravinsky aborda el ritmo de las palabras introduce empuje y vitalidad en el arcaico texto latino. La palabra «*moritur*», que llega al final de los tres gestos iniciales, pone en movimiento una ronro-neante figura de tresillos que impulsa la obra hasta el final.

El ballet *Apollon musagète* (*Apolo y las musas*), el segundo panel del tríptico sacro de Stravinsky, es un espectáculo sereno en el que el arte se entrega a la contemplación de sí mismo: el joven dios Apolo madura y logra la maestría en

compañía de las musas Calíope, Polimnia y Terpsícore. La orquestación, sólo para instrumentos de cuerda, invierte la tendencia pos-*Consagración* hacia sonoridades duras de madera y metal cuya sobreexplotación reprochaba ahora Stravinsky, con su descaro característico, a sus contemporáneos. («Pasan de un extremo al otro», escribió en *Chronique de ma vie*, como si fueran otros quienes estuvieran oscilando entre extremos.) *Apollo* flota sobre armonías diáfanas en modo mayor y hace gala de una veta de delicadas melodías; los cortes y la estratificación a la manera de un collage se traducen en una superficie tersa e intacta.

En una temporada anterior de los Ballets Rusos, la etérea concepción de un «ballet blanco» podría haberse plasmado de un modo irritablemente preciosista. Con la llegada de George Balanchine, sin embargo, Stravinsky encontró a su otra mitad creativa. El proyecto de Balanchine de volver a captar el estado de equilibrio de la danza clásica por medio de la coreografía moderna —a veces atlética, a veces abstracta— era la imagen refleja del nuevo estilo de Stravinsky. La unión de danza y música sugería una unión superior de cuerpo y espíritu. Boris de Schloezer, que años antes había atacado al compositor por perpetrar bromas musicales, comprendió al nuevo Stravinsky cuando escribió: «Lógicamente, después de *Apollo*, debería obsequiarnos con una Misa.»

Esto es lo que hizo más o menos Stravinsky, con una actitud de dolor. En agosto de 1929, el compositor quedó anonadado por la repentina muerte de Diaghilev, su descubridor, protector y padre putativo, y su aflicción se vio intensificada por el hecho de que no tuvo la oportunidad de despedirse debidamente; los dos habían discutido y se habían distanciado recientemente. Entretanto, la enfermedad de Ekaterina se acentuó y su devoción religiosa fue en aumento. Iconos y velas llenaban la casa de los Stravinsky, y se corrió la voz de que se habían construido una capilla privada. En medio de esta atmósfera de extremo fervor surgió la *Symphonie de psaumes*. Los textos proceden de las versiones de los Salmos 38, 39 y 150 de la Vulgata latina (o 39, 40 y 150 en la numeración hebrea), pero la música posee algo intangible en común con la religión ortodoxa rusa. Para el crítico estadounidense Paul Rosenfeld, «nos recuerda el interior lleno de mosaicos dorados de una de las cúpulas bizantinas [...] desde cuyas bóvedas Cristo y su Madre miran implacablemente hacia abajo, donde se encuentra la execrable raza humana». El primer acorde satisface la metáfora catedralicia de Rosenfeld: tríadas de Mi menor en el bajo y el tiple aparecen dispuestas en torno a la nota Sol, que hace las veces de columnas en los registros centrales. En todo momento el habitualmente comedido compositor agranda su sensación de espacio. La música del Salmo 150 («Alabad a Dios en su sagrada morada, alabadlo en la bóveda celestial de su poder») prosigue durante una relativa eternidad de doce minutos.

No todo en la *Symphonie* es arquitectura helada. Los ritmos marca de la casa de Stravinsky hacen sutiles apariciones. En un momento dado del Salmo 150, el coro sincopa ligeramente la frase «*Lau-da-te do-mi-numm*», con el «do» cayendo entre la

segunda y la tercera parte, y con la última sílaba prolongada para completar el compás: casi como el charlestón. Y en la absortamente contemplativa coda, los timbales repiten un diseño de cuatro notas durante cuarenta y dos compases, y este *ostinato* cuasiminimalista crea una tensión casi imperceptible con el compás predominante de tres pulsos por compás: un choque etéreo, incorpóreo.

Casi desde el principio, a los oyentes les preocupaba que las geniales creaciones de Stravinsky se vieran malogradas por una frialdad interior. Ned Rorem, un compositor estadounidense firmemente comprometido con la política de estilo «francesa» y no con la «alemana», se ha preguntado: «¿Adoro a Stravinsky como adoro a otros que son quizá menos sobrecogedores, como Ravel, por ejemplo, o Poulenc? Me quedo deslumbrado por su inteligencia y amedrentado con su fuerza, pero mi corazón no se derrite.» Si hay algo de Stravinsky que pueda derretir el corazón es la *Symphonie de psaumes*. El gran no-expresador y el fabricante de objetos baja la guardia, permitiendo que nos asomemos a sus terrores y anhelos. Repárese en una reveladora repetición de palabras en los dos primeros salmos a los que Stravinsky eligió poner música: «Oye mi plegaria, Señor, y presta oídos a mi grito [...]. Esperé pacientemente al Señor; y él se inclinó hacia mí, y oyó mi grito.» William James, en *The Varieties of Religious Experience (Las variedades de la experiencia religiosa)*, escribió que ser víctima de una agitación mental desesperada suele ser el preludio de una renovación espiritual: «He aquí el auténtico meollo del problema religioso: ¡Ayuda! ¡Ayuda!»

¿Ayuda para qué? La biografía de Stravinsky ofrece abundante pasto para la especulación, pero es posible que el ímpetu subyacente fuera una sensación de creciente incomodidad con la propia modernidad: pánico al tener que enfrentarse a la velocidad y el ruido. La realidad, en la que tantos artistas ansiaron sumergirse, resultó ser un medio que acababa por dejarte sepultado. Los jóvenes estetas acudieron a las trincheras de la Gran Guerra con la esperanza de alcanzar un final varonil; los supervivientes quedaron destrozados más que reforzados por la terrible experiencia. Quizá por este motivo aquellos que habían intentado escapar antes del templo de la «música pura» probaban ahora a encontrar el camino de vuelta para entrar de nuevo. Al final, la filosofía germánica del universalismo musical, de acuerdo con la cual unas pocas formas y procedimientos establecidos habrían de servir a los compositores de todos los países, funcionaba una vez más como un baluarte contra una cultura cada vez más indiferente. Al igual que en el poema de Yeats, los compositores europeos abrazaban la sublimidad del artificio «para cantar / a caballeros y damas de Bizancio / de aquello que es pasado, o pasa, o ha de venir».

## INVISIBLES

### Compositores estadounidenses de Ives a Ellington

Para entender la desazón cultural que se apoderó de los compositores en los locos años veinte basta con leer la obra de Carl Van Vechten, el crítico, novelista y crítico social estadounidense que, en la década de 1920, desertó más o menos de la música clásica para pasarse al jazz y el blues. El escritor comenzó como crítico musical suplente en *The New York Times*, dejando constancia diligentemente de la vida concertística de la ciudad en los años anteriores a la Primera Guerra Mundial. Durante una prolongada estancia en París, se granjeó la simpatía de los modernos europeos y asistió al escándalo de la *Consagración* en compañía de Gertrude Stein. A finales de la guerra, sin embargo, Van Vechten se deleitaba principalmente con la música popular, y en un ensayo de 1917 predijo que Irving Berlin y otros compositores de canciones del grupo de Tin Pan Alley serían considerados «los verdaderos abuelos del Gran Compositor Estadounidense del año 2001». Finalmente prometió lealtad a la cultura afroamericana, relegando la música de concierto como algo que ya no daba más de sí. En la controvertida novela de 1926 *Nigger Heaven* (*Paraíso negro*) observó que los artistas negros estaban en completa posesión del «primitivo derecho de nacimiento [...] que todas las razas civilizadas estaban luchando por recuperar: este hecho explicaba el arte de un Picasso o un Stravinsky».

Los escritos de Van Vechten, Gilbert Seldes y otros jóvenes intelectuales rebeldes estadounidenses de los años veinte muestran que estaba produciéndose un cambio de paradigma. Retratan a artistas populares no como gente del mundo del espectáculo sino como grandes artistas, modernistas procedentes de los márgenes sociales. En los años veinte, por primera vez en la historia, los compositores clásicos no tenían la certeza de que ellos eran los únicos custodios del grial del progreso. Estaban apareciendo otros innovadores y progenitores. Eran estadounidenses. A menudo carecían del barniz de una educación de conservatorio. Y, cada vez con más frecuencia, eran negros.

Hubo un compositor del siglo XIX que vio cómo llegaba este cambio, o que al menos lo intuyó. En 1892, el maestro checo Antonín Dvořák, cuyo amor por su cultura nativa había servido de inspiración al joven Janáček, viajó a Nueva York para dar clases en el recién fundado Conservatorio Nacional. Dvořák, un hombre de orígenes rurales campesinos, tenía pocos prejuicios sobre el entorno social o el color de la piel de los futuros talentos. En Manhattan trabó amistad con el joven cantante y

compositor negro Harry T. Burleigh, quien le introdujo en el mundo de los espirituales afroamericanos. Dvořák decidió que esta música tenía la llave del futuro musical de Estados Unidos. Empezó a esbozar una nueva obra sinfónica que se inspiraría en materiales afroamericanos y de la cultura nativa norteamericana: la poderosa Novena Sinfonía, subtitulada «Del Nuevo Mundo». Con la ayuda de un negro (en este caso en la acepción literaria del término), Dvořák expresó sus opiniones públicamente, en un artículo titulado «Real Value of Negro Melodies» («El verdadero valor de las melodías negras»), que apareció en el *New York Herald* el 21 de mayo de 1893:

Ahora sí que estoy convencido de que la futura música de este país debe fundarse en lo que suelen llamarse las melodías negras. Éste debe ser el verdadero cimiento de cualquier escuela de composición seria y original que se desarrolle en Estados Unidos [...]. Todos los grandes músicos se han valido de las canciones de la gente corriente. El scherzo más encantador de Beethoven se basa en lo que podría ahora considerarse una melodía negra tratada con habilidad [...]. En las melodías negras de Estados Unidos descubro todo lo que se necesita para una gran y noble escuela de música. Son emotivas, delicadas, apasionadas, melancólicas, solemnes, religiosas, audaces, alegres, desenfadadas o todo cuanto se desee. Es música que se adecúa a cualquier estado de ánimo o cualquier propósito. No hay nada en todo el ámbito de la composición que no pueda abastecerse de temas procedentes de esta fuente.

En una época en la que el linchamiento era un deporte social en el Sur, y en un año en que trenes especiales llevaron a diez mil personas a Paris (Texas) para que pudieran ver a un negro obligado a desfilar por la ciudad para luego ser torturado y quemado en la hoguera, el hecho de que Dvořák abrazara los espirituales afroamericanos suponía un gesto notable. La celebridad instalada entonces en el país no se limitó a animar a los compositores blancos a valerse de material negro; también promocionó a los propios negros como compositores. Lo más provocador de todo fue que se refiriera a la presencia de una veta negra en Beethoven: una herejía en contra de las filosofías arias que estaban ganando terreno en Europa.

La música negra se halla tan imbricada en la historia global de la música estadounidense que los avatares de una son en gran medida los avatares de la otra. Todo va por el camino del color, como escribió W. E. B. Du Bois en *The Souls of Black Folk (Las almas del pueblo negro)*. Aun así sigue mereciendo la pena preguntar por qué la música del diez por ciento de la población tuvo que tener semejante influencia. En 1939, un estudiante de Harvard llamado Leonard Bernstein intentó dar una respuesta, en una ponencia titulada «The Absorption of Race Elements into American Music» («La absorción de los elementos raciales en la música estadounidense»). La gran música en la tradición europea, afirmaba el joven Bernstein, había crecido orgánicamente a partir de fuentes nacionales, tanto en un sentido «material» (melodías folclóricas que sirven como fuentes para la composición) como en un sentido «espiritual» (música folclorizante que expresaba el espíritu de un lugar). La concepción en dos niveles de Bernstein, que reconoce en igual medida la autonomía de la música y su función social, constituye un buen intento de explicar por qué la música negra conquistó aquellos espacios con menos

prejuicios de la Norteamérica blanca. En primer lugar, producía un sonido extraordinario. Los procedimientos característicos de la manera afroamericana de hacer música —las inflexiones y rupturas de las escalas diatónicas, la distorsión del timbre instrumental, la estratificación de ritmos, la disolución de las fronteras entre sonido verbal y no verbal— abrían nuevas dimensiones en el espacio musical, un ámbito que iba más allá de las notas escritas. En segundo lugar, la música negra llamaba la atención como un documento de crisis y renovación espiritual. Recordaba la herida abierta en el centro mismo de la experiencia nacional —el crimen de la esclavitud— y trascendía ese sufrimiento con actos de expresión personal e individual y de afirmación colectiva. La música negra satisfacía, pues, la demanda de Bernstein de un «material musical estadounidense común».

Lo que Dvořák no previó, y lo que incluso al siempre estupendo Bernstein le costó comprender, fue que la «gran y noble escuela de música» no consistiría en composiciones clásicas sino en rag-time, jazz, blues, swing, rhythm & blues, rock'n'roll, funk, soul, hip-hop y cualesquiera otras que vengan después. Muchos pioneros de la música negra podrían haber hecho importantes carreras clásicas si se les hubiera abierto la puerta del escenario del Carnegie Hall, pero, con un puñado de excepciones, no fue así. Como escribe el experto Paul Lopes: «Los recursos y oportunidades limitados para que los artistas negros tocaran y crearan música cultivada para públicos tanto negros como blancos [...] les obligaron a mantener una relación más inmediata con la cultura vernácula norteamericana.» Pronto el jazz contó con su propio canon de maestros, su propia dialéctica entre figuras consagradas y vanguardia: Armstrong el creador, Ellington el clasicista, Charlie Parker el revolucionario, y así sucesivamente. Un joven Mahler de Harlem tenía poco que ganar si se desplazaba hacia el sur, hacia el centro de Nueva York.

La segregación se convirtió en una fuente de poder; había otros medios de hacer llegar el mensaje, otras líneas de transmisión. Los músicos negros se apresuraron a apropiarse de las tecnologías que la música clásica adoptó sólo de manera esporádica. El protagonista de la novela de Ralph Ellison *Invisible Man (El hombre invisible)*, que marcó una época, se encuentra sentado en su sótano, escuchando «(What Did I Do to Be So) Black and Blue» («[Qué es lo que he hecho para ser] negro y estar triste»). Y dice: «A lo mejor me gusta Louis Armstrong porque ha hecho poesía a partir del hecho de ser invisible.» El hombre invisible emite en las «frecuencias más bajas» a las que la sociedad lo ha consignado. Ellison, por cierto, pensó en un momento dado en hacerse compositor. Recibió unas cuantas clases de Wallingford Riegger, uno de los primeros admiradores estadounidenses de Schoenberg. Luego, como muchos otros, no pasó de ahí.

Contar la historia de la composición estadounidense a comienzos del siglo xx es dar vueltas alrededor de un centro ausente. Las grandes obras orquestales afroamericanas que profetizó Dvořák se encuentran en su mayoría ausentes y su promesa se transmutó en jazz. Sin embargo, el paisaje está repleto de cosas

interesantes. Los compositores blancos se enfrentaban a otro tipo de prejuicio, mucho más llevadero; su existencia misma era tenida por superflua por los asistentes a conciertos de los centros urbanos enamorados de Beethoven. Probaron muchas alternativas a partir del hecho incuestionable de la apatía del público, abrazando la disonancia radical (Charles Ives, Edgard Varèse, Carl Ruggles), la sencillez radical (Virgil Thomson), una fusión de música blanca y negra, clásica y popular (George Gershwin). En su mayor parte, la identidad del compositor estadounidense era una suerte de no identidad, una etnicidad de la soledad. Aaron Copland, cuya historia se contará en capítulos posteriores, señaló en cierta ocasión que el trabajo de ser un artista estadounidense suele consistir simplemente en hacer el arte *posible*, lo que equivale a decir visible. Cada generación tiene que hacer todo el trabajo de nuevo. Los compositores carecen de manera perenne de apoyo estatal; carecen de un público amplio; carecen de una tradición secular. Para algunos, este aislamiento es extenuante, pero para otros es liberador; la ausencia de tradición significa libertad respecto de la tradición. De uno u otro modo, todos los compositores estadounidenses son hombres invisibles.

## Will Marion Cook

Los primeros capítulos de la composición afroamericana, a finales del siglo XIX y comienzos del XX, están llenos de historias tristes. Scott Joplin, el compositor de «Maple Leaf Rag» («Rag de la hoja de arce») y «The Entertainer» («El comediante»), pasó sus últimos años esforzándose inútilmente por llevar a los escenarios su ópera *Treemonisha*, que fundía vibrantemente la melodía belcantista y los ritmos de rag. La sífilis invadió el cerebro de Joplin y murió tras perder la razón en 1917. Harry Lawrence Freeman, el fundador de la Negro Grand Opera Company en Harlem, escribió dos tetralogías wagnerianas con personajes negros, de las que sólo una parte llegó a representarse alguna vez. El más triste de todos, quizá, fue el caso de Maurice Arnold Strothotte, a quien Dvořák calificó del «más prometedor y dotado» de sus estudiantes norteamericanos. Las *American Plantation Dances* (*Danzas de plantación estadounidenses*) de Arnold se tocaron en un concierto celebrado en el Conservatorio Nacional en 1894, donde fueron recibidas con grandes aplausos. El director de orquesta y estudioso Maurice Peress ha mostrado que la famosa *Humoresque* de Dvořák tomó prestado un episodio de una obra de Arnold. El concierto del conservatorio supuso, desgraciadamente, el cenit de la carrera del joven músico. Siguió escribiendo obras —una ópera titulada *The Merry Benedicts* (*Los felices casados*), música para películas mudas, una *American Rhapsody*, una Sinfonía en Fa menor—, pero las interpretaciones fueron pocas. Logró ganarse la vida

dirigiendo operetas y dando clases de violín. Al igual que el héroe de la *Autobiography of an Ex-Colored Man* (*Autobiografía de un antiguo hombre de color*) de James Weldon Johnson, parece ser que dejó de identificarse como negro, pasando sus últimos años en el barrio profusamente poblado por alemanes de Yorkville. De todas formas, siguió sumido en el olvido.

Otras historias tuvieron finales más felices. La vida poco conocida del violinista, compositor, director de orquesta y profesor Will Marion Cook sirve como un ejemplo muy útil para explicar el desarrollo de la música afroamericana desde 1900 a 1930. Aunque esta personalidad carismática y obstinada acabó fracasando en su afán de conquistar el ámbito clásico, sí que vivió momentos de triunfo y abrió un camino propio que serviría a muchos artistas negros que llegaron tras él. Entre otras cosas, sirve para establecer un vínculo directo entre Dvořák y Duke Ellington.

La biografía de Cook, documentada de forma fragmentaria, ha sido reconstruida por la estudiosa Marva Griffin Carter. Nacido en 1869, Cook se crió en Washington como el hijo de unos padres de clase media. Cuando murió su padre fue a vivir con sus abuelos a Chattanooga, donde su arrogancia dio lugar a la clase de problemas disciplinarios que suelen observarse en jóvenes dotados de un talento inusual. Ascendía con frecuencia a la cima del Monte Lookout, en las afueras de Chattanooga, para proyectar su fama futura. En su autobiografía inédita escribió: «Solía [...] quedarme allí hasta muy tarde por la noche, planificando toda mi vida, cómo habría de estudiar, convertirme en un gran músico y hacer algo sobre los prejuicios raciales [...]. De algún modo sentía que una música así podría ser la palanca con la que mi gente podría elevar su estatus. Toda mi vida he soñado sueños, pero nunca más maravillosos o más grandiosos que los inspirados por el Monte Look-out.»

A Cook lo aceptaron más tarde en Oberlin, una de las poquísimas universidades estadounidenses en que los estudiantes negros podían matricularse junto a los blancos. Un profesor reparó en su talento como violinista y le aconsejó que estudiara con Joseph Joachim, que dirigía la Hochschule für Musik en Berlín. Con la ayuda brindada por el esclavo reconvertido en orador Frederick Douglass, que pertenecía al círculo social de la señora Cook, el chico consiguió ser admitido en la academia de Joachim.

El Berlín del káiser resultó ser sorprendentemente acogedor. Según la autobiografía, titulada *Hell of a Life* (*Un calvario de vida*), Joachim tomó al joven afroamericano bajo su tutela, expresando cuánto le gustaba su manera de tocar apasionada y su indómita personalidad. «Eres un extraño en un país extraño», dijo supuestamente el violinista. «Vamos a ser amigos. Ven a comer a mi casa el domingo.» En las reuniones en casa de Joachim, Cook pudo conocer o ver a muchas de las personalidades más destacadas de la música alemana, incluidos Hans von Bülow y el joven Richard Strauss. En el verano de 1889, nada menos que Johannes Brahms acudió a la Hochschule para celebrar el quincuagésimo aniversario de Joachim como intérprete. En conjunto, Cook parece haber disfrutado del tiempo que



pasó en Alemania; la visión de un violinista negro resultaba aparentemente demasiado exótica para despertar temores raciales.

Compárese con las experiencias de W. E. B. Du Bois, que empezó a estudiar economía e historia en Berlín justo cuando se fue Cook. De acuerdo con la biografía de David Levering Lewis, Du Bois se «sintió excepcionalmente libre» durante su estancia en Berlín: «más liberado [...] de lo que volvería a sentirse nunca». En un viaje en tren a Lübeck, Du Bois cantó la «Oda a la alegría» de Beethoven —«Todos los hombres serán hermanos»— y soñó con un mundo mejor. El joven filósofo también se enamoró de las óperas de Wagner, gracias a las que aprendió a valorar cómo el arte podía inflamar el espíritu nacional y racial. En el relato «Of the Coming of John» («De la llegada de John»), que apareció en *The Souls of Black Folk*, un joven sureño llamado John Jones asiste a una representación de *Lohengrin* y percibe en ella los perfiles de una vida mejor: «Un profundo anhelo creció en todo su corazón para elevarse con esa música clara por encima de la mugre y el polvo de esa vida miserable que lo mantenía aprisionado y sucio. ¡Ojalá pudiera vivir arriba en el aire libre donde cantaban los pájaros y los soles al ponerse no tenían rastro de sangre!» A continuación —aquí Du Bois revela su «doble consciencia» al percatarse de cómo se percibe incluso al hombre negro más «cultivado»—, un acomodador golpea a John en el hombro y le pide que se vaya.

Will Marion Cook llegaría a conocer bien ese golpecito en el hombro, metafórico o no, tras su regreso a Estados Unidos. Intentó hacerse un nombre como violinista, anunciándose dudosamente como un «fenómeno musical que toca algunas de las obras maestas en su violín con una sola mano». Tras hacer pocos progresos, más tarde formó la Orquesta de William Marion Cook, con Frederick Douglass como presidente de honor. En torno a la misma época, Cook escribió, o empezó a escribir, una ópera basada en *Uncle Tom's Cabin* (*La cabaña del tío Tom*) de Harriet Beecher Stowe. De manera más significativa, en 1893, fue a Chicago a participar en la Exposición Universal Colombina, un acontecimiento memorable en el que Estados Unidos proclamó su nuevo estatus como potencia mundial. En un esfuerzo por contrarrestar los estereotipos de la ferocidad negra que se ponía de manifiesto en algunos de los espectáculos de la exposición —las multitudes acudían en masa a ver y oír a los percussionistas africanos de Dahomey Village—, Douglass organizó un Día de la Gente de Color, cuyo objetivo era afirmar la nobleza de la experiencia estadounidense negra. Los periódicos se burlaron de Douglass al conjeturar que se venderían grandes cantidades de sandías <sup>[3]</sup>.

El Día de la Gente de Color iba a ofrecer fragmentos de *Uncle Tom's Cabin* de Cook, pero la cantante Sissieretta Jones no llegó a recibir el anticipo que necesitaba para hacer el viaje, por lo que el concierto se suspendió. La exposición no fue, sin embargo, un puro desperdicio para Cook. Obtuvo una carta de presentación a Dvořák, que evidentemente lo invitó a estudiar en el Conservatorio Nacional. (Jeannette Thurber, la fundadora del conservatorio, tenía una política de admitir gratuitamente a

estudiantes negros.) Han quedado pocos testimonios de lo que hizo Cook durante sus primeros años en Nueva York, pero pruebas circunstanciales sugieren que el racismo puso un rápido final a sus sueños. En las memorias de Duke Ellington, *Music is My Mistress (La música es mi amada)*, se cita una anécdota. Cook hace su debut en el Carnegie Hall, y un crítico lo ensalza como «el más grande violinista negro del mundo». Cook irrumpe en el despacho del crítico y estampa el violín contra su mesa. «No soy el más grande violinista negro del mundo», grita. «¡Soy el más grande violinista del mundo!» Marva Griffin Carter no ha encontrado pruebas de que tuviera lugar un incidente así, pero es probable que episodios de gritos similares se produjeran cuando el temperamental Cook visitaba las salas de concierto.

Excluido del mundo clásico, Cook consiguió trabajo donde pudo encontrarlo. En 1898 colaboró con el poeta Paul Laurence Dunbar en una revista musical titulada *Clorindy; or, The Origin of the Cakewalk (Clorinda; o el origen del cakewalk)*, que se estrenó en Broadway con un reparto íntegramente negro. Se trataba, a primera vista, de otro espectáculo cómico autodenigrante en el que no paraba de hablarse de «negros» y «morenitos». Pero, como señala Carter, las letras suelen tener un aguijón oculto, con «pinchazos polémicos» a los oyentes blancos. El número de mayor éxito, «Darktown is Out Tonight» («Darktown está fuera esta noche»), incluye una profecía de la futura soberanía de la música negra:

*Porque llegará muy pronto  
el momento  
en que los mejores,  
como los demás,  
se pongan a cantar  
como los negros.*

Cuando la madre de Cook fue a ver el espectáculo, quedó consternada al ver que la educación berlinesa de su hijo había acabado traducándose en esto. Un compositor negro debería escribir igual que uno blanco, le dijo. Sin embargo, el compositor pudo recordar tanto *Clorindy* como su sucesora, *In Dahomey (En Dahomey)*, como ejemplos de un compositor negro que encontraba por fin su propia voz. «On Emancipation Day» («En el Día de la Emancipación»), el gran número de *In Dahomey*, repite la profecía de «Darktown» de forma aún más incisiva:

*Blancos, dejáis todos el camino despejado,  
la banda va tocando varias canciones,  
los ojos oscuros parecen lunas [...]  
cuando les oyen las melodías de ragtimes  
los blancos intentan hacerse pasar por negros  
en el Día de la Emancipación.*

Los primeros acordes de la obertura, que reaparecen al comienzo de «On Emancipation Day», recuerdan al comienzo del Largo de la Sinfonía *Del Nuevo Mundo* de Dvořák.

Los musicales de Cook, de técnica sofisticada y tono enérgico, anticiparon el espíritu del Renacimiento de Harlem, que acabaría eclosionando en torno a 1925. Desde el comienzo del siglo, W. E. B. Du Bois había estado reclamando que al menos «la décima parte con talento» de los intelectuales y artistas negros condujera a las masas hacia un lugar mejor en la sociedad. El aumento de la actividad artística en Harlem en los años veinte hizo que se cumpliera la profecía de Du Bois, aunque el elitismo implícito en la frase «la décima parte con talento» resultaría ser problemático. La música era un componente esencial para el espíritu renacentista, y Du Bois, el filósofo Alain Locke y el poeta James Weldon Johnson defendieron todos que los compositores negros deberían servirse de formas europeas aun cuando exploraran la tradición nativa afroamericana. El propio Cook escribió en 1918: «La música negra desarrollada acaba de empezar en Estados Unidos. El estadounidense de color está encontrándose a sí mismo. Ha dejado de lado las pueriles imitaciones del hombre blanco. Ha aprendido que un estudio exhaustivo de los maestros proporciona el conocimiento de lo que es bueno y cómo crearlo. De los rusos ha aprendido a obtener su inspiración desde dentro; que su riqueza inagotable de leyendas y canciones folclóricas le provean de material para composiciones que establecerán una gran escuela de música y enriquecerán la literatura musical.»

Aun así, Cook no pudo hacerse un hueco en la composición «convencional». En la segunda década del siglo empezó a dirigir bandas y reunió un grupo llamado la New York Syncopated Orchestra (Orquesta Sincopada de Nueva York), que más tarde realizó giras por Europa con el nombre de Southern Syncopated Orchestra (Orquesta Sincopada del Sur). Aunque Cook no se sintió nunca cómodo con el jazz —la improvisación rechinaba con su educación de conservatorio—, sí que puso de relieve los nuevos sonidos que estaban emergiendo de Nueva Orleans y contrató al joven clarinetista virtuoso Sidney Bechet como su solista estrella. El director de orquesta Ernest Ansermet, que se interesó ávidamente por el jazz justo cuando estaba desarrollándose, oyó tocar a la orquesta de Cook en 1919 y, con una capacidad de percepción que le ha granjeado un lugar de honor en las antologías de los escritos sobre jazz, aclamó a Bechet como un «genio» y a Cook como un «maestro en todos los sentidos». Ya en 1893 Anton Rubinstein había predicho que los músicos negros podrían formar «una nueva escuela musical» al cabo de veinticinco o treinta años. Veinticinco años después, Ansermet percibió en las interpretaciones de Bechet y Cook «una carretera que el mundo podrá recorrer mañana a toda velocidad».

Cook no fue ni mucho menos el único músico negro que se alejó de los estudios clásicos para emprender una carrera en el ámbito de la música popular. Muchos músicos negros de formación clásica desempeñaron importantes papeles en el primer jazz, desmintiendo la idea simplista y racista de que se trataba de una forma

puramente instintiva e ignorante. Will Vodery trabajó como archivero para las orquestas de Filadelfia y Chicago en su juventud y apuntaba maneras prometedoras como director, pero su carrera despegó sólo cuando Florenz Ziegfeld, el genial empresario de Broadway, lo contrató para arreglar música para sus Follies. James Reese Europe estudió violín, pero no encontró trabajo cuando llegó a Nueva York en 1903; empezó, en cambio, a tocar el piano en bares, a dirigir espectáculos teatrales y a liderar bandas. La Clef Club Orchestra and Hell Fighters, su banda, integrada en su totalidad por negros, introdujo a un amplio público música sincopada que estaba sólo a uno o dos pasos del jazz. Fletcher Henderson, el futuro rival de Ellington para la corona de rey del swing, empezó como un prodigio del piano clásico; cuando fue a trabajar con Ethel Waters a Nueva York, tuvo que aprender a tocar jazz al piano escuchando los rollos de pianola de James P. Johnson. El propio Johnson, el más destacado de los pianistas *stride* de Harlem, tenía aspiraciones compositivas que se vieron satisfechas sólo parcialmente. En una generación posterior, Billy Strayhorn, destinado a ganarse la fama como principal colaborador de Ellington, brilló como un prodigio de la composición en su juventud e hizo enloquecer a sus compañeros de instituto con un Concierto para piano y percusión.

El mismo guión se repetía una y otra vez. Los padres de clase media solían mandar a sus hijos e hijas a Oberlin o Fisk o al Conservatorio Nacional con la esperanza de que pudieran lograr las cosas maravillosas que Dvořák había augurado para la música afroamericana. Tras chocarse contra el muro de los prejuicios, estos jóvenes músicos creadores se dedicaron, en cambio, a los estilos populares: primero por frustración, luego por ambición y, finalmente, por orgullo. Los instrumentistas más jóvenes abrazaron el jazz como su derecho de nacimiento; no se pararon mucho tiempo a pensar en la vieja fantasía de las sinfonías negras de Dvořák. Cook, sin embargo, nunca olvidó las ambiciones que había alimentado en su niñez, cuando se retiraba al Monte Lookout. Seguía soñando con un «Beethoven negro, quemado hasta los huesos por el sol africano».

## Charles Ives

Sobre el escenario del Symphony Hall de Boston, uno de los grandes palacios de la música de Estados Unidos, se encuentra inscrito el nombre BEETHOVEN, ocupando una posición muy semejante a la de un crucifijo en una iglesia. En varias salas de concierto de finales del siglo XIX y comienzos del XX, los nombres de los maestros europeos aparecen a lo largo de todo el perímetro del auditorio, una señal inequívoca de que los edificios son catedrales para el culto de iconos musicales importados. A principios de siglo, es probable que cualquier joven aspirante a compositor que se

sentase en una de estas salas —un varón blanco, no hace falta decirlo, ya que los negros no eran generalmente bien recibidos y a las mujeres, por regla general, no se las tomaba en serio— cayera presa de pensamientos pesimistas. El diseño mismo del lugar militaba en contra de la posibilidad de una tradición musical nativa. ¿Cómo podía grabarse tu nombre junto a los de Beethoven o Grieg cuando todos los espacios disponibles ya estaban cubiertos? El hecho de que siguieran surgiendo tantos compositores estadounidenses constituye un homenaje a la tozudez de la especie.

Charles Ives fue uno de esos jóvenes testarudos. Procedía de una distinguida familia de Nueva Inglaterra y descendía de un granjero que llegó a Connecticut quince años después del viaje del *Mayflower*. Sus abuelos George White Ives y Sarah Hotchkiss Wilcox Ives tenían conexiones con los trascendentalistas, la realeza de la vida intelectual estadounidense; parece ser que el propio Emerson pasó una vez una noche en su casa de Danbury. El padre de Ives era el director de banda George Ives, sobre el que se sabe poco más que los recuerdos no siempre fiables de Charles. Resulta imposible determinar si el padre previó realmente los experimentos de su hijo, pero hay una famosa anécdota que se ve corroborada por el testimonio de alguien que sí se encontraba presente: el director de banda hizo desfilar en una ocasión a dos bandas una justo detrás de la otra por el simple placer de oírlas en una simultaneidad cacofónica. Ives recuerda también que les pidió a él y a sus hermanos que cantaran la vieja canción de plantación de Stephen Foster «Old Folks at Home» («Los viejos en casa») en la tonalidad de Mi bemol mientras que George tocaba el acompañamiento en Do.

Charles ingresó en el Yale College, donde estudió composición con Horatio Parker, bajo cuya tutela produjo una experta sinfonía dvořakiana en cuatro movimientos. En 1898, el joven compositor se trasladó a Nueva York, donde de día trabajaba en la compañía de seguros Mutual Life y tocaba el órgano y dirigía música en la Iglesia Presbiteriana Central. (Había sido un experto organista desde su adolescencia, utilizando el instrumento para experimentar con efectos espaciales y múltiples capas de actividad.) En 1902 Ives llamó la atención positivamente con una cantata titulada *The Celestial Country* (*El país celestial*). El *Musical Courier* detectó una «seriedad indudable en el estudio y talento para la composición»; *The New York Times* tildó la nueva obra de «académica y de buena factura», «vivaz y melodiosa». Ives parecía preparado para una distinguida carrera. Primero estudiaría con un nombre importante en Europa, luego encontraría un puesto en una facultad de las ocho universidades más prestigiosas del noreste de Estados Unidos, las integrantes de la llamada Ivy League.

Pero de repente, justo una semana después del éxito de ese estreno, Ives dimitió de su puesto en la iglesia y a renglón seguido desapareció del panorama musical. El porqué de su decisión sigue siendo un misterio. Quizás esperaba una acogida más extática a su presentación; más tarde garabateó elocuentemente las palabras «Malditas paparruchas y cosas peores» en una de las críticas de *The Celestial*

*Country*. Los biógrafos han especulado además sobre la posibilidad de que este joven atlético, el «Gallardo» Ives de Yale, tuviera una especie de complejo de macho con respecto a la cultura musical clásica de Estados Unidos que, a sus ojos, parecía ser un «arte castrado», controlado por mecenas femeninas, hombres afeminados y extranjeros a la última moda («damiselas», «mariquitas», «mariposones», etcétera). Más prosaicamente, puede que Ives perdiera la fe cuando eligieron a un conocido suyo para dar clase en Yale como el heredero aparente de Parker.

Ives, por su parte, prefirió dedicarse a los seguros de vida, en los que demostró ser extraordinariamente hábil. Fue un defensor de la venta agresiva, pensada para conseguir que la gente comprara pólizas que en realidad no querían. No era él quien iba de puerta en puerta; su trabajo consistía en pensar técnicas de venta que pudieran pasarse a una red de agentes por cuenta propia. Ives codificó sus innovaciones en el panfleto *The Amount to Carry (La cantidad que llevar)*, que establecía unos argumentos de venta «lo suficientemente sencillos como para ser entendidos por la mayoría y lo bastante complejos como para que todos los valoraran en alguna medida». Ives decía a todos y cada uno de los vendedores que se plantaran firmemente delante de la puerta de un comprador potencial y «aporrearan algunas ideas GENIALES en su cabeza».

Por las tardes y los fines de semana, Ives siguió escribiendo música, ocultando su obra a sus compañeros de profesión y esforzándose poco por publicitarla al mundo en general. En un aislamiento intelectual casi total, fue el iniciador de una revolución musical estadounidense, bien desdeñando las reglas que había aprendido en Yale, bien reinventándolas a su manera. A veces liberaba disonancias que rivalizaban con las de Schoenberg. En atmósferas más desenfadas, se deleitaba con sonidos populares y con una miscelánea de materiales típicamente norteamericanos. Su filosofía de la música era casi diametralmente opuesta a su filosofía de los seguros; prefería imaginar un mundo en el que la música pudiera de algún modo circular sin que fuera comprada o vendida. «Puede que la música aún no haya nacido», escribió en *Essays Before a Sonata (Ensayos previos a una Sonata)*, el volumen que acompaña a su obra maestra para piano, la *Sonata Concord*. «Quizá nunca se ha escrito u oído ninguna música. Quizás el nacimiento del arte tendrá lugar en el momento en que el último hombre que desee ganarse la vida con el arte se haya ido, y se haya ido para siempre.»

Una vez que Ives se lanzó finalmente al escrutinio público, con la publicación de la *Concord* en 1920, empezó a cristalizar un mito a su alrededor. Aquí estaba un visionario estadounidense que se había adelantado a Schoenberg a la hora de descubrir la atonalidad. Cuando, en 1939, el pianista John Kirkpatrick dominó finalmente esa partitura titánica y la tocó en su integridad, Lawrence Gilman, del *New York Herald*, ensalzó a Ives como «uno de esos artistas excepcionales cuya indiferencia a la publicidad es tan sincera como fantástica e increíble». El propio Schoenberg se expresó en términos aprobatorios: «Hay un gran Hombre viviendo en

este País: un compositor. Ha solucionado el problema de cómo preservar alguien su autoestima y aprender [sic]. Responde a la negligencia con el desdén. No se ve obligado a aceptar elogios o culpas. Su nombre es Ives.» Más tarde, la leyenda de Ives el innovador fue objeto de un análisis crítico. El escritor Maynard Solomon escribió una ponencia defendiendo que Ives había puesto una fecha anterior a sus partituras con objeto de asegurarse la precedencia en la carrera hacia la atonalidad. Gayle Sherwood contraatacó demostrando que el compositor había estado coqueteando con armonías estrambóticas ya en 1898.

Al margen de cuál sea el resultado de ese debate, la originalidad de Ives radica realmente no en sus acordes sino en sus heterogéneas combinaciones de sonidos norteamericanos. Al igual que Berg y Bartók, se movía indistintamente entre la sencillez folclórica y la disonancia. «No alcanzo a ver por qué habría que desterrar la tonalidad como tal para siempre», escribió Ives en cierta ocasión. «No alcanzo a ver por qué habría de estar siempre presente.»

En obras juveniles experimentales como *From the Steeples and the Mountains* (*Desde los campanarios y las montañas*) y *The Unanswered Question* (*La pregunta sin respuesta*), Ives creó reproducciones hiperrealistas de acontecimientos sonoros cotidianos. En la primera obra, las campanas repican desde múltiples campanarios de pueblos y se produce un eco con las montañas. En la segunda, momentos de nerviosa y disonante actividad suenan sobre una suave y serena oleada de la cuerda, lo que evoca el carácter quejumbroso de voces humanas entremezcladas en medio de la vastedad indiferente de la naturaleza. En la Segunda Sinfonía, concluida en torno a 1909, Ives abre la antigua forma teutónica a lo que el musicólogo J. Peter Burkholder llama «melodías prestadas»: himnos, marchas y cancioncillas estadounidenses del tipo de «Massa's in de Cold Ground», «Pig Town Fling», «Beulah Land», «De Camptown Races», «Turkey in the Straw» o «Columbia, the Gem of the Ocean». Todo ello se arremolina junto a citas de Brahms, Wagner, Tchaikovsky y el propio Dvořák, nivelando provocadoramente el equilibrio europeo-norteamericano.

Finalmente, en obras maduras a gran escala como la *Holidays Symphony*, la Sonata *Concord* y las Sinfonías núms. 3 y 4, Ives forja formas que podían hacer justicia a su material exclusivamente norteamericano. En vez de presentar ideas musicales de un modo ordenado en el arranque de una obra, Ives utiliza un proceso que Burkholder llama «forma cumulativa»: los temas se materializan a partir de una nebulosa de posibilidades y luego avanzan hacia una breve y cegadora epifanía. En la Tercera Sinfonía, la epifanía adopta la forma de la melodía del himno «Woodworth», que es entonado vigorosamente al final. La tumultuosa y magistral Cuarta concluye con una densa fantasía sobre «Nearer, My God, to Thee» («Más cerca de ti, Dios mío»).

*Three Places in New England* (*Tres lugares en Nueva Inglaterra*), iniciada en torno a 1914 y concluida en una fecha tan tardía como 1929, es la más profunda meditación de Ives sobre el mito estadounidense. Casualmente o no, es también la

obra en que tiene más relevancia la experiencia negra. Ives ofrece claves de sus intenciones en los *Memos (Memorandos)* autobiográficos y en el libro *Essays Before a Sonata (Ensayos previos a una sonata)*, dos textos que abordan la relación entre la música negra y la blanca. En una primera lectura, el tema podría parecer previsiblemente prejuizado. Al rechazar el programa de Dvořák para una música norteamericana basada en la cultura negra, Ives insiste en que los espirituales tenían sus orígenes en himnos *gospel* blancos y que los negros habían «acentuado» este material blanco. El ragtime, escribe en *Essays Before a Sonata*, «no “representa a la nación estadounidense” más de lo que la representan unos cuantos buenos y viejos senadores». No puede hacerse música a partir del ragtime más de lo que puede hacerse una comida con «salsa de tomate ketchup y rábano picante».

La argumentación toma luego un giro interesante. Un compositor puede valerse de motivos negros o indios, dice Ives, si se identifica profundamente con el espíritu que arde en su interior: «fervientemente, trascendentalmente, inevitablemente, furiosamente». Hay que poseer la misma pasión por la verdad que animó al orador abolicionista Wendell Phillips, que hizo callar a gritos y avergonzarse a una facción favorable a la esclavitud en el Faneuil Hall de Boston en 1837. De lo contrario, el compositor debería recurrir a su propio legado. Lo que Ives parece estar diciendo es que los himnos blancos son no *menos* fervientes que los negros; los cantantes de todos los colores introducen inflexiones en las notas para expresar su espíritu. A la postre, afirma Ives rotundamente, «un alma africana examinada por rayos X tiene un aspecto idéntico al de un alma americana».

Ives se enorgullecía del hecho de que su familia había abrazado desde hacía mucho tiempo causas afroamericanas. Sus abuelos, abolicionistas declarados, habían brindado su apoyo al Hampton Normal and Agricultural Institute, una escuela industrial para negros y norteamericanos nativos. Tras la Guerra Civil, George Ives y sus padres adoptaron más o menos a un niño negro llamado Henry Anderson Brooks y lo enviaron a estudiar a Hampton. Es evidente que Ives oyó ragtimes muy pronto, quizás en la Exposición Universal Colombina, a la que asistió durante un verano en que no tenía clases en el instituto. (Parece ser que se perdió el fiasco del Día de la Gente de Color por uno o dos días.) Solía tocar espirituales al piano. En un momento dado pensó en escribir una serie de piezas que trataran de la América negra; pensaba incluir *The Abolitionists (Los abolicionistas)*, una dramatización del discurso de Wendell Phillips en el Faneuil Hall.

Este material acabaría incorporándose finalmente al primer movimiento de *Three Places in New England*. «The “St. Gaudens” in Boston Common (Col. Shaw and His Colored Regiment)» («El “St. Gaudens” en Boston Common [el Coronel Shaw y Su Regimiento de Color]») toma como tema el bajorrelieve de August Saint-Gaudens del 54.º regimiento de infantería de Massachusetts, uno de los primeros afroamericanos de la Unión, que perdió más de un centenar de hombres en un asalto al bastión confederado de la Batería Wagner en 1863. Ives puso al comienzo de la partitura un



poema escrito por él mismo, en el que retrataba «rostros de almas» avanzando en medio del dolor hacia la libertad, encabezados por el «repicar del tambor del corazón común». Resulta difícil discernir si alguna melodía en concreto de «St. Gaudens» representa el alma de un soldado negro o de un oficial blanco, pero el hecho de que el compositor se refiriera a veces a su obra como su «Marcha negra» sugiere que consideraba al Regimiento de Color su protagonista.

La partitura de *Three Places in New England* se conserva en la Biblioteca Musical de la Universidad de Yale. Consistente en un puñado de revisiones, añadidos y correcciones de última hora, ejemplifica el desbarajuste reinante en los métodos de trabajo del compositor. Cuando el juego se acercaba a su fin, a Ives le vino una inspiración: decidió insertar un suave, borroso y perturbador acorde de seis notas al comienzo del movimiento «St. Gaudens». El acorde funde tríadas de La menor y Re sostenido menor y, como en *Salome* y la *Consagración*, el tritono que se abre entre ellos insinúa un conflicto sin resolver y quizás irresoluble: en este caso, probablemente, la propia Guerra Civil. De esa bruma de sonido emerge un aluvión de himnos y canciones, y las melodías con asociaciones afroamericanas acaban por mostrar su hegemonía. Muy al principio hacen su aparición dos canciones de Stephen Foster, «Old Black Joe» y «Massa's in de Cold Ground». Más tarde llegan «The Battle Cry of Freedom», «Marching Through Georgia», una ráfaga de ragtime, y «Deep River». Las melodías «blancas» reciben un tratamiento relativamente puritano, un reflejo de la rectitud bostoniana del Coronel Shaw. «Deep River», un espiritual con una fuerza inigualada, suena con nobles y solitarias resonancias en la trompa.

Las melodías convergen en lo que la musicóloga Denise Von Glahn ha descrito como una recreación orquestal del asedio suicida de la Batería Wagner por parte del Regimiento de Color. Un acorde de Do mayor se ve traspasado por un disonante Si: una bala impacta en el Coronel Shaw mientras grita: «¡Adelante, 54.º!» El motivo de la «concentración en torno a la bandera» de «The Battle Cry of Freedom» («El grito de batalla de libertad») atruena sobre una secuencia de marcha renqueante a punto de desplomarse: el Sargento William H. Carney, el primer afroamericano que recibió la Medalla de Honor, lleva la bandera en medio de la refriega. En el silencio subsiguiente vuelven a tocarse «Old Black Joe» y «Massa's in de Cold Ground», lo que da paso a un breve lamento para violonchelo solo con reminiscencias de blues. Al final llega un neblinoso «Amén»: quizás un cortejo fúnebre que sube las escaleras de una iglesia.

¿Qué estamos oyendo? ¿Está Ives sugiriendo seriamente que los soldados negros cantaban en la Guerra Civil «Hear dat mournful sound» («Oye ese sonido quejumbroso») cuando entraban en combate? Es de suponer que no. Como indica el título, la obra está inspirada no por la propia batalla sino por la escultura que realizó Saint-Gaudens para conmemorarla. Se trata del regimiento de Shaw, tal y como lo vio Saint-Gaudens, y tal como lo vio a su vez Ives. Estamos mirando retrospectivamente a través de los ojos de un yanqui de finales de siglo que no puede cantar como

cantaban los soldados negros. Cuando piensa en «negro», le vienen a la cabeza melodías de Foster, así como fragmentos anacrónicos de ragtime. Aun así, al hacer añicos estas manidas asociaciones, Ives se acerca a la fuente. El movimiento parece anticipar la música negra del futuro cercano o lejano: el anguloso country blues de Skip James, los acordes soñadores del jazz sinfónico de Duke Ellington, las «hojas de sonido» de John Coltrane. Puede que estos parecidos no sean más que casualidades, pero la totalidad del método de Ives consistía en planificar casualidades. Era incapaz de aseverar un punto de vista monolítico; lo que hacía, en cambio, era crear una especie de sala de escucha en la que había cabida para todo, un espacio de ecos ilimitados.

## La Edad del Jazz

Ives aguardó sabiamente hasta 1920 antes de intentar publicitar seriamente su moderno estilo trascendentalista. Diez años antes, su obra apenas habría tenido sentido para los oyentes criados en los refinados valores de la Edad de Oro. Pero en el período de los locos años veinte surgió lo que la musicóloga Carol Oja ha llamado un «mercado para el modernismo», un público más receptivo a los sonidos convulsos.

Crascitantes *glissandi* de trombón definieron la pieza «Livery Stable Blues», el primer disco de jazz que despertó atención en todo el país. En torno a la misma época, la gente estaba aclamando al pianista y compositor inmigrante ucranio Leo Ornstein, también conocido como «Ornstein, el terror del teclado», que ofrecía feroces disonancias y un enérgico virtuosismo. El efecto más deslumbrante de Ornstein, coinventado con el experimentalista californiano Henry Cowell, fue el acorde «cluster» («racimo»), en el que la mano, el puño o el antebrazo tocan tres o más notas contiguas. Ornstein logró generar de algún modo una forma primeriza de la histeria colectiva con que serían recibidos más tarde Benny Goodman, Frank Sinatra y los Beatles. La multitud, como alguien escribió en una ocasión, «atestaba los vestíbulos, subía de cuando en cuando al escenario y se quedaba allí largo rato pegada a las paredes, a los tubos del órgano, a los pedales, a las escaleras o a cualquier lugar desde el que pudiera verse».

La música estadounidense había pasado de una respetuosa infancia eurocéntrica a una adolescencia indómita. Oja, en su libro *Making Music Modern (Modernizar la música)*, compara a varios destacados compositores de esta época con esos «viajeros que salen desorientados del metro, mirando en todas direcciones para intentar situarse». Algunos adoptaron la estrategia del asalto vanguardista, disparando disonancias y timbres percutivos que superaban a las combinaciones sonoras más inusuales de Stravinsky y los vieneses. Fueron bautizados como los «ultramodernos».

Otros buscaron congraciarse con el público que iba a los conciertos, aderezando la ópera y la sinfonía con algunas dosis de jazz. Al otro lado de la endeble línea divisoria entre la música popular y la clásica, jóvenes maestros de Broadway como Irving Berlin, Jerome Kern, Richard Rodgers, Cole Porter y George Gershwin hacían suyos procedimientos de la gran ópera y la música moderna en su camino hacia la creación de un nuevo tipo de teatro musical transcompuesto. Ellos formaron también parte del «mercado modernista» de Manhattan, como lo llama Oja. Entretanto, Louis Armstrong, Duke Ellington, Sidney Bechet, Fletcher Henderson, Bix Beiderbecke y Paul Whiteman, entre otros, estaban sentando las bases del arte del jazz. Casi todos los arriba mencionados nacieron en los años inmediatamente anteriores o posteriores a 1900, y habrían de dominar la música estadounidense durante las próximas décadas.

Edgard Varèse, que estaba al frente de los ultramodernos, recordaba más tarde: «Me convertí en una especie de diabólico Parsifal, en busca no del Santo Grial sino de la bomba que haría explotar al mundo musical y que, por tanto, permitiría el paso de todos los sonidos, sonidos que hasta ahora —e incluso hoy— se han tildado de ruidos.»

Varèse, nacido en 1883, llegó a Nueva York desde la vanguardia parisiense, donde frecuentó algunas de las mismas reuniones rosacruceanas que habían despertado la curiosidad de Debussy y Satie. Después de escribir durante algún tiempo en un estilo que se situaba evidentemente en algún punto intermedio entre Debussy y Strauss —sus primeras partituras fueron destruidas posteriormente por un incendio—, Varèse se interesó por el futurismo italiano y su «arte del ruido». En 1915, tras haber sido liberado del ejército francés por motivos médicos, decidió probar fortuna en Nueva York. Allí se juntó con un grupo de artistas cosmopolitas, tanto nativos como expatriados, que estaban forjando una vanguardia inequívocamente estadounidense, visceral en su impacto y de un tono exuberante. Entre ellos se encontraban Francis Picabia y Marcel Duchamp, que hacían arte a partir de objetos cotidianos y que erotizaron la máquina. El crítico estadounidense Paul Rosenfeld, un pomposo defensor de la música vanguardista en los años veinte y treinta, tildó a estos artistas de avatares del «misticismo de los rascacielos», lo que hacía referencia a tener «conciencia de la unidad de vida por medio de las formas y la expresión de la civilización industrial, sus luces intensas, sus ruidos penetrantes, sus texturas compactas y sintéticas; una conciencia de su inmensa tensión, dinamismo, ferocidad, y también su delicadeza y precisión fabulosas».

La música de Varèse debe mucho a las armonías crueles y los ritmos estimulantes de la *Consagración*, pero se ha suprimido casi cualquier vestigio de folclore o melodía popular. Su primera gran obra americana fue, apropiadamente, *Amériques*, un movimiento orquestal descomunal compuesto entre 1919 y 1922. Reflejaba los sonidos y ritmos de Nueva York a lo largo del río Hudson y en torno al puente de

Brooklyn: el ruido del tráfico, el gemido de las sirenas, los lamentos de los avisos antiniebla. La orquesta estaba formada por veintidós instrumentos de viento-madera, veintinueve de metal, sesenta y seis de cuerda y un vasto despliegue de percusión que requería la participación de nueve o diez instrumentistas. Al igual que Schoenberg en su primer período atonal, Varèse descompuso el lenguaje y la forma en una corriente de sensaciones, pero ofrecía pocos momentos de lirismo a modo de compensación. Sus gestos temáticos abruptos, sus pulsos aporreados y sus acordes hermosamente estridentes van surgiendo como fenómenos puros, fuera del flujo convencional del tiempo.

Cuando Varèse ofreció al público su música ultraviolenta sucedió algo inesperado: al público le gustó. O al menos se entretuvo con ella. Leopold Stokowski, un director de una curiosidad insaciable y un impecable sentido de la teatralidad, presentó *Amériques* con su soberbia Orquesta de Filadelfia en 1926, y el año siguiente programó la igualmente formidable *Arcana*. Estos conciertos se celebraron en la Academia de Música de Filadelfia y en el Carnegie Hall. La prensa, encantada, se hizo eco profusamente de la sirena del cuerpo de bomberos de Nueva York que aparecía en la sección de percusión de *Amériques*. Los humoristas se dieron un festín. Varèse adquirió una pátina de glamour social, convirtiéndose, en frase de Oja, en el «galán del modernismo». De hecho, en un delicioso quiebro del destino, el melancólicamente atractivo compositor ya había actuado en papeles secundarios en varias películas mudas, como *Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, en la que encarna a un noble que mata a su mujer con un anillo envenenado.

Titulares aún mayores saludaron a George Antheil, un nativo de Trenton, Nueva Jersey, que se impuso como misión ser el próximo Stravinsky o, en caso de fracasar en ese empeño, el próximo Ornstein. Antheil conquistó inicialmente la fama en el París de la posguerra, presentando obras con títulos como *Airplane Sonata (Sonata del aeroplano)* y *Sonata Sauvage (Sonata salvaje)*. Ezra Pound, James Joyce y otros escritores modernistas lo admiraron, aunque no causó ninguna impresión en Stravinsky. Un concierto provocó un escándalo del tipo del de la *Consagración* en el Théâtre des Champs-Élysées, aunque luego se descubrió que el revuelo había estado organizado en aras del director de cine Marcel L'Herbier, que necesitaba una escena con una multitud enardecida para su película de suspense *L'Inhumaine*.

En 1927 Antheil llevó su número al Carnegie Hall, donde ofreció un programa que conseguía ser jazzístico y ultramoderno en igual medida: en primer lugar, la orquesta de W. C. Handy tocó *A Jazz Symphony (Una sinfonía jazzística)* delante de un cuadro de una pareja de negros bailando el charlestón, con el hombre agarrando a la mujer por el trasero; luego diez pianos, ventiladores eléctricos de tamaño industrial, una sirena y otros diversos productores de ruido fueron desfilando por el escenario para el *Ballet mécanique*, que remedaba *Les noces*. Hacia la mitad de esta última obra, el compositor y crítico Deems Taylor provocó un regocijo generalizado cuando ató un pañuelo al extremo de su bastón y lo agitó haciendo la señal de

capitulación. «Los alborotos previstos en el concierto de George Antheil se quedan en nada: el éxito no logra materializarse» fue el titular en un periódico al día siguiente. Antheil acabó ganándose la vida en Hollywood, escribiendo bandas sonoras para, entre otras películas, *Buffalo Bill* y *El bucanero* de Cecil B. DeMille.

Se había abierto una brecha entre el ideal del modernismo como la antítesis de la cultura de masas y la realidad de Estados Unidos como un mercado en el que podía comprarse y venderse absolutamente cualquier cosa. A Carl Ruggles, el más severo de los ultramodernos, le atormentaba esa contradicción. Produjo un número limitado de obras, y todas y cada una poseen la dureza y la aspereza de la roca granítica. Su obra maestra orquestal, *Sun-Treader (El caminante solar)*, es una de las obras atonales más tersamente formuladas de la literatura, con una propulsión semejante a la de la Quinta de Beethoven. Si Varèse es como el primer Stravinsky con los motivos folclóricos suprimidos, Ruggles es como Ives sin las melodías. Ruggles y Varèse unieron filas para fundar el International Composers' Guild (Asociación Internacional de Compositores), cuyo objetivo era presentar música difícil sin restricciones comerciales. Cuando alguien observó felizmente que uno de los conciertos había logrado que la sala se llenase, Ruggles acusó a su propia organización de «intentar dar satisfacción al público». Como sucedió con tanta frecuencia en la saga modernista, los impulsos revolucionarios fueron de la mano de la intolerancia y el resentimiento. Ruggles y Varèse rezongaron entre ellos sobre el consumismo y la vulgaridad que estaban arruinando la cultura estadounidense, algo de lo que tendían a echar la culpa a los judíos y a los negros.

A pesar de las detestables opiniones raciales de los fundadores, la Asociación Internacional de Compositores hizo posible un logro infrecuente para un compositor negro. William Grant Still, un nativo de Mississippi que repartía su tiempo entre las actividades clásicas y un trabajo de día en Black Swan Records, estudió durante un tiempo con Varèse, y compuso un ciclo de canciones, *Levee Land (Tierra de dique)*, que apareció en un programa de la Asociación en 1926. Concebido como un vehículo de lucimiento para Florence Mills, una estrella del teatro musical de Harlem, *Levee Land* se despliega en dos niveles de actividad diferenciados pero ingeniosamente coordinados: mientras la cantante interpreta líneas vocales en el estilo del blues clásico, la orquesta la rodea con un envoltorio armónico bullicioso, discordante, que incluye acordes politonales semejantes a los que utilizó Ives en *Three Places in New England*. Cinco años después, la *Afro-American Symphony (Sinfonía Afroamericana)* de Still se estrenó en la Filarmónica de Rochester y un compositor negro encontró por fin un lugar respetable en la Norteamérica clásica.

Virgil Thomson era por sí solo todo un movimiento. Muy exigente, licenciado en Harvard y originario de Kansas City, fue pasando por diversas esferas de la música moderna sin quedar en deuda con ninguna de ellas. Desde 1925 hasta 1940 vivió en

París, donde absorbió las lecciones de Stravinsky, Les Six y, especialmente, Erik Satie. El destino de Thomson era producir el equivalente estadounidense de la engañosa ingenuidad de Satie. Mientras que Satie utilizaba melodías de cabaré y danzas de vodevil, Thomson llenaba sus partituras con típicos materiales estadounidenses: himnos de escuelas religiosas dominicales, marchas de plaza de pueblo, vales indolentes adecuados para un quiosco de música en una tarde de verano.

La estética de Thomson tenía algo en común con la de Ives, pero carecía del elemento caótico y visionario; un recorrido por Estados Unidos a una distancia soñadora. En París, el joven y sociable compositor trabó amistad con varios de los artistas modernistas más destacados, y en 1927 empezó a colaborar con Gertrude Stein, otra refugiada que había decidido huir de los valores tradicionales estadounidenses. Cuando la música premeditadamente simplificada de Thomson se unió a las imágenes premeditadamente oscuras de Stein se produjo algo fantástico. Cada mitad de la ecuación sacó de la otra mitad cualidades inesperadas: una rareza sensual en la música, una calidez elegíaca en las palabras.

En la ópera *Four Saints in Three Acts* (*Cuatro santos en tres actos*), la primera de las dos grandes colaboraciones entre Thomson y Stein, no hay argumento como tal, sino sólo una sucesión de cuadros que describen en un lenguaje al borde de lo incomprensible las vidas de santos españoles:

*To know to know to love her so  
Four saints prepare for saints.  
It makes it well fish.  
Four saints it makes it well fish [...] [4]*

En la música de Thomson, estos acertijos se convierten en algo que logra desarmarte con su concreción y su cotidianidad, como si hubiera sido cantada por los niños en el colegio desde tiempos inmemoriales. Las armonías están sacadas de un manual básico —John Cage, en un estudio de la música de Thomson, contó 111 progresiones tónica-dominante—, pero están tratadas con un distanciamiento intelectual que recuerda a la escultura cubista y al collage surrealista.

*Four Saints* conoció su primera producción estable en 1934, no en un salón o en un teatro de ópera, sino en Broadway. Lo que captó la atención de todo el mundo el día del estreno fue que el reparto era íntegramente afroamericano. Thomson no concibió la partitura con intérpretes negros en mente; sólo en 1933, después de ver actuar al artista negro Jimmy Daniels en un club de Harlem, decidió dar a su obra un barniz «negro». Debido quizás a su atractivo racial exótico, *Four Saints* acabó conociendo un éxito sorprendente, que se tradujo en sesenta representaciones. Sofisticados habitantes de la ciudad salían cantando melodías tan inciertas como «Pigeons on the Grass Alas» («Palomas en la hierba, ¡ay!»). En *The New Yorker*,

James Thurber escribió una crítica impasible: «Las palomas no son decididamente ¡ay! No tienen nada que ver con ¡ay! y no tienen nada que ver con ¡hurra! (ni siquiera cuando les atas cintas rojas, blancas y azules y las sueltas para que echen a volar en los conciertos de bandas); tampoco tienen nada que ver con ten compasión de mí o qué bien, ¿no?» Sin embargo, al igual que Antheil antes que él, Thomson descubrió que una cobertura de prensa espasmódica resultaba insuficiente para impulsar una carrera. Una vez que se pasó la moda de *Four Saints*, descubrió consternado que no pudo conseguir siquiera que le publicaran la partitura. Como último recurso, empezó a escribir crítica musical para que el público siguiera familiarizado con su nombre.

Vistas retrospectivamente, algunas de las explicaciones de Thomson para su decisión de utilizar un reparto exclusivamente negro parecen condescendientes, incluso racistas. «Los negros se objetualizan con mucha facilidad», explicó más tarde. «Viven en la superficie de su consciencia.» Los cantantes afroamericanos podían dar sentido a los textos sin sentido de Stein, afirmó Thomson, porque no se daban cuenta de que no tenían sentido. Anthony Tommasini, el biógrafo de Thomson, escribe: «Thomson dio a los artistas negros una oportunidad sin precedentes para echar por tierra estereotipos y retratar a los santos españoles en lo que habría de ser una producción elegante e histórica. Sin embargo, el color de su piel se utilizó para mancillar, en cierto sentido, el selecto mundo blanco de la ópera.» No es de extrañar que *Four Saints* no consiguiera despertar emociones más profundas en un público que estaba enamorándose seriamente de la música afroamericana.

«El jazz no es Norteamérica», proclamó Varèse en 1928. «Es un producto negro, explotado por los judíos.» Animosidad racista aparte, la afirmación no anda muy desencaminada: gran parte de la música que los públicos blancos de los años veinte consideraban «jazz» salía de la pluma de compositores judíos. Jerome Kern, George Gershwin, Irving Berlin y Richard Rodgers eran todos de ascendencia centroeuropea, europeos orientales y ruso-judíos, y todos se valieron profusamente de materiales afroamericanos. Los estudiosos han analizado de qué forma tan sorprendente se solapan los modos y las sincopaciones de la música klezmer de Europa del Este y de la música afroamericana. *Pace* Varèse, la música de Kern y Gershwin era americana precisamente porque mezclaba culturas —y géneros— de un modo creativamente indiscriminado.

Es posible que la identificación de los judíos estadounidenses con la música negra guardara alguna relación con recuerdos heredados del sufrimiento europeo. Las metáforas del Viejo Testamento son una constante en los espirituales afroamericanos: «Tell ole Pharaoh / Let my people go», «Ezekiel saw de wheel of time / Wheel in de middle of a wheel», «Deep river, my home is over Jordan», con sus alusiones explícitas al Faraón, «mi pueblo», Ezequiel o el río Jordán. El compositor Constant Lambert, en su libro de 1934 *Music Ho!*, fue uno de los primeros en comentar lo que

él calificó de un «vínculo entre los judíos exiliados y perseguidos y los negros exiliados y perseguidos». Este tipo de esencialismo racial provoca que las cosas se pongan feas fácilmente: Lambert continúa diciendo que los judíos habían «robado el trueno negro», habían despojado al material afroamericano de su energía pura, primitiva y lo habían dotado de una falsa sofisticación. Los afroamericanos daban a entender a veces lo mismo: Scott Joplin insistía en pensar que Irving Berlin había robado «Alexander's Ragtime Band» de *Treemonisha*, y William Grant Still sospechó que Gershwin le había plagiado. Pero estas peleas ensombrecen la auténtica realidad de los escenarios neoyorquinos en los años veinte y treinta: que los compositores judíos, afroamericanos e incluso caucasianos estaban trabajando hombro con hombro, intercambiando ideas, tomando prestados temas, saqueando el pasado y alimentándose sistemáticamente del presente.

Cuando *Show Boat* (*Barco-cantante*) de Kern se estrenó en el nuevo y opulento teatro de Ziegfeld en Nueva York, en diciembre de 1927, el público quedó atónito y en silencio al oír el coro inicial, que se hallaba peligrosamente alejado de las muchachas bailando y las réplicas ingeniosas por las que eran famosos los espectáculos de Ziegfeld. Cuando sube el telón, el barco en que se ofrecen espectáculos teatrales, *Cotton Blossom*, se encuentra en la parte izquierda del escenario; en la derecha, estibadores negros están cargando fardos de heno y cantando «Niggers all work on de Mississippi / Niggers all work while de white man play» («Todos los negros trabajan en el Mississippi / todos los negros trabajan mientras el hombre blanco juega»). Si, como afirma Marva Griffin Carter, los musicales de Will Marion Cook planteaban «golpes confrontacionales» a los oyentes blancos en los años del cambio de siglo, Kern y su libretista, Oscar Hammerstein II, daban una bofetada en la cara.

Más arriesgada aún es una secuencia ambientada en la Exposición Universal Colombina de 1893. Un grupo de cantantes negros amenazadoramente ataviados interpretan un número del África más profunda titulado «In Dahomey» —el mismo nombre del musical pionero de Will Marion Cook— y luego revelan que son de la Avenida A de Nueva York. Frederick Douglass se había quejado de que los organizadores de la exposición importaban intérpretes negros para «hacer el mono»; el libreto de Hammerstein explica bien a las claras cómo estaba utilizándose la cultura negra para satisfacer la sed de exotismo de los públicos blancos. Aunque estos temas se habían desarrollado en más detalle, *Show Boat* podría haberse convertido en una obra maestra de sátira social, así como en una pieza teatral fascinante. Pero, como señala el experto Raymond Knapp, difícilmente podían los creadores abordar un tema tan incendiario al tiempo que mantenían a sus personajes negros en papeles secundarios, en los márgenes del drama. El sufrimiento afroamericano pasa a ser una suerte de decorado de fondo, una atmósfera de congoja.

Sean cuales sean sus defectos en cuanto estudio de las relaciones raciales, *Show Boat* proporcionaba una gran perspectiva a vista de pájaro de los escenarios



musicales estadounidenses. Lo primero que se oye es un atronador y amenazador acorde menor salido de Verdi o Puccini. Ese gesto operístico se desvanece rápidamente en un veloz montaje de estilos populares: melodía característica de Tin Pan Alley, blues muy conocidos, rasgueos de banjo, cancioncillas de Gilbert y Sullivan, marchas de Sousa, aluvión de palabras propio del vodevil y música para mover las caderas. La única canción de *Show Boat* que todo el mundo conoce es, por supuesto, «Ol' Man River» («Anciano río»), y la conocen debido al modo en que la cantaba Paul Robeson. *Show Boat* no fue sólo el primer musical estadounidense importante, sino el primer musical en el que a los intérpretes negros se les confiaban los momentos estelares. Robeson se convirtió, en efecto, en el co-compositor de la canción, transformando un número resignado, melancólico, en un vehículo de poder espiritual. En años posteriores el cantante cambió la letra «Ah'm tired of livin' an' scared of dyin'» («Ah, estoy cansado de vivir y temeroso de morir») por «I must keep fightin' until I'm dyin'» («Debo seguir luchando hasta que esté muriendo»).

Poniendo humildemente su música al servicio de voces tan augustas, Kern hizo que los estadounidenses blancos supieran que la música negra consistía en algo más que en síncopas muy marcadas. Bajo la vivaz superficie de *Show Boat* se encuentra el poder del blues.

## Gershwin

«Con frecuencia oigo música en medio del ruido», afirmó George Gershwin, explicando los orígenes de *Rhapsody in Blue*. La personificación misma de la Edad del Jazz en cada poro de su delicado ser, Gershwin fue el fenómeno supremo de la música estadounidense de comienzos del siglo xx, el hombre en quien todas las tendencias discordantes de la época encontraron una dulce armonía.

Gershwin se crió en el Lower East Side de Manhattan, ese crisol sobrecalentado en el que se entremezclaban las culturas rusa, europea oriental, yiddish, afroamericana y la estadounidense imperante. Experimentó lo que él llamó su «fogonazo de revelación» en el patio del colegio P.S. 25; mientras estaba jugando a la pelota con otros niños se quedó parado en seco al oír cómo un compañero tocaba la *Humoresque* de Dvořák. Aquí se produce una emocionante simetría histórica, porque Dvořák había basado su *Humoresque* en las *American Plantation Dances* (*Danzas de plantación estadounidenses*) de su joven estudiante Maurice Arnold, uno de esos aspirantes a compositor negro que había desaparecido del mapa.

La vida en el Lower East Side podía ser dura para un niño de clase media al que le gustaba tocar el piano. Los primeros biógrafos de Gershwin, deseosos de establecer las credenciales plenamente norteamericanas de su autobiografiado, pusieron de

relieve sus bulliciosas aventuras, levemente irresponsables: ir a patinar sobre ruedas, hacer novillos, participar en reyertas callejeras, escarceos con pequeños hurtos. Gershwin se topó con la música por casualidad, se decía, y nunca hubo de trabajar con especial dureza. Lo cierto es que el muchacho pasó horas interminables estudiando el piano y asistió a docenas de conciertos en Cooper Union, el Aeolian Hall y el Wanamaker Auditorium (en los mismos grandes almacenes donde Strauss había dirigido su música en 1904). Los álbumes de recortes que Gershwin preparó durante su infancia, que pueden verse en la colección de música de la Biblioteca del Congreso de Washington, están repletos de imágenes de pianistas y compositores predilectos, pegadas allí donde otros chicos podrían haber elegido héroes deportivos o chicas de calendario.

El primer profesor importante de Gershwin fue Charles Hambitzer, que lo introdujo a la música de Debussy y Ravel y posiblemente a las primeras obras de Schoenberg. Más tarde llegó un curso completo de teoría con el músico emigrado húngaro Edward Kilenyi, que le dijo a Gershwin que tenía más posibilidades de conquistar un público si se hacía un nombre en el ámbito popular en vez de en el mundo de la composición académica. (Kilenyi también estaba familiarizado con Schoenberg, y aparentemente orientó a Gershwin en el marco de las enseñanzas del *Harmonielehre*.) Siendo aún un adolescente, Gershwin empezó a trabajar como pianista en la editorial de Remick, y con la ayuda de Will Vodery, el arreglista afroamericano de Ziegfeld, consiguió algunos trabajos en Broadway. Su primer éxito como compositor —que seguiría siendo su mayor éxito en términos de millones de copias vendidas— llegó en 1919, cuando el cantante Al Jolson, con la cara pintada de negro, hizo suyo el divertido número pseudosureño «Swanee» del joven compositor.

Algunos de los primeros clásicos de Gershwin, como «The Man I Love» («El hombre que quiero»), «'S Wonderful» («Es maravilloso») y «Fascinating Rhythm» («Ritmo fascinante») anuncian a bombo y platillo la nueva sofisticación de la canción popular estadounidense. A menudo, una sencilla figura repetida suena sobre un fondo armónico más sereno y complejo. En «'S Wonderful», la melodía del estribillo consiste simplemente en una tercera descendente que se oye tres veces, seguida de una quinta descendente, formando así un acorde normal y corriente. Nada podría ser más sencillo o, potencialmente, más soso. Es una mera señal, como una musiquilla que suena cuando están cerrándose las puertas del metro. La maravilla se encuentra en la armonización: esa inerte tercera pasa a ser el pivote para un elegante tiovivo de acordes mayores, menores, de séptima de dominante y de séptima disminuida.

«Fascinating Rhythm» es un estudio de prestidigitación auditiva. Sobre un pulso firme, la melodía se despliega en tres frases apresuradas, cada una de ellas integrada por seis corcheas más un silencio de corchea. El hecho de que a cada frase le falte una corchea para ocupar un compás completo quiere decir que la parte vocal no deja de escaparse por delante del pulso principal; se necesitan cuatro pulsos adicionales para equilibrar la diferencia. De modo que una sucesión de treinta y dos pulsos se

divide en tres grupos de siete y un grupo de once.

Gershwin hizo su primera incursión seria en la música negra en 1922, con la ópera vodevil *Blue Monday Blues (Blues del lunes triste)*. Ambientada en la calle 135 de Harlem, esta obra breve en un acto cuenta la historia de una mujer que pega un tiro al hombre que se ha portado mal con ella, o eso es lo que cree. Las arias carecen del brío de las mejores melodías de Gershwin y se mueven torpemente entre las convenciones de la opereta europea, el teatro musical yiddish y musicales negros como *In Dahomey* de Cook. El espectáculo tenía un tufillo de esos espectáculos protagonizados por cantantes blancos con la cara pintada de negro, y la orquesta de jazz de timbres tersos de Paul Whiteman producía algo abiertamente diferente de un sonido auténtico de Harlem. Pero Gershwin estaba aprendiendo sobre la marcha, experimentando simultáneamente con opulentas líneas vocales en una vena operística y con líneas melódicas rítmicamente maleables que imitaban el estilo pianístico *stride* y el blues.

Curioso por conocer lo que estaban haciendo los modernos europeos y los ultramodernos de Manhattan, Gershwin asistía regularmente a los conciertos de la Asociación Internacional de Compositores y a otros actos en los que se interpretaba la nueva música. En 1922 oyó a la intrépida mezzosoprano canadiense Eva Gauthier cantar obras de Ravel y Stravinsky, y en febrero de 1923 asistió al estreno estadounidense de *Pierrot lunaire* de Schoenberg. En noviembre de ese mismo año Gershwin hizo su debut «culto» oficial, acompañando a Gauthier en canciones contemporáneas de Kern, Berlin y suyas propias. Deleitó a los asistentes —e hizo gala de sus conocimientos clásicos— al insertar una frase de *Scheherazade* de Rimsky-Korsakov en «Do It Again» («Hazlo de nuevo»).

Gershwin recibió entonces el encargo de escribir una obra orquestal para Whiteman, que estaba preparando un programa titulado «Un experimento con música moderna» para el Aeolian Hall. El director del grupo, que había tocado la viola en las Sinfónicas de Denver y San Francisco, se impuso la misión de dar al jazz una respetabilidad cuasiclásica. El objetivo declarado del «Experimento», que se celebró en el Aeolian Hall el 12 de febrero de 1924, era mostrar «los enormes progresos que se han hecho en la música popular desde los tiempos del jazz discordante, que nació hace aproximadamente diez años en ninguna parte en concreto, hasta la música realmente melodiosa de la actualidad». La velada comenzó con los estentóreos *glissandi* de «Livery Stable Blues» y concluyó, extrañamente, con la Marcha núm. 1 de *Pomp and Circumstance (Pompa y circunstancia)* de Elgar. Si, como escribió Deems Taylor en su crítica, los participantes se habían implicado en el proyecto de sacar el jazz «de la cocina», el jazz acabó evidentemente en la veranda, bebiendo Madeira y fumando puros.

Plantada en el medio, con un pie en la cocina y el otro en el salón, estaba la *Rhapsody in blue*. Es bien conocido que la partitura comienza con un lánguido trino en el clarinete, lo que da paso a una escala ascendente igualmente lánguida, que a

continuación se convierte en un *glissando* superelegante y en absoluto estentóreo. Tras haber llegado al Si bemol más agudo, el clarinete entona luego despreocupadamente una melodía ligeramente sincopada, apoyándose de modo perceptible en el séptimo grado descendido de la escala. La melodía baja bailando por la misma escalera por la que había subido contorneándose la escala inicial, acabando en el Fa con que comenzó la obra: una típica simetría gershwiniana.

Se pone así de manifiesto una clara ambigüedad: a veces, la séptima descendida se oye como una nota alterada, característica del blues y el jazz, mientras que otras se interpreta como parte de un puritano acorde de séptima de dominante, lo que tiene el efecto de lanzar la armonía a una tonalidad cercana. La *Rhapsody* concluye como una vertiginosa secuencia de modulaciones; el tema de amor rachmaninoviano en el centro de la obra acaba estando en la tonalidad de Mi, a una distancia de tritono de la tónica Si bemol. También en ese tema hay desparramadas notas extrañas alteradas descendientemente, lo que proporciona a Rachmaninov una cierta informalidad, chasquidos de dedos incluidos, al tiempo que impulsa la armonía a través de una segunda serie de modulaciones hasta regresar al punto de partida.

Cuando sonó el último acorde llegó el delirio. En el público congregado en el Aeolian Hall había celebridades clásicas como Stokowski, Leopold Godowsky, Jascha Heifetz, Fritz Kreisler y el propio Rachmaninov, y se mostraron prácticamente unánimes a la hora de aclamar a Gershwin como la nueva esperanza blanca, por así decirlo, de la música estadounidense. Y cuando Gershwin viajó a Europa cuatro años después, conoció a más admiradores de alto nivel: Stravinsky, Ravel, cuatro de Les Six, Prokofiev, Weill, Schoenberg y Berg. Ningún compositor estadounidense había conquistado jamás semejante atención internacional.

De los maestros europeos modernos, Berg fue el que más fascinó a Gershwin. El legendario encuentro entre los dos compositores en Viena —aquél en el que Berg dijo «Sr. Gershwin, la música es la música»— quizá le permitió a Gershwin vislumbrar algo nuevo, una síntesis más profunda de lo que había logrado hasta la fecha. En el tren de Viena a París estudió la partitura de la *Lyrische Suite*, y en varias fiestas organizadas en su honor en París se encargó de que el Cuarteto Kolisch tocara la obra varias veces más, sin duda para el asombro del tropel de jovencitas a la última moda. De vuelta en Nueva York, Gershwin colgó una foto con un autógrafo de Berg en un rincón de su apartamento junto con un retrato del boxeador Jack Dempsey y un saco de boxeo.

Las impresiones europeas salieron a borbotones en el poema sinfónico en forma de ballet *An American in Paris (Un norteamericano en París)*, que Gershwin escribió durante su gira de 1928 y que concluyó al volver a su país. Si la *Rhapsody* había sido previsible en su forma, alternando entre lujosas melodías y ajetreadas secciones de transición, *An American in Paris* mostraba el empleo de una estructura más amplia con una mayor confianza en sí mismo; las melodías experimentan un desarrollo caleidoscópico y se apilan en combinaciones politonales maliciosamente disonantes.

La superficie musical, sin embargo, mantiene una claridad resplandeciente, de modo que el oyente puede seguir cada una de las arias jazzísticas según van incorporándose al tumulto.

A Gershwin le quedaba ya poco que aprender, aunque seguía sintiéndose inseguro sobre su formación y pedía consejos y clases a casi cualquier compositor reconocido con el que se topaba. Parece ser que en una ocasión se acercó a Stravinsky, quien preguntó por el salario de Gershwin —de cien mil a doscientos mil dólares— y a continuación dijo: «En ese caso, soy yo quien debería estudiar con usted.» (La frase, por desgracia, es probablemente una leyenda: se contaba la misma anécdota sobre Gershwin y Ravel.) Como muestra Howard Pollack en su fidedigna biografía, Gershwin siguió intentando perfeccionar su técnica incluso después de haber alcanzado la fama. En 1932 se embarcó en una nueva etapa de estudio con el compositor y teórico emigrado ruso Joseph Schillinger, que había creado un sistema para ritmos, acordes y escalas organizados simétricamente. Los cuadernos de Gershwin de sus sesiones con Schillinger lo muestran escribiendo en modos múltiples y obteniendo acordes ricamente disonantes a partir de la serie armónica.

Desde los tiempos de «Swanee» y *Blue Monday Blues*, Gershwin había estado navegando entre escalas diatónicas, de blues, klezmer, de tonos enteros y cromáticas. Ahora contaba con un método coherente con el que trabajar, una cuadrícula con la que poder planificar diseños a gran escala. En esos mismos cuadernos empezó a tomar forma *Porgy and Bess*.

Gershwin había estado años dándole vueltas a la idea de escribir una ópera de grandes dimensiones. El patrono de las artes Otto Kahn —presidente del consejo de la Metropolitan Opera, figura esencial de la cultura de la Edad del Jazz y un viejo amigo de Richard Strauss— fue quien lo animó, invitándole a escribir una «gran ópera jazzística» para el Met. Gershwin concluyó, sin embargo, que los cantantes de la compañía del Met no podrían llegar a dominar nunca el lenguaje; una auténtica ópera jazzística podía ser cantada únicamente por un reparto negro.

La novela *Porgy* de DuBose Heyward le había interesado desde hacía mucho tiempo como tema y, tras un largo retraso debido a cuestiones de derechos, se puso a trabajar en la ópera a comienzos de 1934. La historia trata de un mendigo tullido con un deseo indomable de hacer realidad sus sueños. Se enamora de Bess, que le corresponde con su amor, pero es presa de los afectos y las manipulaciones de otros hombres. La historia concluye en un tono de esperanza y temor entremezclados: Bess se marcha a Nueva York con Sportin' Life, un inútil que trafica con drogas, y Porgy decide seguirla. Gershwin dijo más tarde que le gustaba la historia debido a su mezcla de humor y drama; le permitía pasar de números de canción y danza al estilo de Broadway a una escritura vocal-sinfónica al estilo de *Wozzeck*. Aunque su propósito era «atraer a muchos más que los pocos cultivados», la obra excedía con mucho en

ambición al tipo normal de revista de Broadway. Gershwin pasó dieciocho meses componiéndola, escribiendo todas y cada una de las notas de la partitura orquestal definitiva con su propia mano, como se sentía obligado a mostrar cuando era interrogado por los periodistas.

*Porgy* comienza con una explosión orquestal y coral introductoria en la que Gershwin hace gala de lo que ha aprendido de sus experimentos con la música moderna. Primero llega un típico floreo rapsódico, una escala ascendente seguida de un trino. Esto da paso a un enérgico *ostinato* de dos acordes, que suena como una versión de salón de baile de la estremecedora alternancia de acordes al final de *Wozzeck*. A continuación, la orquesta se retira y el *ostinato* es retomado por un piano de bar desafinado, una proeza de montaje en paralelo que imita la escena de la taberna en *Wozzeck*. Luego llega un gran crescendo: el coro se pone a cantar un «Da-duu-da» de un modo neoprimitivo mientras la orquesta añade una capa tras otra de armonía disonante. El clímax trae estridentes complejos armónicos de siete u ocho notas, divididos entre una séptima de dominante de Sol en el bajo y arpeggios de Do sostenido mayor en el tiple. Gershwin probablemente ensambló esta música a partir de series de armónicos, tal y como había hecho en los cuadernos de sus clases con Schillinger.

La textura luego se apacigua al encaminarse hacia un tipo de calma veraniega, húmeda. Entra en escena un nuevo *ostinato*, integrado por séptimas semidisminuidas alternantes, que vuelve a recordar a *Wozzeck*, en concreto a la canción «Eia popeia» que canta Marie a su hijo. Gershwin utiliza incluso sus acordes para el mismo propósito escénico: acompañar la tranquilizadora nana de una madre. Aunque el hijo del Lower East Side parezca correr el peligro de perderse en los arcanos europeos, no hay motivos para preocuparse. Estamos escuchando una de las melodías más amadas del siglo xx: «Summertime, and the living is easy» («Es verano, y la vida pasa sin problemas»).

Toda la partitura está estructurada en torno a estas fusiones de complejidad y sencillez, aunque a la postre siempre acaba imponiéndose lo sencillo. En sus cuadernos Gershwin escribió algunas reglas que jamás habrían sido suficientes para Berg: «Melódico. Nada neutral. Absoluta sencillez. Franqueza.»

Lo que sitúa a *Porgy* al margen de cualquier otra obra de teatro musical de la época es que la partitura invita a una libertad de interpretación considerable. Una vez que empieza el balanceo de los acordes de «Summertime», éstos pasan a convertirse en un entorno en estado estacionario en el que una intérprete de talento puede moverse a su gusto. Puede introducir inflexiones en las notas, añadir ornamentos, desplazar la línea hacia arriba y abajo. Billie Holiday y Sidney Bechet hicieron de «Summertime» una creación propia; Miles Davis, en su disco *Porgy and Bess* de 1958, desechó los acordes de Gershwin y conservó únicamente la melodía. Se permite la misma libertad de expresión en el resto de las piezas formalmente muy definidas de la ópera, como «Bess, you is my woman now» («Bess, ahora eres mi

mujer»), «My man's gone now» («Mi hombre se ha ido») y «It ain't necessarily so» («No es así necesariamente»). Cuando, en el estreno, John W. Bubbles cantó este último número con una despreocupada vitalidad, sacó de quicio a los cantantes con formación más clásica del reparto, pero Gershwin lo defendió.

Rebosante de confianza, Gershwin ofreció *Porgy* al público en el otoño de 1935. Para su sorpresa —estaba acostumbrado a que lo quisieran—, hubo de hacer frente a una oposición crítica y a un fiasco comercial. *Porgy* se mantuvo en Broadway durante 124 representaciones, un número muy elevado en términos operísticos, pero no lo suficiente para recuperar gastos. La gente tenía problemas a la hora de decidir si Gershwin había escrito una ópera o un espectáculo musical: algunos de los asistentes se quejaban de que los pasajes orquestales y los turbulentos recitativos suponían un obstáculo para los mejores números, mientras que a los intelectuales de la música clásica los números más aplaudidos les parecían desconcertantes. Se discutió mucho sobre cómo debía ser denominada la obra: «ópera», «ópera folk», «musical» o alguna otra cosa.

Virgil Thomson escribió una crítica inusualmente confusa para *Modern Music* en la que proponía que Gershwin «no era un compositor muy serio» que, no obstante, había producido una obra importante: «Gershwin no sabe siquiera lo que es una ópera; y, sin embargo, *Porgy and Bess* es una ópera y tiene fuerza y vigor.» Thomson estaba, de hecho, obsequiando a Gershwin con un cumplido: lo más elevado que él podía ofrecer a un compositor que carecía de las credenciales correctas y que nunca podría ser considerado «uno de los nuestros».

Las ambigüedades raciales de Gershwin, su mestizaje a la hora de mezclar materiales europeos occidentales, afroamericanos y ruso-judíos, también causaron problemas. Los cantantes negros estaban por regla general extremadamente contentos con lo que Gershwin había escrito para ellos; J. Rosamond Johnson, el hermano de James Weldon Johnson, que cantó el papel del abogado Frazier en el estreno, llegó hasta el punto de tildar al compositor del «Abraham Lincoln de la música negra». Los críticos afroamericanos fueron más prudentes, aunque generalmente positivos. Algunos comentaristas de la izquierda política atacaron lo que ellos percibieron como una explotación blanca de material negro. Inesperadamente, Duke Ellington, que raramente tenía una mala palabra que decir sobre nadie, se puso al frente de las críticas. «Gran música y una obra sensacional», se decía que había afirmado Ellington, pero «no utiliza el lenguaje musical negro. No era la música de Catfish Row o de cualquier otro tipo de negros». Luego se descubrió que algunos de los comentarios de Ellington habían sido fabricados por un periodista marxista excesivamente entusiasta, si bien en una clarificación posterior Ellington afirmó una vez más que *Porgy* no era una auténtica ópera negra.

Thomson retomó esta crítica izquierdista de *Porgy* cuando escribió que «las tradiciones de un pueblo contadas por una persona de fuera sólo son válidas en caso de que el pueblo en cuestión sea incapaz de hablar por sí mismo, algo que

ciertamente no es el caso con respecto al negro norteamericano en 1935». Finalmente, el debate racial en torno a *Porgy* (¿era una verdadera ópera negra?) acabó desembocando en un debate estético (¿era una ópera sin más?). Thomson concluía de este modo: «No me importa que sea un compositor ligero y no me importa que trate de ser uno serio. Pero sí me importa que nade entre dos aguas.»

Nadar entre dos aguas constituía, de hecho, la esencia del genio de Gershwin. En todo momento llevó una doble vida: como profesional del teatro musical y compositor de concierto, como artista culto y artista popular, como un niño estadounidense por los cuatro costados y como hijo de inmigrantes, como hombre blanco y «negro blanco». *Porgy* logró la hazaña monumental de reconciliar la rigidez de la música escrita con notación occidental con el principio afroamericano de la variación improvisada. Finalmente, Gershwin reunió dos aspectos del trabajo de compositor que, de entrada, nunca deberían haber estado separados, y se acercó más que ningún otro compositor de la época —su principal rival fue Kurt Weill— al arte avasallador, culto y popular de Mozart y Verdi. Y, no mucho antes de su prematura muerte, en 1937, provocada por un tumor cerebral, Gershwin le dijo a su hermana: «Tengo la sensación de que ni siquiera he dado los primeros pasos de lo que quiero hacer.»

## El Duque

El Renacimiento de Harlem, en el sentido en que lo definieron W. E. B. Du Bois y otros, aspiraba a crear una versión afroamericana de la «alta cultura». A comienzos de los años treinta, esa misión estaba resultando más difícil de mantener. Una terrible revuelta en 1935 puso al descubierto la miseria y la rabia que había tras la ilusión de una cultura negra deseosa de mejorar social y económicamente.

Como explica Paul Allen Anderson en su libro *Deep River (Río profundo)*, se abrió un cisma entre los primeros líderes del Renacimiento y artistas más jóvenes como Langston Hughes y Zora Neale Hurston, que negaron lo que Hughes llamó «la intelligentsia negra nordicizada» y buscaron una afirmación menos consciente del estatus, menos elegantemente afirmativa de la cultura negra. Du Bois y sus colegas habían soñado, en palabras de Anderson, con una «fusión híbrida» de ideas afroamericanas, europeas y estadounidenses dominantes. Alain Locke, en sus comentarios musicales, siguió mostrándose receloso del jazz comercial y reservó sus mayores alabanzas para las sinfonías de William Grant Still, William Dawson y Florence Price. Por contraste, el joven y rebelde Hughes —cuyo tío abuelo John Mercer Langston había sido un buen amigo del padre de Will Marion Cook— celebró la autenticidad del «hot» jazz y el blues rural. «Construimos nuestros templos para



mañana, fuertes como nosotros sabemos hacerlos», escribió Hughes, en un ensayo profusamente citado de 1926, «y nos quedamos en la cima de la montaña, libres dentro de nosotros mismos».

El cisma entre los veteranos del Renacimiento de Harlem y los nuevos negros radicales constituyó el telón de fondo de la carrera de Duke (Duque) Ellington. Al igual que Gershwin, Ellington tenía un don especial para la ambivalencia. Compartía el cosmopolitismo de Du Bois y Locke, su retórica de elevación y trascendencia. Pero también adoptó los eslóganes de resistencia y subversión de Hughes.

Hay una maravillosa escena en un perfil publicado por *The New Yorker* en 1944 en la que se muestra a Ellington desinflando las expectativas de un estudiante de música islandés que trata de empujarlo hacia la categoría de «genio», de «clásico». El estudiante sigue acribillando al maestro con preguntas sobre Bach y, antes de responder, Ellington monta un número al abrir un paquetito con una chuleta de cerdo que llevaba guardado en su bolsillo. «Bach y yo —dice, dando un mordisco a la chuleta— escribimos los dos con intérpretes concretos en mente.» Con esa estrategia de la chuleta de cerdo, Ellington estaba marcando distancias entre él y la concepción europea de genio, aunque sin rechazarla por completo. En otra ocasión abordó el tema de frente: «Intentar elevar el estatus del músico de jazz obligando a establecer comparaciones entre el nivel de su mejor obra con la música clásica es negarle su parte legítima de originalidad.»

Los músicos negros tuvieron que trabajar rápida y duramente para librarse de la apropiación. Los grandes discos del primer jazz, a partir de los Hot Five y los Hot Seven de Louis Armstrong, muestran una forma culta evolucionando a una velocidad deslumbrante. Como ha dicho el compositor Olly Wilson, los compositores de jazz compensaron las limitaciones de las piezas de tres o cuatro minutos explotando un «ideal sonoro heterogéneo»: ritmos múltiples, modelos de pregunta-respuesta y timbres diversos conspiran para crear «una alta densidad de eventos musicales dentro de un marco de tiempo musical relativamente corto». Albert Murray escribe en su libro clásico *Stomping the Blues (Marcando el blues)*: «El disco de fonógrafo ha servido como el equivalente de la sala de conciertos para el músico de blues casi desde el principio. Ha sido, en efecto, su sala de conciertos sin paredes, su *musée imaginaire*.» Las armonías europeas eran un ingrediente más añadido a la mezcla.

Dvořák había supuesto que la música estadounidense alcanzaría el éxito cuando lograra importar material afroamericano dentro de las formas europeas, pero al final sucedió lo contrario: los compositores afroamericanos se apropiaron de material europeo para crear formas de blues y jazz inventadas por ellos.

Cuando Duke Ellington empezaba a hacerse un nombre, acudió a pedir consejo a Will Marion Cook. El gran patriarca de la música afroamericana acabaría dándole clases informales en el curso de largos paseos en calesa por Central Park. «Yo solía cantar

una melodía en su forma más sencilla —recordaba Ellington— y él me paraba y decía: “Invierte tus figuras” [...]. No tuve la oportunidad de utilizar algunas de las cosas que solía decirme hasta varios años después, cuando escribí el poema sinfónico *Black, Brown, and Beige (Negro, marrón y beige)*.» Cook estaba exponiendo los principios brahmsianos de variación y desarrollo: «Invierte tus figuras» hace referencia a que las notas de un tema se expongan en inversión o retrogradación. Cook también animó a Ellington a que descubriera su voz individual: «Sabes que deberías ir al conservatorio, pero como no vas a hacerlo, te diré algo. Primero encuentra la manera lógica, y cuando la encuentres, evítala, y deja que se abra paso tu ser interior y que te guíe. No intentes ser ninguna otra persona que tú mismo.»

El «ser interior» de Ellington se encuentra presente en su primera grabación original, «East St. Louis Toodle-oo», de 1926. La pieza es característica porque crea una peculiar tensión entre un tema de blues en la trompeta solista y un acompañamiento estricto en la banda. La melodía principal, escrita y tocada por el magistral trompetista Bubber Miley, retrata a un anciano arrastrando los pies cansinamente al volver del maizal. El acompañamiento en modo menor, obra de Ellington, adopta la forma de una hipnótica sucesión de acordes extremadamente comprimidos entre bajo y tiple, dando vueltas como una multitud impasible de espectadores.

Un solista que improvisaba no tenía, por supuesto, nada de novedoso en la historia de la música; los conciertos de Mozart y Beethoven ofrecían momentos de libertad en la cadencia, y los cantantes de ópera llevaban ornamentando libremente sus partes durante siglos. La diferencia en las piezas jazzísticas de Ellington —igual que en las de Armstrong y Fletcher Henderson— era que la disparidad entre lo compuesto y lo improvisado se producía a un nivel casi subatómico. Los intérpretes entraban y salían del círculo improvisatorio, ejecutando sus solos. Irrumpían con vigorosas andanadas de notas que sonaban espontáneas pero que en muchos casos estaban escrupulosamente ensayadas de antemano. El grupo en su totalidad se encontraba en un estado de flujo. Pero todo acababa sonando a Ellington.

Lo que distinguía a Ellington de la mayoría de sus contemporáneos era que él se propuso expandir el marco temporal de la pieza de jazz, ampliándola mucho más allá de los límites de la cara de un disco de 78 rpm e introduciéndola en el ámbito de la obra clásica de grandes dimensiones. *Rhapsody in blue*, una obra basada en el jazz que había adquirido proporciones sinfónicas, constituía el modelo evidente. En un artículo de 1931 titulado «The Duke Steps Out» («El Duque aprieta el paso»), Ellington anunció que estaba escribiendo «una rapsodia sin las restricciones impuestas por ninguna forma musical, en la que me he propuesto retratar en el lenguaje sincopado las experiencias de las razas de color en Estados Unidos». Habría de ser «un auténtico testimonio de mi raza *escrito por un miembro de la misma*»: la cursiva es de Ellington. Ese mismo año escribió *Creole Rhapsody (Rapsodia criolla)*, que se extendía durante las dos caras de un disco. Se trate o no de la obra descrita en

«The Duke Steps Out», *Creole Rhapsody* tiene puntos de contacto evidentes con *Rhapsody in blue*, y en un momento dado alude directamente al floreo inicial de Gershwin: la escala ascendente que acaba transformándose en un *glissando*. En esencia, Ellington estaba declarando que iba a seguir a Gershwin a la hora de unir el jazz y los procedimientos clásicos, pero que él iba a hacerlo a su manera.

Gershwin y Ellington mantuvieron una relación amistosa a nivel personal y ambos valoraban las obras del otro. A Ellington le gustaba el hecho de que Gershwin estuviera entre bastidores en sus conciertos vestido de tramoyista, tratando de pasar tan de incógnito como era posible para una celebridad como él. Gershwin, por su parte, escuchaba atentamente los discos de Ellington, guardándolos al parecer en su casa en un lugar aparte del resto de su colección. Hubo, sin embargo, momentos de tensión entre los dos, como mostró la polémica sobre *Porgy and Bess*. Ellington rechazó rotundamente la idea de que un compositor blanco pudiera ser ensalzado como el compositor de una «ópera negra».

En torno a la época del estreno de *Porgy*, Ellington empezó a anotar las primeras ideas para su propia ópera, que iba a llamarse *Boola*, y que supuestamente mostraría cómo tenía que hacerse realmente una ópera negra. El personaje protagonista del título estaba concebido como un ser mítico que compendiaría toda la experiencia afroamericana, desde que atraviesa el Atlántico y llega a América en un barco de esclavos hasta sus experiencias como soldado en la Guerra Civil, su emancipación y emigración al Norte y prosiguiendo con su llegada a la ciudad del Renacimiento, Harlem, donde —recordó en una ocasión Ellington en *The New York Times*— había más iglesias que cabarés.

*Boola* no pasó nunca de ser un bosquejo. Mientras que Gershwin podía pasar encantado un mes tras otro retocando su material, Ellington tenía un temperamento tendente esencialmente a la colaboración, y la composición de dimensiones operísticas pudo con él. Utilizó sus borradores en dos obras instrumentales extraordinarias, que mezclan ambas el jazz y los procedimientos clásicos. *Ko-Ko*, escrita en 1939, evoca las ceremonias con tambores y danzas que interpretaron en un tiempo los esclavos los domingos por la tarde en Nueva Orleans. Anticipando el jazz modal de la posguerra de Miles Davis, procede casi en su totalidad de una escala eólica en Mi bemol menor. Una propulsiva figura de cuatro notas recuerda al ritmo semejante al sistema morse del comienzo de la Quinta de Beethoven, como señala Ken Rattenbury, un experto en el músico estadounidense. Ellington ejecuta un largo solo en el centro, danzando entre densas armonías románticas y acordes de tonos enteros debussianos. La pieza se encamina hacia una pronunciada disonancia de seis notas que contrapone una séptima de dominante de Fa bemol a Si bemol, algo no muy diferente de los acordes «Da-duu-da» de *Porgy and Bess*. Pero Ellington no se vale de la armonía modernista para connotar conflicto, crisis y colapso. Lo que hace, en cambio, es convertirlo en el profundo telón de fondo del que emergen solos y en el que desaparecen. Así es como son las cosas. En una entrevista, Ellington se refirió a

una disonancia en concreto en una de sus últimas composiciones. «Eso es la vida de los negros», dijo. «¡Oigan ese acorde!» Ellington volvió a tocarlo. «Eso somos nosotros. La disonancia es nuestro modo de vida en Estados Unidos. Somos algo aparte, pero algo esencial.»

El otro subproducto de *Boola* fue la sinfonía a ritmo de swing *Black, Brown, and Beige*, de cuarenta y cinco minutos de duración, presentada por primera vez en un histórico concierto celebrado en 1943 en el Carnegie Hall en el que se conmemoraba el vigésimo aniversario de Ellington como director de banda. Aquella noche el futuro que Will Marion Cook había imaginado en el Monte Lookout se hizo real: un compositor negro conquistaba el más noble de los escenarios concertísticos.

La trascendencia del momento resulta palpable en la música. El primer movimiento, *Black*, comienza con un retumbante diseño lento y marcial confiado a la percusión. Trompetas y saxofones declaman el tema inicial, «Work Song» («Canción de trabajo»), mientras un trío de trombones tocan una tríada de Mi bemol mayor en primera inversión. La música tiene un cierto aire straussiano: Así habló Boola. Pero la fanfarria representa, en palabras de Ellington, «no una canción de gran Alegría — no una canción triunfal—, sino una canción de Pesadumbre, una canción salpicada por los resoplidos al tener que levantar una y otra vez una piqueta o un hacha». La percusión podrían ser tam-tams sonando en la selva, advirtiendo de los invasores. La orgullosa África está siendo amenazada por el Occidente blanco. De acuerdo con el procedimiento sinfónico, Ellington presenta un tema contrastante, «Come Sunday» («Ven, domingo»), que, en la ópera *Boola* que no llegaría nunca a existir, habría descrito a los esclavos congregándose, escuchando y tarareando ante las puertas de una iglesia con su campanario. La encumbrada melodía, a la manera de un himno, tal y como la toca Johnny Hodges, es una de las inspiraciones más logradas de Ellington, y más tarde se incorporó un texto para que la cantara Mahalia Jackson. A lo largo de *Black*, estos dos temas son sometidos a una rigurosa variación («Invierte tus figuras», como dijo Cook). Los dos movimientos restantes tienen sus momentos de relajación —Ellington terminó la partitura con sus prisas habituales, con la ayuda de Billy Strayhorn—, pero al final la obra eclipsa a cualquier otra pieza de jazz sinfónico de la época.

La recepción de *Black, Brown, and Beige* puso de manifiesto muchos de los mismos resquemores sobre la mezcla de razas y géneros que habían ensombrecido la acogida a *Porgy and Bess*. Los policías estéticos a uno y otro lado de la línea divisoria música clásica-jazz se unieron eficazmente a la hora de arrojar dudas sobre este último intento de «fusión híbrida». El compositor, crítico y futuro novelista Paul Bowles, en un artículo para el *New York Herald Tribune*, calificó la obra de Ellington de «carente de forma y de sentido [...] un popurrí chillón de pasajes de danza en tutti y escritura virtuosística a solo». Concluía diciendo que «debería abandonarse por completo el intento de fundir el jazz como forma con la música culta». El productor y crítico John Hammond, que hablaba en nombre de los puristas del jazz, se lamentó de

que Ellington hubiera abandonado el jazz «hot» (intenso, fresco) y hubiera caído presa de la influencia intelectual.

Desilusionado por las críticas, Ellington insistió, sin embargo, en utilizar formas amplias. Él y Strayhorn prepararon más tarde una banda sonora magistral para *Anatomía de un asesinato* y una serie imponente de suites de jazz. *Such Sweet Thunder* (*Un trueno tan dulce*), una obra en doce movimientos de 1957, tomó su título de unos versos de *El sueño de una noche de verano*, y resumen hermosamente la estética de Ellington: «Jamás oí / una disonancia tan musical, un trueno tan dulce.»

En el documental televisivo de 1967 *On the Road with Duke Ellington* (*En la carretera con Duke Ellington*) le preguntaron al gran patriarca del jazz por qué seguía recorriendo el país de gira con su banda. Sentado en la parte de atrás de una limusina de camino al siguiente concierto, Ellington contestó: «Todo el que escribe música tiene que oír su música [...]. Hubo una época hace años en que la gente salía del conservatorio, después de dedicar la mayor parte de sus vidas, quizá diez años, y en muchos casos más, y [...] dominaban todos los procedimientos de los maestros y escribían sinfonías, conciertos o rapsodias, pero nunca conseguían oírlos.» Cuando dijo esto, es posible que Ellington estuviera pensando en Will Marion Cook, o en Will Vodery, o en el «ex compositor de color» Maurice Arnold. O en cualquiera del resto de hombres invisibles. Cook soñó con un «Beethoven negro»; Ellington forjó su propia marca de prestigio, redefiniendo la composición como un arte colectivo. Lo del Carnegie Hall fue algo muy divertido, pero él no lo necesitaba.

Cuando el crítico Winthrop Sargeant expresó en una ocasión la esperanza de que los compositores de jazz pudieran llegar a tener el prestigio clásico, el Duque se despachó con una réplica delicadamente devastadora en la que decía, en esencia, gracias pero «no, gracias»: «Me quedé sorprendido con la afirmación final del Sr. Sargeant en el sentido de que, de tener la oportunidad de estudiar, el negro cambiaría enseguida el boogie woogie por Beethoven. Puede que sí, pero ¡qué pena!»

## APARICIÓN DE ENTRE LOS BOSQUES

### La soledad de Jean Sibelius

Componer es una tarea difícil. «Desesperadamente difícil», dice el diablo en *Doktor Faustus*. Supone realizar una laboriosa travesía por un paisaje imaginario. Lo que emerge es una obra de arte en clave, que ha de ser desentrañada por otros músicos a los que debe convencerse previamente. Al contrario que una novela o un cuadro, una partitura desvela todo su significado sólo cuando se interpreta delante de un público; es una criatura de la soledad que depende de las personas. Terrores innombrables se deslizan hacia el limbo entre la composición y la interpretación, durante la cual la partitura descansa en silencio sobre el atril. Hans Pfitzner dramatizó ese momento de pánico y duda en *Palestrina*, su «leyenda musical» sobre la vida de este compositor italiano del Renacimiento. El personaje de Palestrina habla en nombre de sus colegas a lo largo de los siglos cuando interrumpe su trabajo para gritar: «¿Para qué todo esto? ¡Ah! ¿Para qué, para qué?»

Es posible que Jean Sibelius se planteara esa pregunta más de una vez. El momento de crisis en su carrera llegó a finales de la década de 1920 y comienzos de la siguiente, cuando en Inglaterra y Estados Unidos estaban celebrándolo como un nuevo Beethoven y en los centros musicales austro-alemanes, aquellos que conformaban el gusto, era rechazado como un compositor kitsch. Los contrastes en la recepción de su música se correspondían con los extremos maníaco-depresivos de su personalidad: una oscilación alcohólica entre grandiosidad y autodesprecio. A veces creía que estaba en comunicación directa con el Todopoderoso —«Dios abre durante un instante su puerta», escribió en una carta, «y su orquesta toca la Quinta Sinfonía»— y a veces se sentía un inútil. En 1927, cuando tenía sesenta y un años, escribió en su diario: «Aislamiento y soledad están empujándome a la desesperación [...]. Con objeto de sobrevivir tengo que tener alcohol [...] me insultan, estoy solo, y todos mis verdaderos amigos están muertos. Mi prestigio aquí, en este momento, ha tocado fondo. Imposible trabajar. Ojalá hubiera una salida.»

Sibelius pasó la última parte de su vida en Ainola, una casa de campo en las afueras de Helsinki, en Finlandia. En su mesa de trabajo estuvo durante muchos años la Octava Sinfonía, que prometía ser su obra maestra suprema. Había estado trabajando en ella desde 1924, y había insinuado en varias ocasiones que estaba casi lista para interpretarse. Un copista transcribió veintitrés páginas de la partitura, y en una fecha posterior el editor de Sibelius podría haber encuadernado el manuscrito en

una colección integrada por siete volúmenes. Había, al parecer, partes para coro, como en la Novena de Beethoven. Pero la Octava nunca vio la luz del día. El compositor cedió finalmente a la seducción de la desesperación. «Supongo que a partir de ahora se me toma como —¡sí!— un “hecho consumado”», escribió en 1943. «La vida se acaba pronto. Vendrán otros y me superarán a los ojos del mundo. Nuestro destino es morir olvidados. Tengo que empezar a economizar. No puedo seguir así.»

Aino Sibelius, la mujer del compositor, de quien tomaba su nombre la casa, recordó lo que sucedió a continuación: «En la década de 1940 hubo un gran auto de fe en Ainola. Mi marido recopiló una serie de manuscritos en un cesto para la ropa y los quemó en la chimenea del salón. Se destruyeron partes de la Suite *Karelia* —yo vi luego restos de las páginas que habían sido arrancadas— y muchas otras cosas. No tuve el coraje de estar presente y salí de la habitación. De modo que no sé qué es lo que tiró al fuego. Pero después de esto mi marido se quedó más tranquilo y pasó a estar poco a poco de mejor humor.»

Ainola sigue estando en gran medida como la dejó Sibelius. El ambiente de la casa es grave y rancio, como si el espíritu del compositor estuviera aún confinado en su interior. Pero la sensación es diferente cuando uno se adentra en el bosque que se extiende a un lado de la casa. Las copas de los árboles se juntan en un interminable dosel curvo, con zarcillos de luz del sol enredándose hacia sus raíces. El suelo está despejado: entre los troncos se bifurcan multitud de senderos. Al adentrarse un poco más en el bosque deja de verse cualquier vestigio humano. Se abate una profunda quietud. La luz empieza a perderse, se adentran las brumas. Al cabo de un rato empiezas a preguntarte si lograrás encontrar el camino de vuelta. Muchas veces, en la música de Sibelius, la exaltación de la sublimidad de la naturaleza da paso a un temor incipiente, que tiene menos que ver con el paisaje exterior que con el interior, el bosque de la mente.

En su colección de ensayos de 1993 *Les testaments trahis* (*Los testamentos traicionados*), Milan Kundera analiza minuciosamente las culturas europeas más periféricas, tomando a su Checoslovaquia natal como muestra. «Las pequeñas naciones forman “otra Europa”», escribe el novelista. «Un observador puede quedar fascinado por la intensidad a menudo asombrosa de su vida cultural. Esta es la ventaja de lo pequeño: la riqueza de actos culturales es a una “escala humana”; todos pueden abarcar esa riqueza.» Kundera advierte, sin embargo, de que la sensación de familiaridad puede volverse tensa y constrictiva de un momento a otro. «Dentro de esa cálida intimidad —dice—, las personas se envidian unas a otras, todos observan a todos.» Si un artista ignora las reglas, el rechazo puede ser cruel, y la soledad, aplastante. Incluso aquellos que alcanzan la fama pueden tener en la cima una sensación de aislamiento: la carga de ser un héroe nacional.

Cada una de las «pequeñas naciones» —una categoría en la que los expertos en la música europea occidental han tendido a colocar no sólo a los países nórdicos y europeos orientales, sino también a Gran Bretaña, conocida antiguamente por los alemanes como el «país sin música»— contaba con su comitiva de compositores famosos dentro del ámbito local. Unos cuantos lograron alcanzar un mayor renombre, convirtiéndose en los portadores por antonomasia del sentimiento patriótico. Edvard Grieg, a finales del siglo XIX, escribió la «canción de Noruega». Karol Szymanowski estableció una tendencia modernista polaca. Edward Elgar, Gustav Holst, Ralph Vaughan Williams, Arnold Bax y William Walton cimentaron un repertorio británico moderno justo cuando la gloria del imperio estaba declinando. Y Carl Nielsen, en Dinamarca, arrancó música resplandeciente y violenta a partir de toscas melodías folclóricas. Sibelius, el gran compositor de la pequeña nación de Finlandia, marcó la pauta para muchos otros, no sólo porque forjó una relación trascendental con su país natal, sino porque logró imprimir su propia voz a formas sinfónicas aparentemente inservibles, anticuadas. Tanto Bax como Vaughan Williams veneraron al maestro finlandés y le dedicaron obras; Walton abrió su Primera Sinfonía con un guiño a la Quinta de Sibelius.

Los compositores con fuertes vínculos nacionales empezaron a obsesionarse con sentimientos de obsolescencia conforme seguía resonando el siglo XX. Muchas sinfonías, conciertos, oratorios y obras de cámara del siglo XX de las calificadas de conservadoras abundaban en lamentaciones por un mundo perdido, elegías por una edad dorada o premoniciones de desastre. A algunos les resultó difícil seguir componiendo: Elgar, que murió en 1934, no consiguió terminar otra obra de grandes dimensiones tras su arrolladoramente elegíaco Concierto para violonchelo de 1918-1919, y Rachmaninov, a quien Tchaikovsky había ungido como su aparente heredero, produjo únicamente cinco obras importantes desde 1917 hasta su muerte en 1943.

«Me siento como un fantasma vagando en un mundo que se le ha vuelto extraño», escribió Rachmaninov en 1939. «No puedo desterrar el antiguo modo de escribir, y no soy capaz de adquirir el nuevo. Me he esforzado enormemente por sentir las maneras musicales actuales, pero no van a acudir a mí. Al contrario que Madame Butterfly con sus rápidas conversiones religiosas —esto es presumiblemente una referencia a Stravinsky—, no puedo desprenderme de repente de mis dioses musicales y arrodillarme ante los nuevos.» Sibelius sintió la misma punzada de pérdida. «No todos pueden ser un “genio innovador”», escribió un día en su diario. «Como una celebridad y “*eine Erscheinung aus den Wäldern*” [una “aparición de entre los bosques”] tendrás tu pequeño y modesto lugar.»

Y, sin embargo, los conocidos como compositores regionales —en nombre de los cuales habla Sibelius en este libro a modo de representante— dejaron tras de sí un corpus de obras imponente, que conforman una parte esencial del siglo en su conjunto. Es posible que su música carezca de las credenciales vanguardistas de Schoenberg o Stravinsky, al menos a primera vista, pero algunas palabras del libro



*Levende musik (Música viva)* de Nielsen constituyen un buen contraargumento: «Lo más sencillo es lo más difícil, lo universal lo más duradero, lo más recto lo más fuerte, como los pilares que sostienen la cúpula.» Precisamente porque estos compositores comunicaban sentimientos generalizados que lloraban la desaparición de un pasado pretecnológico o, más sencillamente, que expresaban la nostalgia por una juventud perdida, siguieron teniendo una importancia vital para un público muy amplio.

Es posible que los públicos convencionales vayan por detrás de las clases intelectuales a la hora de valorar a los compositores más innovadores, pero a veces son más rápidos a la hora de percibir el valor de músicas que los políticos del estilo no consiguen comprender. Nicolas Slonimsky recopiló en tiempos un libro delicioso titulado *Lexikon of Musical Invective (Léxico de invectivas musicales)*, en el que inmortalizó a críticos musicales desatinados que compararon obras maestras hoy canónicas con maullidos felinos, ruidos de corral y otras lindezas. Slonimsky debería haber escrito también un *Léxico de condescendencias musicales*, reuniendo ensayos caracterizados por sus altos principios en el que obras maestras hoy canónicas eran desechadas como kitsch, con una extensa sección reservada para Sibelius.

\* \* \*

Nacido en 1865, Sibelius no fue simplemente el compositor más famoso que jamás ha producido Finlandia, sino la principal celebridad del país en cualquiera de sus ámbitos. Desempeñó un papel simbólico pero activo en el camino hacia la independencia finlandesa, que se logró finalmente en 1917. Si se les pide que definan su cultura, los finlandeses mencionan invariablemente, además de tesoros nacionales como las saunas al borde de los lagos, las tijeras Fiskars y los teléfonos móviles Nokia, a «nuestro Sibelius». Antes de la llegada del euro, la monumental cabeza de Sibelius adornaba todos los billetes de cien markka. Fundamentalmente gracias a él, la música clásica ha seguido conservando un papel fundamental en la moderna cultura finlandesa. El gobierno del país invierte enormes sumas de dinero en orquestas, teatros de ópera, programas de nueva música y escuelas de música. El gasto anual finlandés en las artes es aproximadamente doscientas veces mayor que el gasto per cápita del gobierno de Estados Unidos a través del National Endowment for the Arts.

En un cierto sentido, los finlandeses son extraños dentro de la familia europea. Pertenecientes a la categoría fino-úngrica, hablan un idioma en gran medida desconectado del grupo indoeuropeo. Durante siglos fueron gobernados por el reino de Suecia; luego, en 1809, pasaron a ser un gran ducado semiautónomo de la Rusia zarista. A finales del siglo XIX, la influencia sueca seguía siendo fuerte, con una minoría de suecoparlantes instalados en la capa más alta de la sociedad. Sibelius pertenecía a esta elite sueca; su padre no hablaba finés, y él mismo lo aprendió como

segunda lengua. Sin embargo, al igual que muchos de su generación, abrazó ávidamente la campaña de independencia, cuyo aparato cultural mezclaba restos de antiguos rituales tribales con mitologías inventadas en la vena romántica. El movimiento nacionalista se volvió más apremiante después de que el zar Nicolás II introdujera medidas destinadas a suprimir la autonomía de Finlandia.

Las leyendas nacionales de Finlandia se encuentran contenidas en el *Kalevala*, una epopeya poética compilada en 1835 por un médico de pueblo llamado Elias Lönnrot. Los cantos 31 al 36 del *Kalevala* hablan del joven y sanguinario luchador Kullervo, que «no podía comprender las cosas / ni adquirir la mente de un hombre». Mientras está recaudando impuestos para su padre, Kullervo mantiene una relación sexual con una joven que resulta ser su hermana. Ella se suicida y él se va a guerrear. Un día vuelve a encontrarse en el bosque donde se produjo la violación, y entabla una conversación con su espada, preguntándole qué clase de sangre le gustaría saborear. La espada exige la sangre de un hombre culpable en vez de uno inocente, con lo cual Kullervo hunde su propio cuerpo contra el acero. En 1891 y 1892 Sibelius utilizó este lúgubre relato como la base para su primera obra importante, *Kullervo*, un drama sinfónico de ochenta minutos de duración para coro masculino, solistas y orquesta.

*Kullervo* anticipa el realismo folclórico de Stravinsky y Bartók en el modo en que presta atención al ritmo y el tono de una recitación del *Kalevala*. En 1891, poco después de completar dos años de estudios en Berlín y Viena, Sibelius viajó a la antigua ciudad de Porvoo para oír canciones rúnicas interpretadas por la cantante folclórica Larin Paraske. La epopeya finlandesa tiene una métrica propia: cada verso contiene cuatro pulsos trocaicos principales, pero a menudo las vocales se alargan para lograr un efecto dramático, de modo que cada verso presenta su propio modelo. En vez de limar la poesía con un ritmo uniforme, Sibelius introdujo inflexiones en su lenguaje musical para que sonara en consonancia con su texto. En la música para el pasaje copiado más abajo —tomado de «Kullervo y su hermana», el tercer movimiento de *Kullervo*—, la orquesta mantiene un diseño de cinco pulsos por compás, mientras que el coro alarga sus versos a frases de quince, diez, ocho y doce pulsos, respectivamente.

*Kullervo, Kalervon poika, Kullervo, hijo de Kalervo,  
sinisukka äijön lapsi, con las medias más azules  
hivus keltainen, korea, y el más hermoso cabello amarillo  
kengän kauto kaunokainen y con zapatos de la mejor piel*

La armonía, entretanto, se aleja de la tonalidad de modos mayores y menores. Las melodías rúnicas, con sus modos superpuestos, se enroscan alrededor de los acordes que se encuentran por debajo; en algunos momentos, el acompañamiento viene a ser un sonoro cluster, una concentración de todos los tonos melódicos disponibles.

*Kullervo* conoció un éxito decisivo en su estreno en 1892. Durante el resto de la década, Sibelius trabajó principalmente en el género del poema sinfónico, consolidando su fama con obras como *En Saga*, *El cisne de Tuonela* (parte de la Suite sinfónica *Lemminkäinen*), la Suite *Karelia y Finlandia*. La maestría en el manejo de la orquesta por parte de Sibelius, que ya resultaba evidente en *Kullervo*, pasó a ser prodigiosa. *El cisne de Tuonela*, que fue concebido inicialmente como la obertura de una ópera inconclusa sobre el *Kalevala*, comienza con el sonido semejante a un espejismo de acordes de la cuerda en La menor fundidos uno tras otro durante un lapso de cinco octavas. Las primeras obras de Sibelius, al igual que obras contemporáneas de Strauss, obedecen a una suerte de lógica cinematográfica que sitúa imágenes dispares muy próximas entre sí. Pero mientras que Strauss —y más tarde Stravinsky— utilizaba cortes rápidos, Sibelius prefería trabajar con tomas largas.

Sibelius concluyó sus dos primeras sinfonías en 1899 y 1902, respectivamente. A primera vista, se trataba de típicos dramas orquestales del alma heroica, aunque a muchos de los primeros oyentes les sonaba extraña la costumbre de Sibelius de descomponer los temas en texturas susurrantes. Los finlandeses se apropiaron rápidamente de la Segunda como un emblema de liberación nacional; el director de orquesta Robert Kajanus oyó en ella «la protesta más desgarradora contra toda la injusticia que nos amenaza en la actualidad», junto con «perspectivas esperanzadoras para el futuro». En otras palabras, la sinfonía se percibía como un gesto de desafío ante el zar. Aunque Sibelius rechazó esta interpretación, es muy posible que las imágenes de la lucha finlandesa hubieran dejado huella en su pensamiento. En el *finale* de la Segunda, un diseño ascendente y descendente que avanza lentamente en las violas y los violonchelos muestra una clara semejanza con una figura que aparece en la segunda escena de *Boris Godunov* de Mussorgsky, en concreto la escena en que Pimen el monje deja constancia de las vilezas del zar Boris.

En una época en que las declaraciones verbales del sentimiento nacional eran censuradas por los supervisores zaristas —en un concierto, *Finlandia* hubo de ser presentada con el título de *Impromptu*—, la Segunda sirvió de catalizador de manifestaciones patrióticas clandestinas. Se convirtió, por tanto, en la primera de una serie de obras del siglo xx con una carga política; programas secretos irían unidos más tarde, por supuesto, a las sinfonías de Dmitri Shostakovich.

No se detectaron mensajes de este tipo en las otras partituras de Sibelius nacidas en esta época y que conocieron un gran éxito, el brillantemente temperamental Concierto para violín y el conmovedoramente lacrimógeno *Vals triste*, pero ambas sirvieron para cimentar su reputación internacional y, por tanto, reforzar la fama que disfrutaba en su país. Fue en torno a esta época cuando entró en escena el alcoholismo de Sibelius. Solía fortificarse con licor antes de los conciertos que ofrecía como director y luego desaparecía durante días. Un cuadro profusamente analizado del artista finlandés Akseli Gallen-Kallela, *El problema*, mostraba a

Sibelius en medio de una borrachera con amigos, con su cabeza gacha y la mirada perdida. Aunque el compositor contaba ya por entonces con una pensión estatal, se le acumulaban las deudas. También estaba acosado por las enfermedades, unas reales y otras imaginarias. Estaban empezando a aparecer grietas en la fachada que el «héroe de Finlandia» presentaba al mundo.

En 1904, Sibelius intentó huir del sinfín de situaciones violentas derivadas de su estilo de vida en Helsinki trasladándose con su familia a Ainola. Allí se puso a trabajar en su Tercera Sinfonía, que era en sí misma una suerte de escapada musical. En contraste con la retórica vigorosa de *Kullervo* y las dos primeras sinfonías, la Tercera habla en un lenguaje conscientemente claro y puro. Al mismo tiempo, se trata de una prolongada deconstrucción de la forma sinfónica. El último movimiento comienza como un Scherzo azogado, pero de manera casi imperceptible evoluciona hacia un *finale* que recuerda a una marcha: el oyente puede llegar a tener la sensación de que el suelo está moviéndose bajo sus pies. Sibelius participó en un debate con Gustav Mahler sobre la naturaleza de la sinfonía de resultas de la composición de esta obra tersa y esquiva. Mahler viajó a Helsinki en 1907 para dirigir algunos conciertos y Sibelius presentó sus ideas más recientes sobre «severidad y estilo», sobre la «lógica profunda» que debería conectar los temas sinfónicos. Mahler contestó: «No, la sinfonía debe ser como el mundo. Debe abarcarlo todo.»

Sibelius seguía muy de cerca las últimas novedades de la música europea. En viajes a Alemania conoció de primera mano *Salome* y *Elektra* de Strauss, así como las primeras partituras atonales de Schoenberg. Sus sentimientos ante estos experimentos austro-alemanes iban de la intriga a la inquietud y el aburrimiento; más de su gusto era el sensual radicalismo de Debussy, cuyo *Prélude à «L'après-midi d'un faune»*, *Nocturnes* y *La mer* revelaban nuevas posibilidades en la armonía modal y un diáfano color orquestal. En general, sin embargo, se sentía incómodo en los ambientes desenfrenados de Berlín y París. Decidió permanecer fiel a su *Alleingefühl*, su sensación de soledad, para representar su papel como «una aparición de entre los bosques».

En su siguiente sinfonía, la Cuarta, Sibelius presentó a sus oyentes una música tan adusta como la que más de cuantas se hacían por entonces en el continente europeo. La escribió tras haber sufrido varias delicadas operaciones en su garganta, donde estaba creciendo un tumor. Sus médicos le aconsejaron que dejara de beber, lo que accedió a hacer, aunque volvería a las andadas en 1915. La ausencia temporal de alcohol —«mi más fiel compañero», lo llamó más tarde— podría haber contribuido a la severidad claustrofóbica de la música que, al mismo tiempo, denotaba un cerebro liberado. Los primeros compases de la sinfonía extrapolan una nueva dimensión en el tiempo musical. Las notas iniciales, instrumentadas sombríamente para violonchelos, contrabajos y fagotes, son Do, Re, Fa sostenido y Mi, una colección armónicamente

ambigua de tonos enteros. Produce la sensación del comienzo de una gran afirmación temática, pero se queda aferrada a las notas Fa sostenido y Mi, que oscilan y se desvanecen. Entretanto, las duraciones de las notas van aumentando progresivamente, de negras a negras con puntillo y luego a blancas. Es como si un cuerpo extraño estuviera ejerciendo una fuerza gravitacional sobre la música, ralentizándola.

La narración de la Cuarta es circular en vez de lineal; no deja de volver una y otra vez sobre los mismos conflictos sin resolver. Un esfuerzo por establecer Fa mayor como la tonalidad del segundo movimiento (inicialmente con una sonoridad más luminosa) se tropieza con un obstáculo inflexible que adopta la forma de la nota Si natural, tras lo cual se percibe un encogimiento de hombros indicativo de la derrota. El tercer movimiento dramatiza un intento de construir, nota por nota, un tema solemne de seis compases de carácter fúnebre; el primer intento fracasa después de dos compases, el segundo después de cinco, el tercero después de cuatro, el cuarto después de tres. El quinto intento avanza con fuerza pero parece proseguir *demasiado* tiempo, extendiéndose durante siete compases sin lograr llegar a una conclusión lógica. Finalmente, con un audible rechinar de dientes, toda la orquesta toca el tema sometido a una rica armonización. Luego vuelve a hacer acto de presencia, sigilosamente, la incertidumbre.

El *finale* va perdiendo densidad según va avanzando, como si páginas elegidas al azar de las partes orquestales hubieran volado de los atriles. Estamos ante música que se enfrenta a la extinción, una premonición del silencio que envolvería al compositor dos décadas después. Erik Tawaststjerna, biógrafo de Sibelius, revela que la sección central del movimiento se basa en borradores que Sibelius realizó para una versión cantada de «El cuervo» de Edgar Allan Poe, en una traducción alemana. Es fácil adivinar por qué un estudiante del *Kalevala* debió de disfrutar enormemente con la hipnotizante repetición de imágenes de Poe, del mismo modo que también resulta fácil darse cuenta de cómo un hombre con la psicología de Sibelius tuvo que sentirse impelido hacia su melancolía:

«¡Deja intacta mi soledad! ¡Deja el busto sobre mi puerta!  
¡Saca tu pico de mi corazón, y aparta tu figura de mi puerta!»  
Dijo el cuervo: «Nunca más.»

La versión alemana duplica el ritmo del original de Poe, de modo que el oyente curioso puede establecer correlaciones entre los versos de «El cuervo» y el material correspondiente del *finale* de la Cuarta. Una línea suavemente lastimera confiada a flauta y oboe en la coda encaja exactamente con las palabras «Dijo el cuervo: “Nunca más”». La sinfonía se cierra con acordes de aspecto inerte que llevan la indicación dinámica *mezzo-forte*. Esa indicación es sorprendente en sí misma. La mayoría de las grandes sinfonías románticas acaban con afirmaciones *fortissimo*. Las óperas de Wagner y los poemas sinfónicos de Strauss suelen cerrarse en *pianissimo*, ya sea en

una atmósfera venturosa o trágica. Sibelius acaba no con una explosión o un quejido, sino con un ruido sordo y gris.

Cuando se estrenó la Cuarta Sinfonía, en abril de 1911, los oyentes finlandeses quedaron desconcertados. «La gente evitaba nuestra mirada, agitaban su cabeza», recordaba Aino Sibelius. «Sus sonrisas eran incómodas, furtivas o irónicas. No fueron muchos los que vinieron entre bastidores al camerino de los artistas a presentar sus respetos.» Fue un *Skandalkonzert* a la manera nórdica, un estallido de silencio.

«Una sinfonía no es simplemente una composición en el sentido normal de la palabra», escribió Sibelius en 1910. «Es más una confesión de fe en diferentes momentos de tu vida.» Si la Cuarta es una confesión, es posible que su compositor se encontrara al borde del suicidio. Sin embargo, al igual que tantos románticos antes que él, Sibelius sentía un placer perverso al entregarse a la melancolía, al encontrar la dicha en medio de la oscuridad. «*Freudvoll und leidvoll*», escribió en su diario: «Dichoso y pesaroso.» En su próxima sinfonía se puso el objetivo de sacar a la luz la dicha inherente a la creación.

Dicha no es lo mismo que sencillez. La Quinta comienza y termina en una cristalina tonalidad en modo mayor, pero es una obra nada convencional y asombrosamente original. Los esquemas de la forma sonata se disuelven ante los oídos del oyente; en vez de un desarrollo metódico de temas bien definidos hay una evolución gradual y creciente del material por medio de repeticiones que semejan un trance. El musicólogo James Hepokoski, en una monografía sobre la sinfonía, la denomina «forma rotacional»; las principales ideas de la obra reaparecen sin cesar, sometidas constantemente a transformaciones tanto pequeñas como grandes. Los temas adoptan realmente su verdadera forma sólo al final de la rotación: lo que Hepokoski llama el «telos», la meta epifánica. El método es similar al que J. Peter Burkholder, en sus estudios de Ives, tilda de «forma cumulativa». La música se convierte en una búsqueda de significado dentro de una estructura abierta: un microcosmos de la vida espiritual.

Al comienzo de la Quinta, las trompas presentan un tema suavemente resplandeciente, cuyas primeras notas explicitan una serie simétrica de intervalos, a la manera de una mariposa: cuarta, segunda mayor, cuarta de nuevo. (Cincuenta años más tarde, John Coltrane utilizó la misma configuración en su obra maestra jazzística *A Love Supreme* [*Un amor supremo*].) La tonalidad de Sibelius es la heroica de Mi bemol mayor, pero la melodía resulta ser algo bastante veleidoso, que nunca acaba de tocar el suelo. Un ardid rítmico refuerza la sensación de ingravidez. Al principio suena como si estuviéramos en un compás convencional de 4/4, pero tras un desplazamiento sincopado lo cierto es que estamos en 12/8. Comienza un proceso de rotación: el material se disgrega en fragmentos y vuelve a moldearse. En la cuarta

rotación se produce un cambio electrizante: el tempo aumenta progresivamente hasta que la música se precipita de repente a toda velocidad. Sibelius consiguió este efecto por medio de una proeza de automontaje excepcional. Después del estreno de la primera versión de la sinfonía en 1915, decidió reelaborarla por completo, y una de las cosas que hizo fue cortar el final del primer movimiento, cortar el principio del segundo y empalmar uno y otro. El pasaje que incluye la aceleración se convierte en un «fundido» cinematográfico de un movimiento a otro.

El segundo movimiento de la Quinta brinda un momento de calma, aunque bajo la superficie está cobrando vida una nueva e importante idea: un motivo balanceante de intervalos ascendentes y descendentes, que las trompas retoman en el *finale* y transforman en el más grandioso de los temas sibelianos. El compositor lo llamó su «himno de los cisnes»; lo anotó en su cuaderno al lado de una descripción de dieciséis cisnes volando en formación sobre su casa de Ainola. «¡Una de mis supremas experiencias!», escribió. «¡Dios santo, qué belleza! Estuvieron volando en círculo encima de mí durante un buen rato. Desaparecieron en la bruma solar como una cinta reluciente, plateada [...]. Que esto haya tenido que pasarme a mí, que he sido durante tanto tiempo el intruso.» Los cisnes reaparecieron tres días después: «Los cisnes están siempre en mis pensamientos y dan esplendor a [mi] vida. [Es] extraño saber que no hay nada en todo el mundo que me afecte —nada del arte, la literatura o la música— del modo en que lo hacen estos cisnes y grullas y gansos salvajes. Sus voces y su ser.»

El himno de los cisnes trasciende la descripción de la naturaleza: es como una fuerza espiritual en forma animal. Cuando lo introducen las trompas, en medio de una ráfaga de acción en la cuerda, parecen haber estado tocándolo desde siempre, sólo que nosotros acabamos de empezar a oírlo. Un momento después se oye una versión reducida del tema en el registro grave de la orquesta a un tercio del tempo, lo que crea otro efecto hipnótico sibeliano de tiempo estratificado. Luego los instrumentos de viento exponen su propia melodía: una figura nostálgicamente circular que guarda una extraña semejanza con las *Gymnopédies* de Satie.

Esto no es heroísmo «masculino» del calibre de la *Heroica* de Beethoven, también en la tonalidad de Mi bemol mayor. Como sugiere Hepokoski, la música posterior de Sibelius implica una lógica maternal más que paternal: temas concedidos por Dios que se gestan de una forma sinfónica. La música sólo se libera de su movimiento incesantemente balanceante por medio de disonancias desgarradoras, que lo empujan hacia una cadencia conclusiva. El himno de los cisnes, ahora confiado a las trompetas, sufre transformaciones convulsivas y renace como un ser nuevo y aterrador. Sus intervalos se escinden por completo, quedan hechos añicos y vuelven a formarse. La sinfonía se cierra con seis acordes distantes, a través de los cuales brota el tema principal como un pulso de energía. El cisne deviene en el sol.

Sibelius estaba en la cúspide de sus poderes. Pero su interior albergaba ya poquísima música: las sinfonías Sexta y Séptima, el poema sinfónico *Tapiola*, música incidental para *The Tempest (La tempestad)* de Shakespeare, un puñado de piezas menores y la fantasmagórica Octava. Su búsqueda de una síntesis sinfónica final hacía del proceso de composición una empresa ardua que rozaba lo imposible. Repentinamente insatisfecho con la forma fluida que había desarrollado en la Quinta, empezó a soñar con una masa borrosa y continua de sonido sin divisiones formales: sinfonías sin movimientos, óperas sin palabras. En vez de escribir la música de su imaginación, quería transcribir el ruido mismo de la naturaleza. Pensaba que podía oír acordes en los murmullos de los bosques y en el sonido del agua de los lagos al lamer la tierra; en una ocasión dejó perplejos a un grupo de estudiantes finlandeses al dar una conferencia sobre la serie de armónicos de un prado. Cualquier cosa que conseguía poner sobre un papel le parecía mala e inadecuada. Como muestran las revisiones de la Quinta, examinaba sus propias creaciones con una mirada despiadada, arremetiendo salvajemente contra ellas como si fueran los garabatos de un estudiante inepto.

Los presagios de silencio abundan en las últimas obras de Sibelius. Como escribe Hepokoski, las narraciones teleológicas no terminan en un ambiente victorioso, como en la Quinta Sinfonía, sino en la «disolución», la «descomposición», la «extinción». La Sexta Sinfonía recuerda al espíritu sobrio y neoclásico de la Tercera, con modos antiguos apuntalando la armonía; es como si el compositor estuviera intentando huir a un pasado mítico. Sin embargo, coros brutales de instrumentos de metal siguen hundiéndose en las tenues texturas de la cuerda y asomando entre las pulcras filas de los danzarines instrumentos de viento-madera. Un episodio traumático detiene en seco el último movimiento: en la versión de Hepokoski, los motivos de la naturaleza que representan los pinos y el viento rasgan el majestuoso diseño rotacional y lo hacen pedazos. El proceso continúa durante uno o dos minutos, pero los motivos se desmoronan ante nuestros oídos y la música se repliega hacia la música delgada e irreal para instrumentos de cuerda con la que empezó.

La Séptima Sinfonía lleva más allá la innovación formal de la Quinta, la condensación de dos movimientos en uno. Episodios contrastantes se funden en una única estructura continua, de modo que los himnos del Adagio pasan a ser danzas del Scherzo por medio de gradaciones imperceptibles. En términos emocionales, la sinfonía une los lados oscuro y luminoso de la personalidad del compositor, los mundos de la Cuarta y la Quinta. La obra está anclada a un grandioso tema para trombón solo, que suena en tres ocasiones sobre un fondo que cambia de forma abrupta e imprevisible. Al igual que el motivo de Zaratustra de Strauss, está construido a partir de componentes básicos «naturales»: terceras, quintas y octavas. En su primera aparición se halla formulado en un luminoso Do mayor. La segunda



vez, la armonía se desliza hacia el modo menor y se instala una atmósfera lúgubre, nocturna. (Uno de los primeros borradores para el tema lleva la anotación «Donde habitan las estrellas».) Finalmente, el tema regresa a mayor, generando tal intensidad jubilosa que se tambalea al borde del caos. Escalas como bramidos en la cuerda grave y el viento recuerdan el movimiento de la marcha fúnebre de la *Heroica* de Beethoven: la previsible catástrofe parece inminente. Adopta la forma de una mancha metálica de acordes de séptima de dominante en una secuencia cromática seguidos de una línea aguda y muy expuesta en los violines. Cuando reaparece la tonalidad principal de Do mayor en la coda, llega por medio de una cadencia vacilante, ambivalente, que consigue sonar a un tiempo radiante y resignada. En los últimos compases, la nota Si se retuerce durante seis lentos pulsos contra el acorde final de Do mayor, como la mano alargada de una figura que se pierde en medio de la luz.

*Tapiola*, un poema sinfónico de veinte minutos de duración que retrata el bosque finlandés, fue la última gran obra orquestal de Sibelius, al menos de las que consiguió oír el resto del mundo, y su declaración más severa en cualquier forma. La conexión con la tonalidad tradicional se vuelve cada vez más endeble, aunque la obra tiene como sostén una séptima semidisminuida, un característico acorde wagneriano. El compositor británico Julian Anderson ha llamado especialmente la atención sobre un pasaje de *Tapiola* en el que un intervalo de un tono entero en múltiples registros genera una «profunda palpitación acústica»; se trata de una disonancia de un orden más profundo, de las que alteran la consciencia sin agredir los oídos. En una sección central que retrata una tormenta física o mental, la armonía de tonos enteros se desmigaja en un cromatismo casi total, con diseños de notas que se deslizan ascendente y descendentemente. Igual que un caminante perdido en medio del bosque, el oyente lucha por encontrar un camino entre la espesura de sonido. Cuando el acorde principal de Si menor aparece reafirmado finalmente en el metal, suena hueco, ya que su nota central ha sido aherrojada a las profundidades del bajo. Hemos regresado aparentemente al lugar en el que empezamos, sin ninguna salida a la vista.

Finalmente llegó la música para *The Tempest*, escrita por encargo del Teatro Real danés en 1925. Como si se hubiera liberado de la carga del pensamiento sinfónico, Sibelius abandona su bien conocida austeridad nórdica y se permite mostrar el lado más juguetón de su personalidad. Algunas secciones de la partitura presentan deliberadamente un estilo arcaico, que toma prestado el aire enrarecido de la Sexta Sinfonía. Otras son piezas danzadas y cantadas dulcemente nostálgicas, que se ajustan a las necesidades de la escena. La obertura «Tormenta» empieza allí donde acabaron las secciones más audaces de *Tapiola*: la cuerda toca líneas incesantemente remolineantes, mientras que el metal forja acordes de tonos enteros. La música de los versos «Full fathom five» («Cinco brazas de agua») sugiere de manera extraordinariamente realista la imagen de un cuerpo sumergiéndose suavemente en las profundidades. Un acorde de La menor es deformado y transformado gradualmente por la escala de tonos enteros con la que se superpone en parte, en una

suerte de paralelismo musical con el «cambio radical» (*sea-change*) de la canción de Ariel:

*Cinco brazas de agua lo cubrieron,  
coral son hoy los huesos de tu padre;  
perlas son ya lo que sus ojos fueron...*

Quizá Sibelius sintió algún de tipo de identificación consciente o inconsciente con la figura de Próspero que, al final de la obra, decide dejar a un lado sus poderes mágicos y retomar una apariencia de vida normal:

*He ensombrecido  
el sol de mediodía, y los rebeldes vientos desatado,  
y feroz guerra entre el verde mar y la bóveda azur  
desenfrenado. Al sonoro y pavoroso trueno  
he dado fuego, y el fuerte roble de Júpiter hendido  
con su rayo; al promontorio de sólidos cimientos  
temblar hice, y he arrancado de cuajo  
pino y cedro; las tumbas a mi orden  
a sus durmientes despertaron, y huyeron  
tras abrirse con mi potente arte. Pero aquí abjuro  
de mi magia tan ruda. Y cuando haya requerido  
a música del cielo —así aún ahora lo hago—  
para obrar en sus sentidos a mi antojo  
este armónico hechizo, mi vara he de romper,  
la enterraré bajo tierra a varias brazas,  
y más hondo que descendió nunca sonda alguna  
zambulliré mi libro.*

Sibelius no escribió música para esta formidable parrafada, sino que su retórica se traslada a la indicación posterior que reclama «música solemne». Al principio, la armonía recuerda a la música de inmersión de «Full fathom five», excepto que las disonancias suenan ahora a un volumen ensordecedor, con desaforados choques de semitonos. Luego el caos se desvanece en una límpida quinta abierta, que suena extraña en este contexto. Todo esto evoca a Próspero apagando el sol, haciendo guerrear a mar y cielo, despertando a los muertos. Sigue un apacible himno para la cuerda, en el que el cromatismo de la tormenta vuelve a entretejerse con una armonía clásica. Se trata de «música celestial», pero también dulce, normal, que disipa la rabia y el dolor que alimentan el arte de Próspero.

¿Pensaba Sibelius, al igual que Próspero, en abjurar de su magia y zambullir su libro? Si fue así, no ofreció ningún signo de ello a finales de la década de 1920 y comienzos de la de 1930. La Octava Sinfonía estaba cobrando forma, y el compositor

parecía contento con ella. Se sabe que trabajó en la obra en la primavera de 1931, mientras estaba solo en Berlín. En una carta que escribió a Aino a Finlandia dijo que la sinfonía estaba «haciendo grandes progresos», aunque estaba perplejo por la forma que estaba adoptando. «Es extraña la concepción de esta obra», le dijo a su esposa. Esto es todo lo que sabemos de ella.

La fama puede confundir a cualquier artista, y tuvo un efecto especialmente desorientador en Sibelius. Desde el cambio de siglo había disfrutado de celebridad internacional, pero en los años veinte y treinta se convirtió en una especie de fenómeno de la cultura pop. Resulta difícil explicar por qué sus sinfonías entraron en sintonía con los públicos de la Edad del Jazz. Quizá conocieron una popularidad generalizada precisamente porque eran ajenas a las luces de neón y el ruido del tráfico de la vida urbana contemporánea. En cualquier caso, ningún compositor de la época provocó semejante entusiasmo colectivo, especialmente en Estados Unidos.

Los directores de orquesta famosos competían ávidamente por hacerse con señales favorables procedentes de Aino. Los oyentes de la Filarmónica de Nueva York llegaron hasta el punto de votar a Sibelius como su sinfonista vivo predilecto. Su nombre aparecía incluso mencionado en el argumento de las películas de Hollywood. En *Laura*, el elegante thriller de 1944 de Otto Preminger, un detective interpretado por Dana Andrews interroga a un sospechoso caballero sureño encarnado por Vincent Price:

DANA ANDREWS. —¿Sabe mucho de música?

VINCENT PRICE. —No sé mucho de nada, pero sé un poco prácticamente de todo.

DANA ANDREWS. —¿Sí? Entonces, ¿por qué dijo que tocaron la Primera de Brahms y la Quinta de Beethoven en el concierto del viernes por la noche? ¿Cambiaron el programa en el último momento y no tocaron nada más que Sibelius!

«Nada más que Sibelius» no está muy lejos de ser un resumen de la programación orquestal de la época. Serge Koussevitzky, el director de la Sinfónica de Boston, presentó un ciclo completo de las sinfonías de Sibelius en la temporada 1932-1933, y esperaba coronar la serie con el estreno mundial de la Octava.

En la reputación estadounidense de Sibelius desempeñó un papel crucial Olin Downes, que fue crítico musical de *The New York Times* desde 1924 a 1955. Hijo de Louise Corson Downes, una activista feminista y prohibicionista, Downes creía que la música clásica había de atraer no sólo a las elites sino a la gente de a pie, y desde el soberbio púlpito del *Times* condenó a voz en grito el oscurantismo de la música moderna, y especialmente la artificialidad, el carácter caprichoso y el esnobismo que percibía en la música de Stravinsky. Sibelius era diferente; era «el último de los héroes», «un nuevo profeta» que rescataría a la música del modernismo cerebral. En el fondo, los motivos de Downes eran buenos; deseaba celebrar la música del

presente y veía en Sibelius a una figura seria con atractivo para el gran público. Pero sus ataques a Stravinsky eran simple y llanamente tendenciosos. Habría sido más productivo mostrar lo que los dos compositores tenían en común en vez de utilizar a uno como un palo para golpear al otro.

Downes viajó a Finlandia en 1927 para conocer a Sibelius en su tierra natal. El compositor había caído en uno de sus accesos periódicos de depresión; fue en esta época cuando escribió: «El aislamiento y la soledad están empujándome a la desesperación.» Conocer a Downes le elevó temporalmente el ánimo, aunque, a la larga, es posible que la devoción de Downes tuviera un efecto perjudicial. Glenda Dawn Goss, en un amplísimo estudio sobre la relación entre compositor y crítico, sugiere que Sibelius estaba de algún modo aplastado por todas las atenciones que le dispensó Downes.

A comienzos de los años treinta, justamente cuando Koussevitzky estaba esperando dirigir el estreno de la Octava Sinfonía en Boston, Downes apremió al compositor para que enviara la partitura completa. En 1937, el crítico escribió una segunda carta en la que incluía los sentimientos de nada menos que Louise Corson Downes: «Mi madre y yo hablamos a menudo de usted y ha vuelto a preguntarme por su Octava Sinfonía [...]. “Dile al Sr. Sibelius que no estoy tan preocupada o inquieta tanto por su Octava Sinfonía, que sé que él acabará a su debido tiempo, como por su *Novena*. Debe coronar su serie de obras en esta forma con una novena sinfonía que representará la cima y la síntesis de todos sus logros y que nos legará una obra que será digna de uno de esos pocos elegidos que son los verdaderos descendientes y herederos artísticos de Beethoven.”»

Como si no fuera suficiente la presión de las madres de los críticos musicales, Sibelius estaba también cavilando sobre la recepción que le dispensaban en Europa. París no tenía tiempo para él. Berlín, antes de que Hitler llegara al poder, lo veía con una condescendencia que rayaba en el desprecio. En ninguna de las dos ciudades, las sinfonías expansivas y los evocadores poemas sinfónicos tenían un gran valor de mercado intelectual. El crítico Heinrich Strobel, futuro empresario del Festival de Donaueschingen, se refirió al Concierto para violín de Sibelius como «aburrida monotonía nórdica». Sibelius estaba atormentado por estas etiquetas, y también disgustado por el culto a Stravinsky. Se dio la casualidad de que estaba en Berlín cuando se interpretó *Oedipus Rex* en 1928, pero decidió que «no podía permitirse desperdiciar trescientos o cuatrocientos marcos». Más tarde dijo de Stravinsky: «¡Cuando uno compara mis sinfonías con sus afectaciones, que nacen muertas...!»

En Estados Unidos, el elogio pugilístico de Sibelius por parte de Downes despertó resentimiento entre los admiradores estadounidenses de Stravinsky. En 1940, Virgil Thomson pasó a ser el crítico musical del *New York Herald Tribune*, y en su primera crítica arremetió con ganas contra el mito de Sibelius, calificando la Segunda Sinfonía de «vulgar, autocompasiva y provinciana más allá de toda descripción». Ataques igual de venenosos surgieron del bando schoenbergiano. Theodor Adorno

preparó un análisis lapidario del fenómeno Sibelius para un grupo de reflexión sociológico llamado el Princeton Radio Research Project (Proyecto de Investigación Radiofónico de Princeton): «La obra de Sibelius no está sólo increíblemente sobrevalorada, sino que carece esencialmente de cualesquiera características positivas [...]. Si la música de Sibelius es buena música, entonces todas las categorías conforme a las cuales pueden medirse los niveles musicales —niveles que van desde un maestro como Bach hasta los compositores más avanzados como Schoenberg— deben quedar abolidas por completo.» Adorno envió su ensayo a Thomson, quien, aunque estaba de acuerdo con las opiniones que expresaba, aconsejó sabiamente que «el tono es más adecuado para generar antagonismo hacia usted mismo que hacia Sibelius».

Para entonces, la confianza de Sibelius ya se había esfumado. Puede verse cómo está escabulléndose en su correspondencia con Koussevitzky, que se conserva en la Biblioteca del Congreso de Washington. El director envía cartas y telegramas con una periodicidad casi mensual, suplicando, en alemán, el envío de la Octava. Sibelius responde con una letra elegante, inclinada, en un papel que se asemeja a un pergamino, haciendo mención seductoramente de una sinfonía que tenía casi acabada, pero no del todo.

En enero de 1930, Sibelius informa de que «Mi nueva obra no está ni con mucho terminada y ahora no puedo decir cuándo lo estará». En agosto se muestra más seguro: «Ahora tengo la impresión de que voy a poder enviarle una nueva obra esta temporada.» Pero se muestra preocupado por la propiedad intelectual en Estados Unidos, que no protege su música. Koussevitzky lo tranquiliza, asegurándole que la sinfonía estará a salvo de los piratas. Finalmente, todo queda en nada. Luego, en agosto de 1931, tras su productiva estancia en Berlín, Sibelius escribe: «Si quiere interpretar mi nueva sinfonía la próxima primavera, creo que será posible.» En diciembre la información se filtra al *Boston Evening Transcript*, que publica un artículo: «El Symphony Hall ha recibido una importante carta de Sibelius, el compositor, sobre su nueva Sinfonía, la Octava. Está concluida y la partitura estará pronto camino de Boston.» Dos semanas después llega un telegrama de Finlandia, diciendo que en esa temporada no sería posible. Sibelius se enteró probablemente de lo que decía el artículo del *Transcript* y le entró pánico.

El mes de junio siguiente, la Octava vuelve a aflorar de nuevo: «Sería bueno si usted pudiera dirigir mi nueva sinfonía a finales de octubre.» Luego llega de nuevo el pánico. «Desgraciadamente, hablé de octubre para mi nueva sinfonía», escribe el compositor justo una semana después. «Pero eso no es seguro, lo que me incomoda mucho. No anuncie, por favor, la interpretación.» Acaba prometiéndola por fin para diciembre de 1932. Koussevitzky envía un telegrama «inquieto» el día de Nochevieja, como si hubiese estado mirando el buzón todos los días durante ese mes. Dos semanas más tarde recibe otro telegrama lacónico, en el que se habla de otro aplazamiento. Hay unas cuantas menciones vacilantes más a la Octava en la

correspondencia posterior y luego, nada.

A finales de los años treinta, Sibelius volvió a confiar en liberar a la Octava de su prisión en el bosque. Por entonces ya sabía no contestar nada al verborreico Koussevitzky. Posteriormente, en 1939, Hitler invadió Polonia, y Finlandia se convirtió en parte de una partida de ajedrez entre la Alemania nazi y la Unión Soviética. Al comienzo de la guerra, Finlandia fue aplaudida en Occidente por su actitud de resistencia contra los soviéticos, y Sibelius gozó de mayor popularidad que nunca; Toscanini lo hizo suyo con vehemencia. En 1941, Finlandia se alineó con los alemanes, en parte para evitar sufrir una ocupación hostil y en parte para recuperar el territorio perdido a favor de la Unión Soviética en el anterior conflicto. Sibelius pasó de ser un símbolo de libertad a servir de aparente títere de los nazis. Como compositor nórdico, «ario», que era, había disfrutado de espléndidas críticas en la Alemania nazi, y ganó el Premio Goethe en 1935. Ahora pasó a ser casi un artista alemán oficial, que era objeto de tantas interpretaciones como Richard Strauss. La Sociedad Sibelius organizó un concierto de gala en la Filarmónica de Berlín en abril de 1942. En un mensaje a las tropas nazis en ese mismo año afirmó, al parecer: «Deseo de todo corazón que podáis disfrutar de una victoria rápida.»

En privado, Sibelius estaba atormentado por la promulgación de las leyes raciales en la Alemania nazi. En 1943 se desahogó en su diario: «¿Cómo puedes ser capaz, Jean Sibelius, de tomarte en serio estos “párrafos arios”? Eso es una gran ventaja para un artista. Eres un aristócrata cultural y *puedes* oponer resistencia a prejuicios estúpidos.» Pero no la opuso. Como el dios de la cultura del Estado finlandés, hacía mucho tiempo que había dejado de ver una diferencia entre música e historia, y con el mundo en llamas su música parecía destinada a la ruina. Al mismo tiempo, oscuras agonías lo consumían. El diario de nuevo: «*La gran desgracia*. Mis pensamientos opresivos me paralizan. ¿El motivo? Solo, solo. Nunca permito que la gran angustia pase de mis labios. Tengo que evitárselo a Aino.» La última página del diario, de 1944, contiene una lista de la compra que incluye champán, coñac y ginebra.

Sibelius vivió hasta los noventa y un años. Al igual que su contemporáneo Strauss, hacía chistes sardónicos sobre su incapacidad para morir. «Todos los médicos que querían impedirme fumar y beber están muertos», dijo en cierta ocasión. En un tono más serio confesó: «Es muy doloroso llegar a los ochenta. Un verdadero artista debe estar en la miseria o morirse de hambre. De joven debería al menos morir de tisis.» Una mañana de septiembre de 1957 fue a dar su habitual paseo por los campos y el bosque en torno a Ainola, oteando el cielo en busca de grullas volando hacia el sur para pasar el invierno. Ellas formaban parte de su ritual otoñal; antes, cuando estaba escribiendo su Quinta Sinfonía, había anotado en su diario: «Todos los días he visto las grullas. Volando hacia el sur a voz en grito con su música. He sido una vez más su alumno más diligente. Sus gritos resuenan por todo mi ser.» Cuando, en el antepenúltimo día de su vida, como cabía esperar, aparecieron las grullas, le dijo a su esposa: «¡Aquí llegan, las aves de mi juventud!» Una de ellas se separó de la

bandada, dio una vuelta alrededor de la casa, gruñó y desapareció volando.

Hay una fotografía extrañamente conmovedora de Igor Stravinsky arrodillándose ante la tumba de Sibelius, que adopta la forma de una placa de metal horizontal fijada en el suelo en Ainola. La visita tuvo lugar en 1961, cuatro años después de la muerte de Sibelius. El maestro de la música moderna tenía motivos prácticos para hacer el peregrinaje: el gobierno finlandés le había prometido el Premio Wihuri Sibelius, que llevaba aneja la generosa cantidad de veinticinco mil dólares. Pero el gesto tenía un cierto valor. En el pasado, Stravinsky había menospreciado a Sibelius, y con motivo de la muerte del anciano había colgado violentamente el teléfono cuando le llamó un periodista para que comentara la noticia. En sus últimos años, sin embargo, Stravinsky se entusiasmó con algunas partituras de Sibelius, y realizó un arreglo para octeto de la Canzonetta para instrumentos de cuerda.

La idea de que pueda haber algo «moderno» en Sibelius resultaba risible a la mayor parte de los progresistas de los comienzos de la posguerra. El pedagogo schoenbergiano René Leibowitz resumió los sentimientos de muchos entendidos en la nueva música cuando publicó un panfleto con el título *Sibelius, le plus mauvais compositeur du monde* (*Sibelius, el compositor más horrible del mundo*). Los estudios de la música del siglo xx tildaban al compositor de una figura periférica en el drama central de la marcha hacia la atonalidad y otros hitos intelectuales. Al menos dos textos —*The New Music* (*La nueva música*) de Joan Peyser y *Soundings* (*Prospecciones*) de Glenn Watkins— ni siquiera lo mencionaban. Pero las interpretaciones de la música de Sibelius no decrecieron lo más mínimo.

En las últimas décadas del siglo, la política de estilo cambió a favor de Sibelius. El compositor empezó a ser entendido en términos de lo que Milan Kundera llamó, en otra meditación sobre la cultura en los países pequeños, «modernismo antimoderno», un estilo personal que se mantiene al margen del statu quo del progreso perpetuo. De repente, los compositores y los estudiosos estaban prestando atención a los efectos de la delicuescencia temática de Sibelius, sus formas en constante evolución, sus timbres sobrenaturales. Lumbreras de la nueva música como Brian Ferneyhough, Wolfgang Rihm, Tristan Murail, Gérard Grisey, Per Nørgård, Peter Maxwell Davies, John Adams y Thomas Adès lo han citado todos como un modelo. Una generación de finlandeses que alcanzaron la fama rápidamente —Magnus Lindberg, Kaija Saariaho y Esa-Pekka Salonen— supieron hacer gala de un nuevo respeto al héroe nacional después de haberlo rechazado en su juventud punki. Lindberg se granjeó la fama con una obra apasionante titulada *Kraft* (*Fuerza*, 1983-1985), cuya orquesta se ve reforzada por instrumentos de percusión fabricados con desechos metálicos y un director que toca un silbato. En ningún momento suena en absoluto parecida a Sibelius —Lindberg cita la influencia de bandas de *noise rock* como Einstürzende Neubauten—, pero la acumulación de procesos de

emborronamiento a partir del microscópico material se percibe como una repetición de *Tapiola* en la época de los ordenadores.

En 1984, el gran compositor vanguardista estadounidense Morton Feldman dio una conferencia en los Cursos de Verano para la Nueva Música de Darmstadt (Alemania), que incorporaban de manera inflexible las tendencias más novedosas del momento. «Las personas que pensáis que son radicales podrían ser en realidad conservadoras», dijo Feldman en aquella ocasión. «Las personas que pensáis que son conservadoras podrían ser en realidad radicales.» Y empezó a tararear la Quinta de Sibelius.



## CIUDAD DE REDES

### Berlín en los años veinte

Un día de 1932, durante los últimos meses del primer intento de democracia en Alemania, Klaus Mann, hijo de Thomas Mann, entró en una habitación y vio el cadáver del joven actor Ricki Hallgarten, su amigo y, durante un tiempo, amante. Hallgarten se había pegado un tiro en el corazón, salpicando la pared de sangre. Klaus escribió: «El escrito con sangre en la pared nos miraba fijamente, un último mensaje, cuyo sentido no podíamos comprender.» La frase «Escrito en la pared», del Libro de Daniel, se convirtió en el hilo conductor de los recuerdos que tenía Klaus Mann de la Alemania de los años veinte y, por si alguien no captaba la alusión, siguió citando el propio texto bíblico: «MENE, MENE, TEKEL, UPHARSIN [...]. Contados están los días de tu reinado [...]. Has sido pesado y tenido por demasiado liviano [...] tu reino ha sido dividido.»

La República de Weimar, tal y como se encarna en la cultura de Berlín, invita al melodrama. Cualquier acto o imagen violenta parece presagiar la catástrofe posterior. Pero es demasiado fácil escribir la historia de la cultura alemana de 1918 a 1933 como el prelude del siguiente capítulo. Berlín era una ciudad de posibilidades, de millares de resultados, que irradiaba tanto promesas como amenazas. Acogía a comunistas, nazis, socialdemócratas, nacionalistas, nuevos objetivistas, expresionistas, dadaístas y románticos rezagados. Su espíritu hablaba en el encuentro de contrarios. De resultas de la humillación de la derrota, Berlín se zafó de su pasado imperial y se reinventó a sí misma como el prototipo de las futuras culturas urbanas saturadas de medios de comunicación: la primera ciudad abierta toda la noche, la ciudad sin vergüenza.

Los compositores jóvenes de Berlín —entre ellos Kurt Weill, Paul Hindemith, Ernst Krenek, Hanns Eisler y Stefan Wolpe— se unieron alegremente al frenesí. Al igual que sus homólogos en París y Nueva York, se valieron de los ritmos de jazz, el ruido de la industria, el desorden tan de moda de la vida en los años veinte. No sólo franquearon la entrada a la cultura popular, sino que en ocasiones se hicieron con el control de ella: *Die Dreigroschenoper* (*La ópera de cuatro cuartos*) de Weill encantó a Alemania como *Show Boat* había encantado a Estados Unidos. Weill y compañía parecían al borde de solucionar el misterio definitivo: cómo romper la línea divisoria entre música clásica y sociedad moderna. «La música ha dejado de ser un asunto de unos pocos», proclamó Weill en 1928. «Los músicos de hoy se han apropiado de esta

frase. Su música se ha vuelto por ello más sencilla, más clara y más transparente [...]. Cuando los músicos ya habían logrado todo lo que habían imaginado en sus sueños más audaces, volvieron a empezar desde el principio.»

Los historiadores de Weimar debaten sobre si la democracia alemana estaba predestinada al fracaso, o si el ascenso de Hitler al poder fue un hecho insólito. Los historiadores de la música se enfrentan a un problema similar. ¿Fue Weimar una suerte de sueño febril, estaban sus programas artísticos destinados a caer víctimas de los caprichos de la cultura comercial? O, ¿podría haber proporcionado Weimar a los artistas un refugio seguro y permanente? Como sucede con tanta frecuencia, los pesimistas parecen contar con el respaldo de la fuerza de la historia. Schoenberg, que vivió en Berlín a partir de 1926, advirtió a sus colegas contra una persecución fútil en pos de la popularidad, y en este período concibió un nuevo modo de trabajar —el método dodecafónico— que habría de proteger al compositor serio de la vulgaridad.

De vuelta en Viena, Alban Berg siguió su propio camino; su segunda ópera, la opulenta y aterradora *Lulu*, reconciliaba las ideas más recientes de su maestro con los ritmos de Weimar y los acordes románticos. *Wozzeck* conquistó Berlín en 1925; en un universo alternativo, *Lulu* podría haber tenido la misma recepción. Pero Berg no vivió para terminarla, y en el momento de su muerte, en 1935, el «escrito con sangre en la pared» de Klaus Mann se había hecho realidad.

## Ministerio de Ilustración

Cuando el káiser Guillermo II abdicó de su trono el 9 de noviembre de 1918, Alemania quedó sumida en un desorden político del que nunca se recuperaría del todo. Los dirigentes del Partido Socialdemócrata proclamaron una república desde las ventanas del Reichstag. Karl Liebknecht llamó a una revolución comunista desde las escaleras del Palacio Real. Kurt Weill, un estudiante de dieciocho años en la Hochschule für Musik, estaba ese día en las calles; oyó el discurso de Liebknecht y observó las refriegas en torno al Reichstag. «En los últimos días he vivido cosas indescriptibles», escribió a sus padres. Lo que vio sobre el terreno le indujo a hacer un comentario perspicaz, que han confirmado los historiadores del período de Weimar: a los elementos moderados les faltaba poder e influencia, de modo que los extremos de la izquierda y la derecha estaban marcando el tono y fijando la agenda. Se trataba de un mal augurio para inaugurar una república.

Pero la Hochschule siguió abierta y la vida musical continuó. Los cafés estaban llenos y los tranvías avanzaban por las calles. Incluso en los albores de la revolución, el estudio cinematográfico Ufa organizó una recepción con champán para la película *Carmen* de Ernst Lubitsch. La noche anterior Richard Strauss había dirigido *Salome*

en la Hofoper (Ópera de la Corte), que rápidamente se desprendió de su título real y se convirtió en la Staatsoper (Ópera del Estado).

La vida efímera de la República de Weimar se divide habitualmente en tres períodos: caos, estabilización y el declive hacia el nazismo. El caos duró cuatro años enteros, incluidos varios golpes de Estado y contrarrevoluciones, así como la asombrosa cifra de cuatrocientos asesinatos políticos. (Una víctima fue Gustav Landauer, comisario para la ilustración del pueblo de la efímera República Soviética de Baviera, cuya esposa, Hedwig Lachmann, había traducido *Salomé* al alemán.) Lo más perjudicial para la seguridad psicológica del país fue la hiperinflación de 1923, en cuyo cenit el marco se cambiaba a varios billones por dólar. «No hubo nada tan demencial o tan atroz que pudiera haber atemorizado más a la gente», escribió Thomas Mann sobre la inflación. «[Los alemanes] aprendieron a ver la vida como una aventura desenfrenada, cuyo resultado dependía no de su propio esfuerzo, sino de fuerzas siniestras y misteriosas.»

El período de «estabilización», que duró de 1924 a 1929, se desplegó bajo la mano rectora del magistral político Gustav Stresemann que, primero como canciller y luego como ministro de Asuntos Exteriores, restauró el orden económico y devolvió a Alemania a la comunidad mundial. La muerte de Stresemann en 1929 hizo que desapareciera la personalidad política más poderosa que podría haber detenido a Hitler.

El responsable de dirigir la «estabilización» de la música fue Leo Kestenberg, que en diciembre de 1918 asumió el cargo de consejero musical del Ministro de Ciencia, Cultura y Educación prusiano. Había estudiado piano con Ferruccio Busoni antes de enrolarse activamente en el Partido Socialdemócrata. Dentro del espíritu de esa bienintencionada organización, su objetivo era eliminar las telarañas de la cultura elitista y promover la creación de «arte para el pueblo». Una de sus instituciones de referencia fue la Ópera Kroll, que presentaba puestas en escena antitradicionales ante un público integrado por trabajadores. La mitad de los asientos se ponían a disposición de la Volksbühne, el teatro socialista, a precios acordes con el salario de un trabajador manual. El director de orquesta era Otto Klemperer, un protegido de Mahler, que en esta primera etapa de su dilatada carrera se especializó en producciones subversivas del repertorio clásico. Kestenberg también suministró al mundo de la nueva música en Berlín una descarga de adrenalina al nombrar a dos destacados progresistas para dar clase en los conservatorios: Busoni en la Academia Prusiana de las Artes y Franz Schreker en la Hochschule für Musik. Cuando murió Busoni, Schoenberg se trasladó desde Viena para ocupar su puesto. Schreker y Schoenberg llevaron consigo grandes cohortes de estudiantes, que acudieron a la luz de los focos.

Realidades inoportunas se inmiscuyeron muy pronto en la utopía artística de Kestenberg. Como ha mostrado el crítico John Rockwell en su estudio de la política musical de Weimar, Kestenberg nunca entendió realmente quién era el Pueblo o qué

era lo que quería oír: las clases trabajadoras a las que esperaba servir la Ópera Kroll se vieron desconcertadas con frecuencia por el enfoque revisionista de los clásicos adoptado por la compañía. Al mismo tiempo, Kestenberg carecía de la habilidad política para apaciguar a la derecha, que deploraba todas las iniciativas vanguardistas. Aunque los bohemios e izquierdistas de Weimar estaban disfrutando de lo lindo, la corriente reaccionaria y xenófoba de la cultura alemana no estuvo nunca muy por debajo de la superficie. Una noche de 1928, Joseph Goebbels paseó por el distrito de los cabarés, en la Tauentzienstrasse, y, al volver a casa, escribió: «Éste no es el verdadero Berlín [...]. El otro Berlín está al acecho, listo para dar el salto.»

## Música de uso

Durante la Gran Guerra, Paul Hindemith aporreaba el bombo en una banda militar, corriendo de un lado a otro aproximadamente un par de kilómetros por detrás de las primeras líneas, tocando marchas y danzas para soldados que estaban recuperándose del tiempo pasado en las trincheras. También tocó en un cuarteto de cuerda integrado exclusivamente por soldados, a instancias de un oficial muy cultivado, el conde Von Kielmansegg, que adoraba a Debussy. El grupo estaba tocando casualmente el Cuarteto de Debussy cuando se oyó por la radio la noticia de la muerte del compositor. El propio conde moriría en combate pocos meses después. Estas extrañas yuxtaposiciones de música y guerra dejaron su huella en la imaginación de Hindemith y él fue, más que nadie, el que marcó la pauta de la música alemana de la posguerra.

Un hombre sensato con un rostro bulboso y una manera de hablar que parecía una ráfaga de ametralladora, Hindemith no tenía en sus orígenes nada de aristocrático o burgués. Era hijo de un trabajador manual de una pequeña ciudad, y asistió al Hoch Conservatorium de Fráncfort con ayuda de una beca que cubría todos sus gastos. En los primeros meses de la paz declaró su independencia del Romanticismo alemán al completar una serie de seis sonatas para instrumentos de cuerda, piezas incisivamente construidas en las que la influencia de Debussy y Ravel era omnipresente; pocos compositores alemanes de los cincuenta años anteriores habían escrito música de una elegancia tan carente de complicaciones. Hindemith mostró también una profunda afinidad por las tradiciones prerrománticas, por las solemnes formas del Renacimiento y el Barroco, aunque las modernizaba incansablemente.

«La belleza sonora es accesoria», le indicó Hindemith al intérprete en la partitura de su Segunda Sonata para viola sola. Él estaba considerado la personificación musical de lo que Gustav Hartlaub llamó la «neue Sachlichkeit» («nueva objetividad»), una forma de expresión «ni confusa a la manera impresionista ni

abstracta a la manera expresionista, ni puramente sensual exteriormente ni puramente constructivista interiormente». La pieza arquetípica de Hindemith adopta la forma de una marcha rápida, furiosa, nada convencional, con fanfarrias en múltiples tonalidades y líneas de bajo que se desvían de su rumbo normal. La música es intensa, pero no se toma a sí misma especialmente en serio, o para nada en serio. El movimiento «Ragtime» de la *Suite 1922* para piano de Hindemith lleva la indicación bilingüe inscrita a modo de cartel «*Mode d'emploi – Directions for Use!!*», en la que se dice al intérprete: «Considere aquí el piano como un tipo interesante de instrumento de percusión y obre en consecuencia.» La *Kammermusik No. 1 (Música de cámara núm. 1)*, también de 1922, se abre con un homenaje a *Petrushka* de Stravinsky y concluye con una chillona sirena sacada de un cabaré dadaísta. Todo esto recuerda a la música a la última, urbana, que estaba escribiendo Milhaud en París, excepto que las construcciones de Hindemith tenían un perfil más áspero y turbulento.

Había algo tonificadamente no alemán en este nuevo talento alemán. Strauss, aun cuando se permitía cometer las travesuras más divertidas, no podría haber perpetrado algo como la *Ouvertüre zum «Fliegenden Holländer»*, *wie sie eine schlechte Kurkapelle morgens um 7 am Brunnen vom Blatt spielt (Obertura de «El holandés errante» tal como la toca a primera vista una mala orquestina de balneario a las siete de la mañana junto al manantial)*, en la que un cuarteto de cuerda toca la obertura de Wagner de una manera horriblemente desafinada. Hindemith era todo menos un visionario en sus preocupaciones; era práctico, eficaz, realista. Otro eslogan que pasó a vincularse con él fue el de *Gebrauchsmusik*, o música utilitaria, música de uso. Si, por ejemplo, un fagotista y un contrabajista estaban buscando algo que tocar, entonces escribía a toda prisa un Dúo para fagot y contrabajo sin preocuparle lo que le pareciera a la posteridad. Él trabajaba deprisa y por encargo; en una ocasión escribió dos movimientos de una sonata en el vagón restaurante de un tren y los tocó nada más llegar. Como violista del Cuarteto Amar, promovió la música de sus colegas tan enérgicamente como la suya propia. Ayudó a organizar festivales y «semanas de nueva música» en Donaueschingen, Salzburgo, Baden-Baden y, finalmente, Berlín, donde en 1927 fue nombrado profesor de la Hochschule für Musik.

La idea de una «música de uso» arraigó rápidamente en el panorama musical de Weimar. El muniqués Carl Orff, que habría de alcanzar fama imperecedera como el compositor de *Carmina burana*, la cultivó asiduamente. Si Hindemith, al igual que Stravinsky, encontró el rejuvenecimiento en las formas tersas y los timbres afilados del Barroco, Orff retrocedió mucho más en el tiempo, hasta el teatro musical de la antigua Grecia. La austera estética de *Les noces* y la *Histoire du soldat* de Stravinsky se metamorfosearon en un lenguaje ritual intemporal, melodioso, percutivo e hipnóticamente repetitivo. En su juventud, Orff se decantó por la izquierda política, poniendo música a poemas de Bertolt Brecht. Pero su logro más singular fue un

gigantesco ciclo de piezas para niños, el proyecto *Schulwerk* (*Trabajo escolar*) que, por medio de una inventiva musical contagiosa, educaba a los jóvenes en los conceptos básicos de modo, armonía, forma y ritmo. Kestenberk tomó nota y a comienzos de los años treinta le propuso a Orff el control de todo el sistema de educación musical alemán. La toma del poder por parte de los nazis en 1933 puso fin a esta posibilidad.

La *Gebrauchsmusik* y la música educativa fueron de la mano de lo que Peter Gay ha llamado el «hambre de totalidad» de Weimar: su búsqueda obsesiva de proyectos de arte y artesanía, cultura física, expediciones de vuelta a la naturaleza, movimientos juveniles, interpretación de canciones populares, etc. Después de la guerra, Theodor Adorno afirmó haber visto tendencias protofascistas en las ejecuciones musicales colectivas de Weimar, reparando en el hecho de que tanto Hindemith como Orff se habían visto envueltos, en mayor o menor medida, en la cultura nazi. Pero la denuncia se basa en una lógica engañosa. No hay nada intrínsecamente fascista en el deseo de conectar la música con una comunidad; puede servir con la misma facilidad como vehículo para la difusión de un pensamiento democrático. Millones y millones de niños han aprendido los rudimentos del lenguaje musical tocando con sus baquetas las notas en los instrumentos de percusión que Orff había construido para lograr sus objetivos. Es posible que el hombre jugara políticamente con una doble baraja, pero su pasión por la enseñanza era profunda y probablemente afectó a más vidas que ninguna otra de las músicas descritas en este libro.

## Ópera del momento

Una fotografía publicitaria difundida por la editorial musical Universal Edition en 1927 muestra al compositor austríaco de veintisiete años Ernst Krenek en una doble exposición que se diría vagamente inducida por las drogas, con una interminable boquilla de cigarrillo colgando de su boca. Con su elegante traje y un rostro sin arrugas, parece un pequeño gánster que ha vuelto a la legalidad. Otro fotomontaje de ese año coloca al joven artista junto a otras dos celebridades del momento: el boxeador Max Schmeling y el aviador Charles Lindbergh.

Durante algún tiempo, a finales de los años veinte, Krenek adquirió una celebridad enloquecida, casi similar a la de Gershwin; su ópera *Jonny spielt auf* (*Jonny empieza a tocar*) fue entronizada como uno de esos productos de la cultura popular que todo centroeuropeo tenía que conocer. La fama se cruzó en el camino de Krenek porque se atrevió a llevar el jazz —o lo que se hacía pasar por jazz— a los sagrados escenarios operísticos. Al igual que George Antheil en París y Nueva York, era un joven ambicioso que buscaba causar revuelo, aunque su empeño tenía también

un lado serio; como muchos otros jóvenes austríacos y alemanes, ansiaba salir del invernadero del arte romántico y expresionista para unirse al remolino de gente de la nueva calle democrática.

*Jonny* ejemplificaba un nuevo subgénero que pasó a denominarse *Zeitoper*, u ópera del momento. Los compositores que trabajaban con este medio ambientaban obras en fábricas, o a bordo de transatlánticos o, en un caso, en la «50.<sup>a</sup> Avenida» en Manhattan. El argumento de *Maschinist Hopkins (Maquinista Hopkins)* de Max Brand, descrito de manera memorable por Nicolas Slonimsky en su obra de referencia *Music Since 1900 (Música desde 1900)*, es muy característico: «Un libertino amante de poner los cuernos provoca la muerte del marido de su amante en los engranajes de una máquina monstruosa y a ella la estrangula cuando se entera de que se ha convertido en una promiscua prostituta, tras lo cual el jefe, el Maquinista Hopkins, lo echa de su trabajo aparentemente por incompetencia.» Las *Zeitopern* contenían casi siempre una escena en la que uno u otro de los personajes deja a un lado sus inhibiciones para bailar un charlestón, un fox-trot, un *shimmy* <sup>[5]</sup> o un tango. De ese modo, los compositores se liberaban también ellos mismos.

Varios compositores de *Zeitoper*, Krenek y Brand entre ellos, estudiaron con el otrora famoso y ahora injustamente olvidado compositor de ópera austríaco Franz Schreker, quien años atrás, en 1912, había dado a conocer una obra extraordinaria titulada *Der ferne Klang (El sonido lejano)*. La historia de esta ópera es esencialmente la historia de este libro: el predicamento cultural del compositor en el siglo xx. Un joven y ambicioso dramaturgo musical llamado Fritz decide abandonar su mediocre carrera y a su novia, que lo adora, con la intención de encontrar un nuevo estilo: un «misterioso sonido lejano», «una meta elevada y sublime». Produce una obra radical que provoca un escándalo schoenbergiano, plagado de pataleos y silbidos, aunque los espectadores entendidos declaran que se trata de «algo completamente nuevo», «escalofriante». Entretanto, Grete, la novia de Fritz, cae cada vez más bajo y acaba ejerciendo de prostituta. En la última escena de la ópera vuelven a encontrarse y Fritz, que está muriéndose debido a una enfermedad indeterminada, se da cuenta trágicamente de que el sonido que ha estado buscando ha estado a su alrededor todo este tiempo, en las texturas variopintas de la vida moderna, y en la voz de Grete.

La magia de la ópera de Schreker consiste en que desde los primeros compases hemos estado oyendo la música que Fritz no puede aprehender: una escritura vocal efusivamente lírica, de un estilo más italiano que alemán; una nube dorada de sonido orquestal, de un timbre más cercano a Debussy que a Wagner; un sensualismo cosmopolita, que incorpora, en la secuencia del «gran burdel» del Acto II, grupos zíngaros, barcarolas y serenatas corales.

*Jonny* intenta dar la réplica al logro de Schreker, pero con medios más modernos. El personaje que da título a la obra es un violinista de jazz negro de gira por Europa, una especie de caricatura austríaca de Will Marion Cook. Se pavonea triunfalmente:

«Ahí llega el nuevo mundo por el mar / con todo su esplendor / para la vieja Europa con la danza heredar.» El reparto incluye también a un compositor llamado Max al que se ve sentado, al comienzo de la ópera, junto a un terrible glaciador, al que se dirige como «Du schöner Berg» («tú, hermosa montaña»). Al igual que Fritz en *Der ferne Klang*, Max está buscando un sonido lejano, presumiblemente de la variedad schoenbergiana; el glaciador simboliza, sin grandes sutilezas, el poder de atracción de la dificultad. El subtexto resulta ya evidente cuando Max afirma del glaciador que «todos lo aman en cuanto consiguen conocerlo», como si fuera uno de los productos más difíciles de la Segunda Escuela de Viena. El glaciador le ordena a Max, por medio de un coro femenino invisible, que «vuelva a la vida». En una escena culminante que se desarrolla en la estación de ferrocarril, Max alcanza a su amada Anita cuando se encamina hacia lo desconocido. Jonny sube de un salto a lo alto del reloj de la estación y el coro repite su canción triunfal. Según las notas originales de Krenek, la ópera iba a terminar con la imagen de una grabación de 78 rpm girando en un fonógrafo, en la que estaría inscrito el nombre del compositor.

Todo el argumento era autobiográfico. Antes de descubrir que le gustaban el jazz y otros materiales populares, Krenek había atravesado su propia fase entusiasta semiatonal, con Schoenberg y Bartók como sus guías. Al escribir *Jonny* estaba intentando vivir él mismo la epifanía de Max, exponiendo su propio mundo del glaciador a la calidez del violín de Jonny. Además, el personaje de Anita se basaba en Alma Mahler, la hija de Gustav y Alma, a la que Krenek estuvo unido en un breve y tempestuoso matrimonio. No mucho después de que concluyera la relación, el compositor fue a ver *Chocolate Kiddies (Niños de chocolate)*, la revista de jazz de Sam Wooding, que estaba causando furor en la Europa de mediados de los años veinte, y se aferró a los amables arreglos jazzísticos de Wooding como un salvavidas que lo sacaría de los abismos de la desesperación centroeuropea. Es interesante que la revista contuviera al menos una canción juvenil de Duke Ellington, «Jig Walk», y esa melodía guarda un ligero parecido con el gran número de Jonny. Desgraciadamente, la relación de Krenek con la música afroamericana llegó a ser tan profunda como la cara pintada de negro del cantante que encarnó a Jonny.

La *Zeitoper* suscitó duras críticas llegadas desde ambos extremos del hiperextenso espectro político de Weimar. Los nazis la atacaron como arte degenerado. El compositor comunista Hanns Eisler, entretanto, escribió sobre *Jonny* en *Die Rote Fahne (La bandera roja)*: «A pesar de sus inyecciones de extravagancia, la ópera es una pieza exactamente igual de sensiblera y pequeñoburguesa que la mayoría de las óperas de los compositores modernos.» Eisler se mostró igual de poco amable con la *Gebrauchsmusik* de Hindemith, rechazándola como una «estabilización relativa de la música» (un eco irónico de la jerga económica alemana). Toda la música moderna vivía una *Scheindasein*, una existencia ilusoria desprovista de significado o comunidad. En 1928, Eisler escribió: «Los grandes festivales de música se han convertido simplemente en Bolsas en las que se tasa el



valor de las obras y se realizan transacciones para la temporada siguiente. Pero todo este ruido se lleva a cabo en el vacío de una campana de cristal, sin ningún sonido que salga al exterior. Con una ausencia absoluta de interés o de participación de cualquier tipo de público, una actividad huera celebra orgías de consanguinidad.»

Lo que Alemania necesitaba, dijo Eisler, era música que contara verdades más profundas sobre la sociedad humana. Abrid la ventana cuando compongáis, aleccionaba a sus colegas, «recordad también que el ruido de la calle no es un fin en sí mismo y es producido por los hombres [...]. Descubrid a las personas, las verdaderas personas, descubrid la vida cotidiana para vuestro arte, y luego seréis vosotros quizá redescubiertos». Por aquel entonces, la revolución ya había empezado; *Die Dreigroschenoper* estaba representándose con la sala abarrotada en el Theater am Schiffbauerdamm.

## Música gestual

Los compañeros de colegio de Kurt Weill no lo imaginaron nunca probablemente como el centro de atracción de una ciudad decadente. Hijo de un cantor judío en la ciudad de Dessau, a algo más de cien kilómetros de Berlín, Weill fue un niño tímido, serio, consagrado a la música. Al igual que Krenek, admiró a Schoenberg en su juventud, y ansiaba estudiar con el propio Maestro en Viena, pero la limitada economía familiar le impidió ir. En las últimas semanas de 1918, Weill viajó, en cambio, al Berlín revolucionario, donde acabó matriculándose en las clases magistrales que impartía Busoni en la Academia Prusiana de las Artes. Sus primeras reacciones a la cultura de Weimar fueron escépticas. Tras una visita al Festival de Música de Cámara de Fráncfort de 1923 le dijo a Busoni que «Hindemith ya se ha adentrado demasiado con sus bailes en el país del fox-trot». Pero sus oídos estaban abriéndose a una variedad de sonidos más amplia: las sinfonías cajón de sastre de Mahler, la *Histoire du soldat* teñida de pop de Stravinsky. Esta última obra aparecía en los programas de Fráncfort y Weill admitió que sus «concesiones al gusto de la calle son soportables porque se adaptan al material».

Mientras que Krenek siguió el camino de Schreker para salir al ancho mundo, Weill siguió a Busoni, un músico con mucho de mago que estuvo cerniéndose sobre los primeros años del siglo xx como una araña en su telaraña. Toscano de ascendencia corsa, residente en lugares tan diversos como Trieste, Viena, Leipzig, Helsinki, Moscú, Nueva York, Zúrich y Berlín, Busoni fue un cosmopolita en una época nacionalista, un pragmatista en un tiempo de absolutismo estético. En 1909, Busoni reprendió a Schoenberg por rechazar lo viejo al tiempo que abrazaba lo nuevo; tal y como lo veía Busoni, podían hacerse las dos cosas a la vez, y en el

*Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst* (Esbozo de una nueva estética de la música) reclamó simultáneamente una reinención de la tonalidad y un regreso a la elegancia mozartiana. Al igual que muchos románticos y modernistas antes que él, Busoni idolatraba la figura de Fausto, pero le causaba mayor placer la ciencia de la magia que la teoría del cielo y el infierno. *Doktor Faust*, su obra maestra operística inconclusa, circunnavegó el globo de las posibilidades musicales, incorporando escalas diatónicas, modales, de tonos enteros y cromáticas, polifonía renacentista, fórmulas del siglo XVIII, arias de opereta y ráfagas de disonancias.

Quizá la lección más eficaz que Busoni transmitió a Weill fue una sola frase: «No le tenga miedo a la banalidad.» Para un alemán joven que había sido educado para pensar que «banalidad» incluía casi todo lo italiano y francés, este consejo tuvo un efecto instructivo. Busoni mostró cómo en las grandes óperas de Mozart y Verdi se entrelazaban melodías ingenuas y diseños sofisticados. Hablaba de la *Schlagwort*, la «palabra clave» o eslogan, que puede resumir en un solo instante una intrincada situación teatral: por ejemplo, el grito ardiente de «*Maledizione!*» («¡Maldición!») en *Rigoletto* de Verdi. En un ensayo de 1928, «Über den gestischen Charakter der Musik» («Sobre el carácter gestual de la música»), Weill elaboró la idea afín de *Gestus*, o gesto musical. El crítico literario Daniel Albright define el *Gestus* como el punto de inflexión dramático «en el que la pantomima, el habla y la música cooperan hacia un puro destello de significado». Bertolt Brecht, el principal colaborador literario de Weill, le daría al concepto de *Gestus* un sesgo político, describiéndolo como una transferencia revolucionaria de energía del autor al público. Para Weill, sin embargo, tenía siempre un significado más práctico, al que podía o no estar ligada la política.

Las primeras tentativas de Weill en el teatro musical fueron óperas en un acto: *Der Protagonist* (*El protagonista*), una obra ingeniosa y sensacionalista en la que un actor isabelino, incapaz de distinguir entre el arte y la vida, asesina en escena a su propia hermana; *Royal Palace* (*Palacio Real*), en la que una persona prominente socialmente se arroja a un lago antes que llevar una existencia espiritualmente vacía en la Edad del Jazz; y *Der Zar lässt sich photographieren* (*El zar se fotografía*), en la que una anarquista que se hace pasar por fotógrafa de sociedad trama el asesinato del zar. Cada una de estas obras contiene un momento fundamental —«gestual» en el sentido musical, por no decir político— en el que un sonido popular, cotidiano, capta la atención del oyente. En *Der Protagonist* es un machacón octeto de instrumentos de madera y metal, que se inmiscuye en las disonantes cavilaciones de la orquesta. En *Royal Palace* es el claxon de un automóvil y el sonido metálico de un piano de bar, que ilustran un innovador interludio cinematográfico en el centro de la obra. Y en *Der Zar* es el garbosamente sensual «Tango Angèle», que suena cuando el zar y su potencial asesina bailan y se enamoran. Weill pidió que esta última pieza fuera ejecutada no por la orquesta, sino por un fonógrafo en el escenario y, a este fin, se incluía con la partitura un disco de 78 rpm. Sucedió algo interesante tras el estreno,

que tuvo lugar en febrero de 1928: la editorial de Weill, Universal Edition, empezó a vender el tango en las tiendas, y se convirtió en un gran éxito.

La transformación del estilo de Weill se aceleró con dos encuentros cruciales, uno con Lotte Lenya y el otro con Bertolt Brecht. Weill inició su relación sentimental y profesional con Lenya en 1924, y a partir de entonces nada fue lo mismo. Si Weill tenía un carácter «sereno, retraído», como observó Busoni, Lenya era en todos los sentidos una mujer de mundo. Producto de un entorno de pobreza y un padre brutal, Lenya trabajó en diversos empleos como bailarina, cantante, actriz, figurante, acróbata y, brevemente, prostituta, una profesión en la que cayeron atrapadas un sinnúmero de mujeres alemanas y austríacas durante los años de caos e inflación. Weill la conoció por medio del dramaturgo Georg Kaiser, que escribió los textos para *Der Protagonist* y *Der Zar*. Su música empezó a parecerse a la voz de Lenya, ese instrumento famoso por su falta de refinamiento, su timbre cortante y su expresividad cansina. Weill escribió en 1929: «No puede leer una partitura, pero cuando canta, la gente escucha como si fuera Caruso.»

Brecht irrumpió en la vida de Weill a principios de 1927. Los estudiosos siguen intentando ofrecer una descripción precisa de su compleja y tensa colaboración, cuya naturaleza Brecht mantuvo oculta durante muchos años; el dramaturgo solía decir que él había escrito todas las mejores melodías de *Die Dreigroschenoper* y *Mahagonny*, y que Weill, un «autor de óperas atonales, psicológicas», se limitó a transcribirlas. Posteriores investigaciones han mostrado que, con mucha frecuencia, fue Brecht quien se basó en el trabajo de otros, retocando traducciones de obras extranjeras y haciéndolas pasar por propias, restando importancia o encubriendo las contribuciones de coautoras como Elisabeth Hauptmann, la que fuera su amante durante un tiempo. Aun así, incluso cuando estuviera simplemente editando, Brecht conseguía imprimir un estilo absolutamente personal: sus frases dicen lo que tienen que decir y se cierran de golpe.

Brecht tuvo ciertamente un efecto eléctrico en Weill, endureciendo la imagen del compositor, empujándolo hacia posiciones políticas de extrema izquierda y proporcionándole textos sustanciosos y llenos de mordiente. Weill afirmó su personalidad musical no sólo en las grandes estructuras que contenían sus «éxitos», sino en los intersticios de las propias canciones. Piénsese en la «Alabama-Song», del *Mahagonny-Songspiel*, la primera colaboración entre Weill y la empresa de Brecht. El título, una americanización del antiguo género alemán del popular *Singspiel*, indica las intenciones de los creadores de apropiarse del pop moderno, y la letra, de Hauptmann, se expresa en una versión deliciosamente excéntrica de la lengua inglesa: «Oh show us the way to the next whisky bar / Oh don't ask why, oh don't ask why» («Oh, muéstranos el camino al siguiente bar / Oh, no preguntes por qué, no preguntes por qué»). Los resoplidos de un ritmo uniforme suenan bajo el texto casi enteramente monosilábico, pero sutiles irregularidades complican el avance de la canción. La línea vocal sigue desplomándose una tercera menor, y luego vuelve a

caer otra tercera menor, como un borracho cuyas piernas se doblan por debajo mientras él sigue andando tambaleándose. Notas sin ninguna relación con este contexto se deslizan en lo que parece ser una tonalidad de Do menor y en el séptimo compás («Oh don't ask why») la armonía ha traspasado ya el tritono hacia el ámbito de Fa sostenido antes de retroceder de nuevo. El coro —«Oh! Moon of Alabama» («¡Oh, luna de Alabama!»)— llega como un alivio, con su melodía arqueada zafándose de la tosquedad del verso. Pero una de las voces interiores desciende por semitonos, como el bajo cromático de un lamento renacentista, y una quinta desnuda (sin tercera) suena sorda y amenazadoramente como un bordón en el bajo. En la tela de la partitura se encuentra tejido el hastío en su modalidad berlinesa.

*Mahagonny-Songspiel* se estrenó en el Festival de Baden-Baden de Hindemith en 1927, donde conoció al instante un éxito sensacional. En la fiesta posterior a la representación, Lenya sintió una mano enorme sobre su hombro y, tras darse la vuelta, vio la imponente figura de Otto Klemperer, que sonrió y cantó un verso de la «Benares Song» («Canción de Benarés»): «Is here no telephone?» («¿No hay aquí teléfono?»). Todos los que estaban en el bar se unieron a él. Encantado con el impacto que esta obrita espontánea había tenido en la elite de la nueva música, Weill y Brecht decidieron crear una ópera de grandes dimensiones basada en el material de *Mahagonny*; es lo que se convertiría en *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* (*Ascensión y caída de la ciudad de Mahagonny*).

Antes de que el proyecto cristalizara, sin embargo, el compositor y el dramaturgo tomaron un desvío para sumergirse en el hampa criminal del Londres del siglo XVIII. Y con ello se libraron de la paradoja en que se habían visto envueltas las incursiones de los compositores parisienses que coquetearon con el jazz y el pop, así como el teatro modernista subvencionado por el Estado de Leo Kestenberg; produjeron «arte para el pueblo», aquel que el pueblo oía y le gustaba.

## ***La ópera de cuatro cuartos***

A Brecht le encantaban los malhechores, los matones, los hombres sin principios. En su adolescencia idolatró al dramaturgo austríaco del cambio de siglo Frank Wedekind, que escandalizó a Viena con su aspecto repulsivo y criminal: «feo, brutal, peligroso, rapado y pelirrojo», en palabras de Brecht. Él se cortó el pelo en el mismo estilo y, al igual que a Wedekind, le daba por rasguear una guitarra durante sus recitales poéticos. Cómo puede reconciliarse el encaprichamiento de Brecht por los vándalos antisociales con la estricta doctrina marxista que adoptó el escritor a partir de 1926 es algo que los estudiosos llevan años esforzándose por comprender. En un artículo de 1930, Walter Benjamin propuso que los criminales de Brecht deben

entenderse como un material prometedor para la transformación revolucionaria, y utilizó una metáfora fáustica para describir el ansiado proceso: «Igual que Wagner [el ayudante de Fausto] desarrolló el homúnculo en la retorta por medio de una combinación mágica, Brecht hará lo propio con el revolucionario en la retorta a partir de la vileza y la infamia.» Pero Brecht parecía disfrutar más con la infamia que con la promesa de una futura redención socialista.

Macheath, alias Mackie, el antihéroe de *Die Dreigroschenoper*, es el más infame de todos los homúnculos de Brecht. Se basa en el personaje del Capitán Macheath de la ópera-balada del siglo XVIII de John Gay *The Beggar's Opera* (*La ópera del mendigo*), que sirvió de fuente principal para el libreto de Brecht y Hauptmann. En el original, Macheath es un experto criminal con un estilo elegante que representa metafóricamente a los políticos corruptos de la época de Gay. Benjamin, en un ensayo posterior sobre *Die Dreigroschenoper* y sus fuentes, señaló «cuán íntimamente se entrelazan la contramoral de los mendigos y de los canallas con la moral oficial, con su jerga gazmoña e hipócrita [*cant*], como dicen los ingleses».

El Macheath de Brecht y Weill es a la vez más encantador y más amenazador que el de Gay, principalmente debido al número musical que lo presenta: «Die Moritat vom Mackie Messer» («La balada popular de Mackie Cuchillo»). Se trata de una de las canciones más famosas de la Alemania de Weimar y adopta la forma de una «balada de asesinatos», un catálogo de homicidios. Macheath se revela no simplemente como un salteador de caminos amante del lujo sino como un aparente psicópata que mata tanto por placer como por el beneficio económico. Schmul Meier ha desaparecido, junto con otros muchos hombres ricos; Jenny Towler aparece con un puñal en su pecho; siete niños mueren en un gran incendio en Soho; una joven es violada.

La cultura de Weimar mostró una fijación enfermiza por la figura del asesino sexual o en serie. La prensa alemana dio una cobertura exhaustiva a locos homicidas como Georg Karl Grossmann, el «Barba Azul del ferrocarril silesio»; Karl Denke, el «monstruo de Münsterberg»; Fritz Haarmann, el asesino de niños de Hannover; y Peter Kürten, «el vampiro de Düsseldorf». Los artistas George Grosz y Otto Dix retrataron los cadáveres ensangrentados de prostitutas de una manera despiadada; Grosz llegó hasta el extremo de hacerse fotografiar llevando a cabo los crímenes de Jack el Destripador (que aparece también como uno de los personajes de la obra de Wedekind, anterior a la guerra, *Die Büchse der Pandora* [*La caja de Pandora*]). Peter Lorre encarnó al asesino de niñas en la película de Fritz Lang *M, el vampiro de Düsseldorf*. Macheath tiene algo en común con todos estos tipos sanguinarios. Al mismo tiempo, encaja en el perfil del archicriminal de los relatos detectivescos, una figura como el profesor Moriarty de Arthur Conan Doyle y el doctor Mabuse de Lang. Y la fascinación de Weimar por las mentes privilegiadas resulta también inquietante si, retrospectivamente, recordamos cómo Hitler echó la culpa de todo a las maquinaciones ocultas de los judíos. De un modo u otro, Macheath parece el

agente de todo lo que es insoluble e inexpresable entre los bastidores de la ciudad occidental.

Weill recubrió el himno de Brecht a Macheath con una música insidiosamente tarareable. Una sencilla melodía da vueltas y más vueltas, reposando repetidamente en un acorde con sexta añadida —una tríada de Do mayor más la nota La—, que era el procedimiento predilecto de Debussy. Esa armonía «endulzada» se convertiría en un elemento habitual en el jazz, pero hay algo de desesperación y desaliño en el uso que le da aquí Weill. En la primera estrofa, el acorde principal suena como un resuello en un armonio solista; notas retumbantes en el bajo confieren a la melodía una cierta pesantez; y, en todo momento, el énfasis casi obsesivo en la nota La tiende a oscurecer la atmósfera, más que aligerarla, empujando la música hacia el modo menor. «Mackie Messer» es una canción encadenada a un solo acorde. Es una melodía pop sin ninguna salida.

Todo en relación con *Die Dreigroschenoper* es ambiguo; en palabras del experto Stephen Hinton, practica «un estilo de subterfugios deliberados y constantes absolutamente a todos los niveles». La ambigüedad se extiende hasta el nivel fundamental de la identidad musical: al igual que *Show Boat* de Jerome Kern, estrenada el año anterior, y que los musicales anteriores a *Porgy* de Gershwin, *Die Dreigroschenoper* se sitúa en el linde entre los géneros clásico y popular, combinando números de éxito con texturas modernistas y temas socialmente críticos. La decisión más ingeniosa de Weill fue instrumentar su innovadora pieza teatral no para una orquesta sinfónica, sino para una exigua y mutable banda de siete músicos, a los que se les pedía tocar nada menos que veintitrés instrumentos diferentes. (El percusionista, por ejemplo, toca la segunda trompeta en un par de números, y el intérprete de banjo coge en un momento dado el violonchelo.) Y, al pedir a sus intérpretes que asuman tantos papeles, Weill garantiza que la ejecución tendrá, en vez de una pericia fría y profesional, una energía belicosa, instintiva.

También los cantantes quedaban liberados. Igual que a John W. Bubbles y a otros intérpretes se les permitió improvisar a su manera determinadas partes de *Porgy and Bess*, Lenya y el resto del reparto de *Die Dreigroschenoper* tuvieron la oportunidad de complementar las líneas vocales engañosamente sencillas de Weill con diversos grados de complicidad, sarcasmo, hastío y desesperación. La libertad de expresión se convirtió en una tradición interpretativa que sigue evolucionando en la actualidad.

En la década de 1950, «Mackie Messer» inició una segunda vida como un estándar del pop estadounidense, «Mack the Knife», y luego siguieron sonando nuevas variaciones sobre la melodía. Cuando la cantó Louis Armstrong calentó la áspera letra de Brecht con la ronca humanidad de su voz, y añadió en broma el nombre de Lenya a la lista de víctimas de Mackie: «Sukey Tawdry, Jenny Diver / Lotte Lenya, la dulce Lucy Brown.» Frank Sinatra convirtió la canción en un alarde de fanfarronería de su pandilla de ratas: «Cuando te hablo sobre Mack el Cuchillo, niña, / se trata de una oferta que nunca puedes rechazar.» La canción de Weill se

convirtió así en un *tour de force* en el mundo del espectáculo, aunque no se desprendió de su aguijón. Armstrong y Sinatra, ambos niños de la calle, entendieron de lo que trataba el texto: Armstrong dijo que Mack el Cuchillo le recordaba a tipos que había conocido en Nueva Orleans, mientras que Sinatra insertó deliberadamente una frase de las películas de *El Padrino* de Francis Ford Coppola que revelaba la verdadera naturaleza de los políticos estadounidenses como gánsteres de un calibre superior.

La influencia de Weill no terminó ahí. En 1962, Lenya apareció en la revista *Brecht on Brecht* en el Theater de Lys en el Greenwich Village de Nueva York. Un joven cantautor nacido en Minnesota llamado Bob Dylan fue a ver el espectáculo y quedó fascinado tras ver a Lenya cantar «Pirate Jenny», donde una prostituta fantasea con la idea de vengarse de los hombres que la explotan. «El público eran los “caballeros” de la canción», escribió Dylan en su autobiografía, *Chronicles (Crónicas)*. «Eran sus camas las que estaba haciendo [...]. No era una canción de protesta o tónica y en ella no había ningún amor a las personas.» Lo que intrigó especialmente a Dylan fue la críptica repetición del estribillo: «Y un barco con ocho velas y cincuenta cañones [...].» El verso le recordaba a las sirenas para avisar de la niebla en el Lago Superior, cerca de donde pasó su infancia, en Duluth: «Aunque no pudieran verse los barcos en medio de la niebla, se sabía que estaban allí por los sonidos estruendosos que retumbaban como la Quinta de Beethoven: dos notas, la primera larga y profunda como un fagot.» En el espíritu de Brecht y Weill, Dylan se dispuso a tallar sus propias frases, a la manera de un *Gestus*, en las mentes de los oyentes de finales del siglo xx: «The answer is blowin' in the wind» («La respuesta se la ha llevado el viento»), «A hard rain's a-gonna fall» («Va a caer un diluvio»), «The times they are a-changin'» («Los tiempos están cambiando»). La última era una cita directa de una de las letras de Brecht para Hanns Eisler. El espíritu de Berlín seguía vivo.

## Música dodecafónica

En octubre de 1928, mientras *Die Dreigroschenoper* continuaba disfrutando de su primera serie de representaciones, Arnold Schoenberg, residente en Berlín desde 1926, empezó a trabajar en un libreto para una ópera titulada *Moses und Aron (Moisés y Aarón)*. Al igual que la *Symphonie de psaumes* de Stravinsky, *Moses* mostraría una nueva convicción religiosa en una época desprovista de un centro moral. Frente al antisemitismo reinante, Schoenberg estaba redescubriendo sus raíces judías y, al contar la lucha de Moisés para llevar la Palabra de Dios a su recalcitrante pueblo, él mismo se alineó con la tradición profética. Cuando Hitler llegó al poder,

Schoenberg había completado el segundo acto, que presenta la danza alrededor del Becerro de Oro, esa orgía de culto a un ídolo a la que se entrega el pueblo mientras Moisés asciende la montaña para recibir las Tablas de la Ley. La escena tiene muchos ecos sardónicos de estilos de los años veinte: algunos sonoros ritmos cruzados stravinskianos aquí, algún bullicioso contrapunto hindemithiano allí, un puñado de melodías afligidas en la estela de Weill. Schoenberg había estado arremetiendo contra la cultura de Weimar en sus escritos y existe una congruencia entre esas jeremiadas y las frases atronadoras de Moisés en el Acto III del libreto: «Has traicionado a Dios por los dioses, la idea por las imágenes, este pueblo elegido por los otros, lo extraordinario por lo ordinario.»

Schoenberg había revelado su nueva ley en 1923, revistiendo la forma del «método de composición con doce notas que están relacionadas únicamente unas con otras». Convocó a sus discípulos y amigos en su casa de Mödling, en las afueras de Viena, para hacerles partícipes de la novedad. Schoenberg había dado con la noción de música dodecafónica tras padecer un dilatado período de confusión creativa. La «extrema emocionalidad» de la composición atonal, en sus propias palabras, lo había dejado exhausto y necesitaba un modo de trabajar menos tenso, más metódico.

De 1912 a 1915 había trabajado en una sinfonía coral que se proponía describir la lucha del hombre moderno para encontrar una forma de fe realista. Una sección se titulaba «El Dios burgués no basta». La sinfonía no pasó nunca de ser un borrador, pero algunas de sus ideas hallaron cabida en otro proyecto, el oratorio *Die Jakobsleiter (La escala de Jacob)*. Tampoco éste llegó nunca a completarse, pero sí que cobró forma un comienzo impresionante. Al principio, el arcángel Gabriel ofrece consejos a los desventurados moradores de la modernidad: «Ora a la derecha, ora a la izquierda, hacia delante o hacia atrás, hacia arriba o hacia abajo: hay que seguir adelante sin preguntar qué hay por delante o por detrás.» Esta declaración titánica se ve respaldada por un prelude igualmente titánico en el que un *ostinato* de seis notas chirría bajo una secuencia ascendente de otras seis notas, semejante a una escalera, conformando un total de doce.

Doce es el número de semitonos que son necesarios para pasar del Do central de un piano al siguiente Do, por encima o por debajo. Doce notas consecutivas integran lo que se llama la escala cromática, que recibe este nombre porque sugiere la totalidad de los colores de un espectro. En el curso del siglo XIX, los compositores se valieron libremente cada vez más de la serie completa de notas cromáticas, dependiendo de ella para crear una atmósfera turbulenta, incluso demoníaca. La *Sinfonía Fausto* de Liszt comienza con una serie de doce que no se repite, un emblema del afán incesante de conocimiento de Fausto. *Also sprach Zarathustra* de Strauss utiliza un tema dodecafónico para burlarse del funcionamiento de una mente científica. *Salome* y *Elektra* acogen algunos episodios de este tipo de saturación cromática. Las primeras obras atonales de Schoenberg y sus alumnos tienden asimismo a recorrer la serie de doce en unos pocos compases. La escritura



dodecafónica oficializó simplemente la tendencia a «cubrir todo el espectro».

Una ordenación determinada de las doce notas recibe el nombre de serie. La idea no es considerar la serie como un tema en sí mismo, sino utilizarla como una suerte de colección de notas o, con más precisión, de relaciones entre notas, o intervalos. Schoenberg añadió algunos conceptos del antiguo arte del contrapunto para maximizar las posibilidades del juego temático. El compositor puede recorrer la serie en *retrogradación* (ir hacia atrás desde la última nota). O puede valerse de una *inversión* (ponerla boca abajo). Por ejemplo, si la serie original comienza ascendiendo tres semitonos y descendiendo dos, la serie retrogradada concluirá con ese mismo modelo al revés, mientras que la serie invertida comienza descendiendo tres semitonos y ascendiendo dos. La *inversión retrogradada* procede de atrás adelante y boca abajo. El compositor también puede *transportar* la serie, haciéndola ascender o descender por la escala. En total, la escala cromática contiene un número enorme de permutaciones. Para ser exactos, 479.001.600, el factorial de 12.

El gran descubrimiento hizo que Schoenberg se sintiera feliz. A comienzos y mediados de los años veinte compuso con una soltura que no había experimentado desde 1909. Aparecieron en rápida sucesión una colección de Cinco Piezas para piano y una Suite para piano, una Serenata, un Quinteto de viento, una Suite para septeto y una serie de Variaciones para orquesta. Casi todas las primeras obras dodecafónicas de Schoenberg se enmarcan en formas establecidas, generalmente del Barroco y el Clasicismo. Se observan reglas formales, se reproducen ritmos de danza, las ideas se expresan claramente y con todo detalle y se desarrollan con rigor. Schoenberg abandonó casi por completo el modo de pensar místico de su primer período atonal cuando dio rienda suelta a su deseo de disolver la forma y lanzarse a lo desconocido.

Por el camino sucedió una cosa curiosa: los elementos constructivos tonales de los que Schoenberg había renegado anteriormente empezaron a asomar ocasionalmente. Puede encontrarse incluso a esa cosmopolita desarraigada, la séptima disminuida: las Variaciones comienzan justamente con una. El compositor suizo Frank Martin señaló más tarde que la idea dodecafónica no impide nunca el empleo de materiales tonales; de hecho, el sistema debe ser manipulado para *evitar* producirlos. Schoenberg no siempre introdujo la corrección: la innovadora secuencia dodecafónica de *Jakobsleiter* culmina en una tríada de Do sostenido mayor en las trompas, seguida de un Sol: armonías que se derivan lógicamente de los intervalos contenidos en la figura inicial, que recuerda a la espiral de un sacacorchos.

Como muestra de lealtad, muchos de los discípulos de Schoenberg adoptaron el nuevo método. Luego se supo que Anton Webern había estado coqueteando con su propia forma de escritura dodecafónica durante algún tiempo; ya en 1911, mientras trabajaba en sus Bagatelas para cuarteto de cuerda, había preparado una tabla con las doce notas cromáticas e iba tachándolas una por una según iba componiendo. «Cuando han sonado las doce notas —diría él mismo— la pieza ha terminado.» En

un manuscrito fechado en 1922, pocos meses antes de la ceremonia inaugural de la dodecafonía en Mödling, Webern copió series en retrogradación y en inversión. Schoenberg se lamentó más tarde de que «Webern parece haber utilizado las doce notas en algunas de sus composiciones, *sin decírmelo*».

La música dodecafónica de Webern está cortada por el mismo patrón que su música atonal, con su construcción sobria y sus trazos de haiku. En 1927 completó su primera obra instrumental extensa en el nuevo medio, aunque la palabra «extensa» debe entenderse en un sentido relativo; el Trío de cuerda, producto de nueve meses de trabajo, dura nueve minutos. Su segundo y último movimiento contiene un signo de repetición pasado de moda, en lo que es un aparente guiño aprobatorio de la práctica neoclásica; pero los gestos son tan evanescentes que es posible que el oyente no tenga nada fácil percibir dónde comienza la repetición. En 1928 siguió una Sinfonía de diez minutos de duración y en 1930 el Cuarteto para violín, clarinete, saxo tenor y piano (ésta es la obra para la que Webern demandó «sex-appeal», para regocijo de Berg). El compositor siguió reduciendo sus materiales, utilizando series dodecafónicas que eran realmente elaboraciones de segmentos más reducidos de tres notas. Obras de años posteriores, fundamentalmente las Variaciones para piano de 1936, poseen la belleza abstracta de los cristales de hielo o los copos de nieve, con sus estructuras conformadas por diseños simétricos. Joseph Auner señala que en el método de Webern había algo del misticismo de la naturaleza. En una excursión que realizó en 1930, el compositor escribió extasiado sobre la experiencia de perderse en medio de una tormenta de nieve, de caminar hacia una blancura que era como una «pantalla completamente indiferenciada». Su música ofrecía una experiencia similar para los oídos.

En el año disparatado de la hiperinflación, Schoenberg ofrecía también una especie de estabilización: la conversión de un mercado musical caótico en una economía planificada. Había, asimismo, un impulso nacionalista en el regreso al orden de Schoenberg; en una época en que compositores rusos, franceses y estadounidenses estaban copando los titulares con sus travesuras de la Edad del Jazz, Schoenberg estaba reafirmando la primacía de la composición austro-alemana, sus antiguas artes del contrapunto y el desarrollo temático. Parece ser que en cierta ocasión declaró que él había asegurado la supremacía de la música alemana durante los próximos cien años. A la postre, sin embargo, la escritura dodecafónica resultó ser un método impecablemente cosmopolita, casi una *lingua franca* en el período posterior a la Segunda Guerra Mundial. Ya a finales de los años veinte y comienzos de los treinta, compositores jóvenes diseminados por varios países estaban sintiendo la atracción de los juegos interválicos de Schoenberg: Nikos Skalkottas en Grecia, Luigi Dallapiccola en Italia, Roberto Gerhard en España, Fartein Valen en Noruega y el joven Milton Babbitt, de Jackson (Mississippi), en Estados Unidos.

A pesar de escándalos ocasionales —el público de un concierto de la Filarmónica de Berlín manifestó su descontento cuando Wilhelm Furtwängler dirigió las Variaciones para orquesta en 1928—, los últimos años de la década de 1920 fueron los más felices de la vida de Schoenberg. Se sentía vindicado por la estima que confería el nombramiento de la Academia Prusiana de las Artes. «El reconocimiento te hace bien», escribió a Leo Kestenberg. En su vida personal había una estabilidad sin precedentes; en 1923, la infiel Mathilde había muerto tras una larga enfermedad, y menos de un año después Schoenberg contrajo matrimonio con Gertrud Kolisch, hija de un médico vienés y hermana del violinista Rudolf Kolisch, cuyo Cuarteto Kolisch haría mucho por promover la causa de Schoenberg.

Pero las bufonadas culturales de la época de Weimar irritaban al compositor a más no poder. «Desde el principio, el arte no es, naturalmente, para el pueblo», escribió en 1928. «Pero se quiere forzarlo para que lo sea. Se supone que todos expresan su opinión. Porque la nueva felicidad consiste en el derecho de decir: ¡libertad de expresión! ¡Dios santo!» Ridiculizó a sus colegas más apegados a las modas pasajeras con expresiones como escaparatistas, restauradores y proveedores de papel encerado y corbatas. El ciclo de canciones satíricas *Drei Satiren (Tres Sátiras)*, de 1925-1926, arremetía contra Stravinsky:

*¿Quién es éste que va tocando el tambor?  
¡Vaya, es el pequeño Modernsky!  
Se ha cortado el pelo a lo paje;  
¡tiene un aspecto estupendo!  
¡Como auténtico pelo postizo!  
¡Como una peluca!  
¡Clavadito (como se piensa el pequeño Modernsky),  
clavadito al Papá Bach!*

En una introducción ensayística a las *Satiren*, Schoenberg amplió su ataque hasta incluir a los compositores folcloristas, que «quieren aplicar a las ideas naturalmente primitivas de la música popular una técnica que sólo resulta adecuada para un modo de pensar complejo» (aquí estaría refiriéndose supuestamente a Bartók), y a ciertos compositores de «término medio» que mezclan la disonancia y la tonalidad (Krenek, posiblemente Berg). En otro ensayo de 1926, Schoenberg escribió que «Muchos compositores modernos creen escribir tonalmente si en el curso de una serie de sucesos armónicos inescrutados e inescrutables introducen de cuando en cuando una tríada mayor o menor o un giro semejante a una cadencia». Añadió: «[...] traicionan a su Dios sin enemistarse, sin embargo, con aquellos que se hacen llamar sus valedores.» Aquí encontramos un preeco del libreto de *Moses*: «Has traicionado a

Dios por los dioses [...].»

Curiosamente, a pesar de que Schoenberg la emprendiera contra los estilos populares de la época, en su música los asimiló. La *Serenata*, por ejemplo, tenía originalmente movimientos titulados «Jo-Jo-Foxtrott», «Film Dva» y «Tenn Ski». Hay una especie de episodio jazzístico, o al menos un arranque de sincopación, en la octava de las Variaciones para orquesta. La ópera cómica *Von heute auf morgen* (*De hoy a mañana*), acometida en la estela de *Die Dreigroschenoper*, retrata a una agitada pareja de casados en un entorno moderno, lleno de llamadas de teléfono, sonidos del timbre de la puerta, tres saxofones y una guitarra. La pareja está tratando de decidir si actualizarse y convertirse en un matrimonio abierto. La esposa contempla animadamente la posibilidad de tener toda una serie de amantes, «uno tras otro, o también dos, pero ¡nada de sistema!». Al final, el marido y la mujer resuelven sus diferencias, desdeñan la modernidad y reafirman los papeles tradicionales. Tan seguro estaba Schoenberg del éxito de la ópera que corrió él mismo con los gastos de la publicación, imaginando que podría recoger todos los beneficios cuando alcanzara el éxito. A pesar de sus mordaces encantos, no fue así.

En cierto sentido, el resentimiento de Schoenberg hacia los compositores jóvenes de Weimar era un asunto personal. Como decían las *Satiren*, de lo que se trataba era de una traición. Aquellos que habían abrazado inicialmente la atonalidad como el único camino verdadero estaban siendo tentados a tomar direcciones externamente más apegadas a la moda. Krenek osó criticar una cierta marca innominada de música contemporánea como «la satisfacción personal de una persona que se sienta en su estudio e inventa reglas de acuerdo con las cuales escribe luego sus notas». Schoenberg se ofendió con esta metáfora masturbatoria y se despachó diciendo en un comentario que no llegaría a publicarse que Krenek «sólo desea tener putas por oyentes». Krenek acabaría volviendo al redil: a comienzos de los años treinta abandonó las melodías jazzísticas de *Jonny spielt auf* y recurrió a la escritura dodecafónica, descubriendo una nueva y enérgica voz en su ópera histórica *Karl V* (*Carlos V*).

Hanns Eisler renegó también de los métodos de su maestro. En 1926 ya no era capaz de reconciliar la complejidad modernista con sus ideas políticas izquierdistas, como confesó con su característica franqueza en una carta a Schoenberg: «La música moderna me aburre, no me interesa, una gran parte la odio y la desprecio incluso. Realmente no quiero tener nada que ver con lo “moderno”. A ser posible evito oírla y leerla.» Schoenberg acusó a Eisler de cometer «traición», no tanto porque quisiera emprender su propio camino sino porque insistió en todo momento en que seguía siendo leal a la causa de Schoenberg.

La apostasía más exasperante fue la de Kurt Weill. En este caso no podía tratarse de deslealtad personal, ya que los dos hombres apenas se conocían. Quizá fueron las semejanzas en sus orígenes —ambos descendían de cantores de sinagoga— lo que indujo a Schoenberg a considerar a Weill como una suerte de hijo pródigo o, más

cerca de la alegoría de *Moses und Aron*, como un díscolo hermano pequeño.

La disputa Schoenberg-Weill empezó en octubre de 1927, cuando Weill escribió un artículo en el que establecía un marcado contraste entre aquellos compositores que, «llenos de desprecio hacia el público, siguen trabajando en la solución de problemas estéticos a puerta cerrada, por así decirlo», y los que «acogen a cualquier público». El año siguiente Weill escribió el artículo en el que instaba a los compositores a acabar con todas las búsquedas ideales y empezar «desde cero». Schoenberg se hizo con el segundo escrito y lo anotó furiosamente. Donde Weill escribió «Queréis oír una música que comprendáis también sin que se os explique», Schoenberg puso una «X» al lado de la palabra «comprendáis». Y donde Weill imaginaba un teatro en el que «los personajes operísticos vuelvan a ser personas vivas que hablen un lenguaje comprensible para todos», Schoenberg trazó una línea ondulada debajo de «comprensible». Su conclusión era dura: «Al final, esos artistas de orientación comunitaria acabarán dirigiéndose sus idioteces unos a otros.» Empezó a enorgullecerse del hecho de que su música atrajera a pocos oyentes. Cuando, en 1930, le pidieron que describiera a su público, dijo: «Creo que no tengo ninguno.»

Las pruebas textuales sugieren que la crítica que Weill hizo a Schoenberg se extendió a *Moses und Aron*. En la escena final del Acto II de la ópera, el profeta discute con su hermano Arón —Schoenberg había cambiado Aarón por Arón para evitar un título con trece letras con la consiguiente mala suerte, o así lo quiere la leyenda— sobre si Dios había de ser representado y cómo. Arón dice que su misión es hacer a Moisés «comprensible para el pueblo; de un modo que le resulte adecuado», utilizando la misma palabra que Schoenberg había subrayado escépticamente en el ensayo de Weill. Y cuando Arón canta sobre su deseo de llegar a todo el pueblo, la música se decanta por diseños cuasitonaes. Schoenberg no conocía probablemente la música de Weill lo bastante bien como para imitarla, pero esto podría ser *Die Dreigroschenoper* tal y como él la oía en su cabeza. Moisés, recitando con una *Sprechstimme* no melódica sobre armonías atonales estrictas, declara su lealtad a un Dios «irrepresentable», «inexpresable».

Al margen de la polémica de Weimar, *Moses* se erige en el logro más imponente de Schoenberg. Se trata de una profunda meditación sobre la fe y la duda, la dificultad del lenguaje en consonancia con la dificultad del tema; no hay duda de que el Dios del Antiguo Testamento había de expresarse por medio de hexacordos atonales. Al mismo tiempo, las parodias de Schoenberg en la Danza alrededor del Becerro de Oro le confieren a la obra un grado de diversidad estilística que aumenta la riqueza de la experiencia teatral, a pesar de que un eclecticismo así resulte condenado implícitamente. Schoenberg, sin embargo, no se exime a sí mismo de juicio. Moisés, su álter ego, pone fin al Acto II en medio de la mayor desesperación, gritando: «¡Oh, Palabra, Palabra de la que carezco!» Hay que reconocer que esta aura de debilidad se disipa en el Acto III (al que nunca llegó a poner música), en el curso del cual el profeta recupera la confianza y descarga su venganza contra todos aquellos

que lo han malinterpretado. Arón muere. El pueblo no puede salvarse, no hay tierra prometida. Moisés está destinado a vagar por el desierto en compañía de sus soldados-acólitos. «En el desierto —les dice— seréis invencibles.»

## Música de lucha

En el verano de 1929, Gustav Stresemann, el ministro de Asuntos Exteriores de la República de Weimar, asistió a una representación de la compañía de ópera de La Scala de Milán. El acto formaba parte de un festival extraordinario de música, danza y teatro en el que participaban todos los más destacados músicos alemanes (Strauss, Furtwängler, Klemperer, etc.), así como la compañía italiana de Arturo Toscanini y los Ballets Rusos de Diaghilev. Acabó por ser la última hora de gloria cultural de Berlín antes del declive y la caída. Muchos de los que compraron entradas para esa gala de La Scala se mostraron preocupados al ver el deterioro de la salud de Stresemann; sabían que, casi sin ayuda de nadie, era él quien estaba brindando la apariencia de un centro estable en la política alemana. Cuando murió en octubre de ese año, los intelectuales alemanes tuvieron una sensación de hundimiento. «¡Es el principio del fin!», le dijo el escritor Bruno Frank a Klaus Mann. Ese mismo mes el desplome de la Bolsa estadounidense desencadenó una depresión mundial, poniendo fin rápidamente a la «relativa estabilización» y, con ello, al espíritu festivo de lo que los alemanes siguen llamando «los dorados años veinte».

La música alemana entró en un nuevo período de sobriedad. Muchos compositores jóvenes dejaron de lado las ideas de entretener a un público de masas y empezaron a escribir, en cambio, música de un carácter agresivamente político, en previsión de una futura batalla con la derecha.

La agitación musical de extrema izquierda había estado bullendo desde los primeros días de la república. Uno de los primeros focos de actividad fue el Novembergruppe, una organización artística interdisciplinaria que tomó su nombre de la abortada revolución de noviembre de 1918 de Leibknecht. En un principio, los izquierdistas musicales esperaban poder utilizar métodos vanguardistas para acabar con los valores burgueses. Stefan Wolpe, una de las poquísimas lumbreras de Berlín en los años veinte que era realmente de la ciudad, se convirtió en el principal agitador musical del movimiento Novembergruppe; en una ocasión organizó una especie de *happening* en el que ocho fonógrafos reprodujeron grabaciones de la Quinta Sinfonía de Beethoven a diferentes velocidades. Incluso sus compañeros de grupo se quedaron horrorizados con la Primera Sonata para piano de Wolpe, que se estrenó en una velada de «música estacionaria» celebrada en 1927. Una de las obras más extremas de la época, mezclaba gestos mecánicos como trallazos con diseños serpenteantes,

semejantes a un gamelán, en las teclas blancas del piano. Más tarde Wolpe escribió una *Zeitoper* absurdista titulada *Zeus und Elida* (*Zeus y Elida*), en la que el dios de los griegos intenta violar a Europa en medio de una Potsdamer Platz rebosante de jazz. Un narrador le dice al público que piense en Zeus como si fuera Hitler. De haberse representado la ópera, habría sido una de las poquísimas obras musicales de la época que atacaba a Hitler mencionando expresamente su nombre.

El tipo de agitación vanguardista de Wolpe no consiguió satisfacer a Hanns Eisler, que pensaba que los compositores debían comunicarse lo más directamente posible con las clases trabajadoras y con otros potenciales elementos revolucionarios. En 1928, Eisler había desarrollado un género que él llamó *Kampflieder* (canciones de lucha), concebido estrictamente para públicos proletarios y sus aliados intelectuales. Marchas fieramente pesantes, por regla general en un amenazador modo menor, y corales bachianos modernizados servían para concentrar la emoción de la multitud. La mano derecha de Eisler fue el actor y cantante Ernst Busch, cuya voz fascinante, un rotundo instrumento de rabia justificada, parecía exigir algún tipo de acto contundente y brutal por parte del oyente. Las grabaciones de *Kampflieder* de Busch de la posguerra preservan las pasiones desesperadas de la época de Weimar; en la canción de Eisler «Der heimliche Aufmarsch» («La concentración secreta»), escrita originalmente en 1930, el cantante grita el verso «el ataque contra la Unión Soviética es el puñetazo en el corazón de la revolución» con un tono palpable de orgullo herido.

Schoenberg sostenía que los populistas de Weimar se hablaban fundamentalmente unos a otros. Eisler, sin embargo, contó realmente con un seguimiento masivo. El Sindicato de Obreros-Cantantes alemán, con el que estaba estrechamente vinculado, tenía cuatrocientos mil afiliados. Él y Busch solían acudir a salas y bares de los barrios obreros de Berlín, suscitando el entusiasmo con la fuerza de sus interpretaciones; el compositor provocaba gritos de aprobación cada vez que aporreaba las teclas del piano con el puño cerrado.

Al contrario que otros partidos del espectro político, los comunistas alemanes no se quedaron cruzados de brazos mientras iba haciéndose fuerte el Partido nazi. El problema es que también ellos estaban al servicio de una ideología totalitaria; Alemania se enfrentaba a la elección entre dos tiranías. Eisler empezó pronto a verse implicado no sólo en la política alemana, sino en la burocracia cultural soviética, llevando a cabo funciones en una organización del Comintern (Internacional Comunista) llamada la Oficina Musical Internacional. Eisler no podía haberse hecho la más mínima ilusión sobre la naturaleza del emergente régimen estalinista, que no toleraba ninguna disensión o diversidad de opinión. La crueldad estaba a la orden del día; los valores humanistas sentimentales habían de sacrificarse al altar de la acción. En cierto modo, los comunistas alemanes se mostraron especialmente eficaces contra los nazis porque compartían con ellos el ansia de violencia.

Fue por estos temas por los que se fue a pique la alianza entre Brecht y Weill. Los

dos seguían aún incómodamente unidos en el verano de 1929, durante ese último período de libertad. Volvieron a aparecer juntos en el Festival de Baden-Baden, donde el *Mahagonny-Songspiel* había causado sensación dos años antes. Esta vez presentaron una cantata didáctica que describía el vuelo en solitario de Charles Lindbergh cruzando el Atlántico. En vista de que el plazo de entrega se echaba encima, Weill convenció a Hindemith para que escribiera varios de los números. Hindemith fue también el único compositor del otro proyecto de teatro musical de Brecht de aquel verano, *Badener Lehrstück vom Einverständnis* (*Pieza didáctica de Baden-Baden sobre la conformidad*). Esta pieza, que alcanzó notoriedad de inmediato, exploraba por medio de historias interrelacionadas la cuestión de si «el ser humano ayuda al ser humano». En una escena, un payaso llamado Herr Schmidt se queja de que le duelen sus extremidades, tras lo cual otros dos payasos se las arrancan de su cuerpo una por una. Mientras la sangre sale a borbotones de los muñones, suena en la orquesta una Marcha del Payaso. Alguien levanta una concisa pancarta en la que se lee: «Mejor hacer música que oírla.» A Hindemith el material le pareció repugnante y reaccionó escorándose a la derecha estética y política durante los años restantes de la República de Weimar.

«Conformidad» —la palabra alemana *Einverständnis* implica también «pensar como una sola persona»— se convirtió en el *Leitmotiv* predilecto de Brecht. Stephen Hinton lo parafrasea como la «disposición [de una persona] a actuar en beneficio de la comunidad, aun hasta el punto de sacrificar su propia vida». Esa idea dominó la *Schuloper* (ópera escolar) *Der Jasager* (*El hombre del sí*), para la que Weill escribió la música a comienzos de 1930. Hauptmann y Brecht adaptaron el texto a partir de la obra japonesa *Taniko* (en una versión en inglés). Cuatro jóvenes emprenden un arriesgado viaje a la montaña y, cuando el más joven de todos cae enfermo, los otros se enfrentan a la posibilidad de tener que volver. El joven está de acuerdo en que la misión debe continuar y en que a él lo arrojen por la ladera de la montaña. «Con los ojos cerrados, nadie más culpable que su vecino», los demás lo tiran por el precipicio. Brecht secularizó esta parábola budista de sacrificio personal, convirtiéndola en propaganda política. Puede que el mensaje político sea antitético del de Hitler, pero hay la misma mitificación de la comunidad, la misma indiferencia hacia la inviolabilidad de la vida. Es posible que Weill tuviera una actitud más ambivalente —su música lamenta de manera audible la muerte del muchacho, con una breve alusión a la marcha fúnebre de la *Heroica* de Beethoven con un dejo de grandeza romántica—, pero la esencia del mensaje sigue siendo implacable. La ópera empieza y termina con el pensamiento «Es importante por encima de todo aprender la conformidad». *Der Jasager* se interpretó cientos de veces en colegios de Berlín y en otras ciudades, preparando inintencionadamente a los niños alemanes para una época en que habrían de hacer cualquier cosa por el Führer.

Visto que tanto Weill como Hindemith habían demostrado ser insuficientemente despiadados, Brecht acudió finalmente a Eisler, su perfecto correlato político. A



finales de 1930, Brecht y Eisler colaboraron en una pieza teatral extremadamente feroz titulada *Die Massnahme (La medida)*, que se estrenó la misma noche que la *Symphonie de psaumes* de Stravinsky. El argumento de *Die Massnahme* recuerda al de *Der Jasager*, pero la pretensión de alegoría literaria se deja a un lado en favor de algo parecido a un manual de instrucciones para el espionaje internacional, que es posible que se viera inspirado directamente por las misiones secretas que el hermano de Eisler, el misterioso Gerhart Eisler, llevó a cabo al parecer para la inteligencia soviética en China.

El argumento es el siguiente: agentes encubiertos en China tienen en su seno a un Joven Camarada que compromete su misión al tender la mano a los oprimidos. Tras una cadena de errores, le dicen que debe morir, y él no sólo accede a su propia muerte sino que organiza cómo deshacerse de su cuerpo. «¿Qué vamos a hacer con tu cuerpo?», preguntan los Agitadores. «A la fosa con cal», contesta el Joven Camarada. «En beneficio del comunismo / de acuerdo con el avance de las masas proletarias / de todos los países.» Eisler responde con música de una franqueza deslumbrante, utilizando de nuevo corales de Bach para ennoblecer el ansia de sangre inherente al material. Es posible que el periodista Ludwig Bauer estuviera pensando en *Die Massnahme* cuando se lamentó de que el fanatismo político tanto de la derecha como de la izquierda estaba devaluando la vida del individuo. «El yo está desapareciendo», escribió Bauer. «Los individuos cuentan únicamente como parte del todo.»

En 1931, Brecht y Weill apenas se hablaban. La divergencia de sus visiones del mundo dio lugar a acerbadas discusiones; en una expresión que se ha hecho famosa, Brecht gritó que iba a tirar por las escaleras a su «Richard Strauss de imitación». Aun así, todavía lograría abrirse paso otra obra maestra de Brecht y Weill. *Ascensión y caída de la ciudad de Mahagonny* fue la culminación de todo lo que Weill buscaba hacer en su fase más reciente, y se trataba más de su ópera que de la de Brecht; un entretenimiento con muchos niveles, crítico con las normas sociales pero desprovisto de la carga dogmática. Las canciones del *Mahagonny-Songspiel* original se convirtieron en parte de un drama en tres actos sobre la fundación, esplendor y declive de una semiestadounidense «ciudad paradisíaca», conocida por lo demás como «la ciudad de redes».

Al principio de la ópera, la Viuda Begbick y sus compinches están huyendo de la ley, culpables de los delitos de estafa y proxenetismo. Cuando se estropea su camión en medio del desierto, deciden fundar una ciudad: la extraña profecía de Las Vegas ideada por Brecht. Un solemne redoble de tambor bajo el orgulloso manifiesto de Begbick, que vuelve a recordar a la música fúnebre de la *Heroica* de Beethoven, anuncia que Mahagonny está predestinada a un mal final. Mientras suena la «Alabama-Song» se trasladan los primeros escualos: la prostituta Jenny y sus colegas de mirada de acero. Prospera el vicio, se hacen fortunas, se establecen normas. Jim Mahoney, un leñador, se da cuenta de que «falta algo». Después de que un huracán destruya prácticamente la ciudad, él proclama una nueva norma, consistente en que

todos deben hacer lo que les plazca. Sigue una bacanal muy berlinesa, con sus ritmos irregulares y desordenados: la versión de Weill de la Danza alrededor del Becerro de Oro. La filosofía de la autosatisfacción acaba por provocar la ruina de Jim, al que se enjuicia por dejar de pagar sus facturas. Es condenado a muerte, con una música implacable y perturbadora, y Mahagonny se enfrenta asimismo a su sino. La canción lenta a ritmo de marcha que pone fin a la ópera es verdaderamente apocalíptica, con el ritmo beethoveniano bramando en la percusión y un motivo de la muerte cerniéndose como los mazazos del destino de Mahler. El libreto fue entendido por muchos como una protesta contra el capitalismo galopante, aunque admite igualmente la lectura como una crítica de la falsa utopía de la Unión Soviética.

La historia interpretativa de *Mahagonny* encaja con la desintegración de la República de Weimar. La ópera debería haberse estrenado en la Kroll, pero Klemperer, que había perdido apoyo político, renunció a interpretarla. (La «ópera del pueblo» cerró sus puertas el año siguiente; su última producción nueva fue, apropiadamente, *Desde la casa de los muertos* de Janáček.) *Mahagonny* se presentó en sociedad, en cambio, el 9 de marzo de 1930 en Leipzig, donde los agitadores de extrema derecha la recibieron con una algarada. Tres semanas después se disolvió el último gobierno socialdemócrata, y aquel verano Heinrich Brüning empezó a gobernar por un decreto extraordinario, lo que supuso un golpe mortal al proceso democrático. Se cancelaron representaciones de *Mahagonny* en Essen, Oldenburg y Dortmund. Las elecciones de septiembre mostraron el ascenso de los nazis, y los camisas pardas hicieron sentir su presencia cuando la ópera llegó a Fráncfort el mes siguiente. La primera representación transcurrió sin sobresaltos, pero la segunda acabó como el rosario de la aurora. Ciento cincuenta nazis irrumpieron en la sala, gritando «Deutschland erwache!» («¡Alemania, despierta!»). Se lanzaron bombas fétidas, se explotaron petardos. En una reyerta posterior, un comunista murió de buen grado tras ser golpeado con una jarra de cerveza en la cabeza.

## **Lulu**

«La gran represalia ha comenzado, la revancha de un mundo de hombres que se atreve a vengar la propia culpa.» Karl Kraus, el implacable satírico de Viena, el ídolo de Schoenberg y Berg y de un centenar más de jóvenes modernistas, pronunció estas palabras en una conferencia en mayo de 1905. Estaba describiendo el mundo de las obras teatrales de Wedekind *Erdegeist* (*El espíritu de la tierra*) y *Die Büchse der Pandora* (*La caja de Pandora*), en las que una cautivadora y joven cantante llamada Lulú desciende desde las alturas de la sociedad hasta las simas de la prostitución, conociendo la muerte a manos de Jack el Destripador. Ella es, hasta cierto punto, una

caricatura grotesca de la mujer letal, muy acorde con las páginas misóginas de *Sexo y carácter* de Otto Weininger. Sin embargo, como señala Kraus, Wedekind reservó su mayor desprecio para la alta burguesía, que anima hipócritamente a sus hombres a buscar satisfacción sexual con prostitutas al tiempo que condena a esas mismas mujeres como portadoras de la enfermedad y la degradación. Si la mujer es un monstruo, los hombres son los responsables. Lulú «se convirtió en la destructora de todos porque ella fue destruida por todos», dice Kraus.

Alban Berg se encontraba entre el público que escuchó la conferencia de Kraus. El aprendiz de compositor quedó petrificado con la posterior representación de *Die Büchse der Pandora*, en la que el propio Wedekind encarnó a Jack el Destripador. No se sabe si Berg imaginó una ópera sobre Lulú en aquel momento. *Wozzeck* se convirtió en su principal obsesión, y después de terminarla, sopesó diversas opciones para su próxima pieza escénica, incluida una adaptación de la obra de Gerhart Hauptmann *Und Pippa tanzt! (¡Y Pippa baila!)*, sobre un intérprete de ocarina ciego que recorre Austria en busca de su amor perdido. No fue hasta el verano de 1928 cuando finalmente se concentró en *Lulu*, como tituló su propia síntesis de las dos obras de Wedekind. (El tema estaba en el aire: la película muda de G. W. Pabst *La caja de Pandora*, protagonizada por Louise Brooks, el icono de las jóvenes modernas liberadas, se estrenó el año siguiente.) Berg no había completado aún la orquestación del Acto III cuando le llegó la muerte, pero sus intenciones estaban lo suficientemente claras como para que el compositor austríaco Friedrich Cerha pudiera armar más tarde una versión en tres actos, que se estrenaría en 1979. Alternativamente hiperromántica y vanguardista, solemne y brutal, empática e inhumana, *Lulu* encarna las violentas contradicciones de Europa Central en vísperas de la catástrofe de Hitler.

Aunque Berg vivió durante toda su vida en Viena, Berlín fue el escenario de su mayor éxito: el estreno de *Wozzeck*, el 14 de diciembre de 1925. Antes de esa noche, Berg había sido un oscuro miembro del círculo de Schoenberg; a partir de entonces entró a formar parte de las filas de los compositores más ilustres del momento. Lo saludaban una ovación tras otra cuando salía al escenario de la Staatsoper en Unter den Linden. Según Theodor Adorno, Berg estaba realmente disgustado con la reacción tan positiva. «Estuve con él hasta muy tarde por la noche —recordó Adorno—, consolándolo literalmente por el éxito. Que una obra concebida como las visiones de *Wozzeck* en el campo de batalla; que una obra que satisfacía las exigencias del propio Berg pudiera gustar a un público oficial le resultaba incomprensible y se le antojó un argumento contra la ópera.» Schoenberg, por su parte, parecía algo celoso. «[Schoenberg] envidiaba los éxitos de Berg —escribió Adorno—, y Berg los fracasos de Schoenberg.»

Berg adoptó de inmediato la composición dodecafónica, aunque se valió de ella de un modo extravagante, como mínimo. En una carta a Adorno anunció abiertamente que lo que más le interesaba del método de Schoenberg era su

capacidad de generar nuevos tipos de tonalidad. Por ejemplo, la serie para el primer movimiento de la *Lyrische Suite* —la obra que fascinó a Gershwin— se divide en notas de teclas blancas (de la escala de Do mayor) y notas de teclas negras (de Fa sostenido mayor). Esta disposición garantiza casi un resurgimiento de la armonía finisecular en la vena de Strauss y Mahler. Debido a la rápida rotación de notas, ningún acorde puede permanecer en su sitio durante mucho tiempo: así, la armonía tardorromántica pasa a ser un titilante espejismo.

En cierto modo, la composición dodecafónica le dio a Berg lo mejor de ambos mundos. Imponía disciplina en un espíritu rebelde y, al mismo tiempo, permitía la introducción clandestina de placeres prohibidos. El juego llegó a su cenit en el Concierto para violín, que Berg escribió en el verano de 1935 en memoria de la hija de Alma Mahler y Walter Gropius, Manon. La serie principal se permite no sólo las habituales alusiones tonales, sino un fragmento vivo de la música del pasado: las primeras notas del coral de Bach «Es ist genug» («Es suficiente»). La obra concluye en un inequívoco Si bemol mayor, con el violín ascendiendo hacia un estratosférico Sol y el arpa rasgueando sus cuerdas para mostrar su empatía. No hay nada a lo que suene tan parecido como a los primeros acordes del *Prélude à «L'après-midi d'un faune»* de Debussy.

Las obras de Berg de los años veinte presentan un doble nivel en otro sentido: aluden a los quiebros más recientes en la siempre compleja vida emocional del compositor. La *Lyrische Suite* plantea referencias codificadas a la relación imposible de Berg con una mujer llamada Hanna Fuchs-Robettin, que aparece representada en la obra por medio de las notas Si y Fa (H y F en la notación alfabética alemana). Esas notas y sus tríadas conexas pueden encontrarse por todas las obras posteriores de Berg. Un psicoanalista podría decir que semejantes tejemanejes románticos eran el autosabotaje infructuoso de una naturaleza fundamentalmente inocente, aislada. Berg le fue infiel a su mujer en el mismo sentido en que le fue infiel a Schoenberg: siguió la letra pero pecó en el espíritu. Helene Berg sabía de la situación. Después de la muerte de su marido escribió a Alma diciéndole que «Alban inventó una excusa para mantener su pasión poética dentro de esos límites que él mismo deseaba. *Él mismo construyó obstáculos* y creó, por tanto, el romanticismo que necesitaba». Estas palabras son igualmente aplicables a la manipulación del método dodecafónico por parte de Berg.

«Vayan entrando a la exposición, distinguidos caballeros, animadas damas [...]» *Lulu* se abre con un Prólogo alegórico, en el que un domador trata de atraer a los viandantes para que entren a ver su espectáculo circense. La criatura más cautivadora de su colección de animales resulta ser Lulú, a la que el domador lleva sobre su espalda. Su ruego para captar la atención del público es característico de la técnica escénica de los años veinte: piénsese en el Narrador de Cocteau en *Oedipus Rex*

(«*Spectateurs!*»), o en los presentadores distanciadores en Brecht, o en los maestros de ceremonias con sus constantes muecas de los cabarés de Berlín.

Cuando se levanta el telón para que comience el primer acto propiamente dicho, Lulú está siendo retratada por un pintor, que le promete su entrega imperecedera. Su marido, un desventurado médico, llega y se interpone entre los dos gritando «¡Perros!». Cae muerto de un ataque al corazón. En la segunda escena, Lulú está casada con el pintor que, al enterarse de varias irregularidades en la historia sexual de su esposa, opta por cortarse el cuello. Al final del Acto I, el hombre en la vida de Lulú es el doctor Schön, el director de un periódico, que la conoce desde hace el suficiente tiempo como para saber que debería haberse mantenido apartado. En el Acto II, Escena I, Schön realiza una visita inesperada a su casa en mitad del día y encuentra a su nueva esposa en compañía de su hijo Alwa, un compositor de operetas emocionalmente disperso. (Al igual que en *Der ferne Klang* y *Jonny spielt auf*, en la personalidad del compositor se desliza una dimensión autobiográfica: cuando Alwa afirma que podría escribirse una ópera interesante sin Lulú, la orquesta toca los primeros acordes de *Wozzeck*.) En la habitación están también un acróbata, un colegial y una condesa lesbiana, todos obsesionados por la mujer que causa estragos en ese momento. Schön le da un revólver y le ordena que se suicide. Cuando ella se niega, Schön se dispone a ocuparse de hacerlo él mismo. Más o menos en defensa propia, Lulú lo mata.

Saltamos un año en el tiempo (aquí *Erdgeist* da paso a *Die Büchse der Pandora*). Alwa, el acróbata y la condesa han conspirado para conseguir que Lulú se fugue de la cárcel, adonde ha sido enviada por el asesinato de Schön. Cuando reaparece, se entrega a Alwa, y cuando aprietan sus cuerpos uno junto a otro, ella plantea la pregunta inmortal: «¿No es ése el diván en que se desangró tu padre?» Lulú sigue andándose aún con mucho cuidado, pero su trayectoria social se dirige hacia abajo. Comienza el Acto III a lo grande, confraternizando con su colección de admiradores en la sala de juegos de un salón de París. La ilusión de glamour se viene abajo cuando el acróbata y un marqués de dudosa reputación amenazan ambos con denunciarla a la policía. En medio del pánico bursátil, ella vuelve a huir pero, siendo un personaje de Wedekind, no le queda otra opción que ir a Londres y ejercer la prostitución en el East End. Berg introduce aquí un golpe de dramaturgia lleno de inspiración: los cantantes que encarnaban a las «víctimas» de Lulú en los dos primeros actos regresan ahora como sus «clientes». El doctor pasa a ser un personaje mudo. El pintor se convierte en un príncipe africano, que golpea a Alwa hasta matarlo. Y el doctor Schön se transmuta en Jack el Destripador. Cuando Lulú se acuesta con su último cliente se oye un grito terrible. Aparece Jack, apuñala a la condesa y se va. La condesa canta que estará con Lulú durante toda la eternidad.

Al igual que en *Wozzeck*, los diversos actos y escenas están contruidos en torno a formas clásicas. En el tercer acto también encuentran cabida la opereta, el vodevil y el jazz; siempre un alumno aplicado, Berg estudió un manual práctico titulado *Das*

*Jazzbuch (El libro del jazz)* para que su orquestación fuera la correcta. Hay posibles ecos de *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* de Weill, que Berg vio en Viena en 1932. Al mismo tiempo, *Lulu* presenta, como *Wozzeck*, un diseño circular, arremolinándose en torno a una tersa configuración de series de doce notas, *Leitmotive* y relaciones armónicas. Se trata, en cierto modo, de un gigantesco palíndromo, cuyo punto medio es el interludio que enlaza *Erdgeist* y *Die Büchse der Pandora*. Tomando prestado un truco de *Royal Palace* de Weill, Berg pide que se proyecte una breve película muda, que ilustra el juicio de Lulú, sus aventuras en la cárcel y su fuga. Justo en medio del interludio la música empieza a avanzar literalmente en sentido contrario.

A partir de entonces, la ópera se halla empapada de una sensación de *déjà-vu*. Se repiten motivos, pasajes e incluso secciones completas de partes anteriores de la ópera. A la extraña atmósfera se añade el hecho de que la mayoría de los motivos se relacionan con una única serie dodecafónica. Al igual que en la *Lyrische Suite*, la serie principal tiene implicaciones tonales, dividiéndose en zonas de teclas blancas y de teclas negras que se corresponden con Do mayor y Fa sostenido mayor. Los borradores revelan, de hecho, que Berg consideraba estas series como depósitos de tonalidades, tomando nota de las tríadas que podían extraerse de cada una de ellas.

*Wozzeck* se desarrolla como una película de Sergei Eisenstein u Orson Welles, y sus imágenes musicales van enlazándose merced a un montaje virtuosístico. *Lulu*, por contraste, recuerda a una sátira social observada con frialdad por Jean Renoir o Stanley Kubrick, una de esas películas en que la cámara disecciona las complejidades de las relaciones humanas valiéndose de suaves movimientos. La cámara de la ópera puede entrar y salir de las almas, y cuando se adentra en los corazones de los personajes de *Lulu* la impresión es casi insoportable. La epifanía más poderosa llega con la música que expresa el amor imposible del doctor Schön y Lulú. Schön es el único hombre en la vida de Lulú por quien ella siente algún tipo de sentimiento recíproco; las compuertas de la emoción se abren cuando ella dice las palabras «Si pertenezco a un hombre en este mundo, pertenezco a todos». Los grandiosos saltos en la serie del doctor Schön, que insinúan poderosamente Re bemol mayor, definen la forma inicial del tema. Pero a partir del tercer compás, las series de Schön y Lulú se despliegan de manera simultánea: la de Lulú en un rápido torrente, la de Schön a un ritmo más pausado. El resultado es una armonía supersaturada que produce la sensación de un tema de cincuenta compases de Mahler comprimido en el mínimo espacio.

Cada vez que reaparece el tema de Lulú y el doctor Schön dramatiza una nueva etapa en la caída de los sinos de los personajes. Suena de forma estentórea al final del Acto I, cuando Schön, tras ser testigo del final del pintor, se da cuenta de que él es el próximo de la lista: «¡Ahora llega la ejecución!» Para entonces la grandeza soñadora del tema ya ha desaparecido; el característico salto ascendente de Schön se ve minado por la súbita inmovilidad de la armonía que suena por debajo. El tema vuelve a oírse

tras la muerte de Schön, cuando Lulú repite que él era el único hombre al que había amado. Bajo la frase sentimental hay un subtexto inquietante: Lulú no sólo ha matado a Schön, sino que lo ha subsumido. Berg ofrece una metáfora musical para este proceso de despersonalización: en los últimos momentos de Schön, las series de los dos amantes vuelven a oírse conjuntamente, ahora dispuestas de tal forma que podemos oír con claridad cómo las notas de una proceden de los ciclos de la otra al repetirse. Cuando Schön grita ahogadamente: «¡Oh, Dios, oh, Dios!», la serie de Lulú suena una vez más, sola. El hombre ya ha perdido su yo.

El lóbrego final de Schön no es nada en comparación con la atmósfera escalofriante que se instala cuando entra Jack el Destripador. Lo más perturbador de esa escena es que, en consonancia con la estructura repetitiva de la ópera, el tema de Schön-Lulú suena en la orquesta cuando Lulú y Jack discuten sobre el precio de esa noche. ¿Qué significa tener a esa música inequívocamente romántica desplegándose como la banda sonora de un acto de prostitución que desembocará en un asesinato? Quizá Berg esté sugiriendo, en una vena levemente positiva, que la empatía y la pasión permanecen aun en medio de la más absoluta degradación. O quizás esté perpetuando el *Lustmord* tan de moda en la época de Weimar, la fijación obsesiva por los asesinatos sexuales y otros actos repugnantes. El extraordinario tema salido de Mahler y Strauss queda desenmascarado como la canción de amor de Jack el Destripador. Por citar a Otto Weininger, al que Berg leyó tan intensamente, coito es asesinato.

Cuando Lulú es asesinada, la orquesta toca un monstruoso acorde de doce notas. Se construye a partir de cuartas y quintas, y no es muy diferente de los acordes que apuntalan el aria del Doctor en *Wozzeck* («¡Oh! ¡Mi teoría! ¡Oh, mi gloria!»). Allí, la armonía dodecafónica simbolizaba la crueldad social; aquí, Jack el Destripador podría representar, según la conferencia de 1905 de Kraus, toda la malevolencia reunida de la especie masculina. El acorde de la muerte es un asalto a los sentidos, excesivo se mire como se mire. En contraste, sin embargo, con Wedekind, al que podría acusarse de regocijarse en el papel de Jack el Destripador, la música de Berg posee el efecto de ponernos en el lugar de Lulú: el acorde cae con una rapidez terrible, traspasando nuestros oídos. Esto está en consonancia con la forma de ser del compositor. Muchos testigos repararon en su excepcional capacidad para detectar el dolor de otras personas. «Siempre tuve la impresión —dijo Schoenberg tras la muerte de Berg— de que él había experimentado de antemano aquello que estaban viviendo las personas cercanas a él, como si ya hubiera sufrido con ellas cuando estaban sufriendo, de modo que cuando iban a contárselo no le cogía de improviso sino que, antes al contrario, reabrían viejas heridas. Heridas que ya se había infligido a sí mismo gracias a su poderosa empatía.»

La condesa Geschwitz tiene la última palabra: «¡Lulú! ¡Mi ángel! ¡Déjame volver a verte! ¡Estoy cerca de ti! ¡Seguiré cerca de ti! ¡En la eternidad!» Al expresar este encomio, ella retoma un fragmento lírico de los desechos de la detonación disonante.

Cuando baja el telón, la implacable maquinaria dodecafónica se hace con el control: tres trombones tocan tres acordes fatídicos, tomados respectivamente de las series del doctor Schön, Alwa y la condesa. El último acorde es una entidad ambigua, un acorde de ninguna parte. Es el mismo acorde que suena en *Wozzeck* cuando la vida de Marie se desvanece. Berg lo llamó su acorde de espera, de expectativa. Cada vez que se toca, gira en el aire, en busca de la música que habrá de completarlo.

En la escena culminante de *Doktor Faustus*, Adrian Leverkühn se encuentra en presencia de un grupo de amigos, que están esperando a que dé a conocer su última obra, la cantata sinfónica *Dr. Fausti Weheklage* (*El lamento del Dr. Fausto*). Hablando en dialecto medieval, se dispone a confesar su pacto con el diablo. Sólo unas pocas personas permanecen en la habitación cuando finalmente empieza a tocar. Serenus Zeitblom, el sufrido Boswell del compositor, señala: «Veíamos derramarse las lágrimas por sus mejillas y caer en las teclas que, húmedas como estaban, él pulsaba con acordes fuertemente disonantes. Además abría la boca, como si quisiera cantar, pero de entre sus labios sólo salía un gemido que ha permanecido en mis oídos para siempre.» Es como el grito mortal de *Lulu*, sólo que ahora saliendo de la garganta del artista.

Thomas Mann pensó con frecuencia en Berg mientras estaba trabajando en su «novela de la música». Asistió al estreno de *Lulu* en Zúrich en 1937 —donde se interpretaron los dos primeros actos junto con la música orquestal de la escena final— y tenía probablemente en mente el final de la ópera cuando escribió el descenso a la locura de Leverkühn. Mann basó también aparentemente su relato de los últimos compases de *Dr. Fausti Weheklage* en la descripción que hizo Adorno de la *Lyrische Suite*. «Calla un instrumento detrás de otro», había escrito Adorno. «Sólo queda la viola y ni siquiera se le permite la extinción, ni siquiera la muerte. Debe tocar eternamente; sólo que ya no seguiremos oyéndola.» Mann convirtió estas frases en uno de los pasajes más emocionantes de la literatura moderna, en el que el glacial compositor parece atrapar finalmente una brizna de esperanza: «Se retira un grupo instrumental tras otro y lo que resta cuando la obra se encamina a su conclusión es el Sol agudo de un violonchelo, la última palabra, el último sonido flotante, que desaparece lentamente en un calderón en *pianissimo*. Luego nada más; silencio y noche. Pero el sonido vibrando aún, colgado del silencio, que ya no está, que sólo sigue oyendo el alma, y que era el colofón de la tristeza, ha dejado de ser, su sentido cambia, permanece como una luz en medio de la noche.»



# PARTE II

## 1933-1945

*Por el legendario muelle  
el verdadero —no el del calendario—  
siglo XX se acerca.*

ANNA AJMATOVA, *Poema sin un héroe*

## EL ARTE DEL MIEDO

### Música en la Rusia de Stalin

El 26 de enero de 1936, Iosif Stalin, el secretario general del Partido Comunista de la Unión (Bolchevique), acudió al Teatro Bolshoi de Moscú para asistir a una representación de *Lady Macbeth del distrito de Mtsensk* de Dmitri Shostakovich. El dictador soviético frecuentaba las funciones de ópera y ballet en el Bolshoi, donde se jactaba de pasar inadvertido; prefería sentarse en la fila de atrás del palco A, justo antes de que subiera el telón, y se colocaba detrás de una pequeña cortina que lo ocultaba del público sin obstaculizarle la visión del escenario. Un despliegue de personal de seguridad y un aumento general de la tensión solían indicar a los observadores experimentados que Stalin se encontraba en la sala. Aquella noche, Shostakovich, la estrella de la composición soviética, que tenía por entonces veintinueve años, había recibido órdenes oficiales de asistir a la representación. Se sentó enfrente del palco A. En la parte delantera podía distinguirse sin dificultad a Viacheslav Molotov, Anastas Mikoyan y Andrei Zhdanov, todos ellos miembros o candidatos a miembros del Politburó. Según un testigo, estaban riéndose, hablando entre ellos y disfrutando, por lo demás, de su cercanía respecto al hombre que se hallaba tras la cortina.

Stalin se había interesado recientemente por la ópera soviética. El 17 de enero había visto *El apacible Don* de Ivan Dzerzhinsky y le gustó lo bastante como para llamar al compositor a su palco a fin de charlar con él. Le dijo que la ópera soviética debería «hacer uso de todos los procedimientos más recientes de las técnicas musicales, pero su lenguaje debería ser cercano a las masas, claro y accesible». *Lady Macbeth*, el relato de un ama de casa rusa vagamente parecida a Lulú, que va dejando una serie de cadáveres a su paso, no respetaba estas especificaciones un tanto ambiguas. Stalin abandonó la sala bien antes o durante el último acto, llevándose con él a los camaradas Molotov, Mikoyan y Zhdanov. Shostakovich contó a su amigo Ivan Sollertinsky que también él confiaba en recibir una invitación para acudir al palco A. El compositor, a pesar de los encendidos aplausos del público, se fue del teatro sintiéndose «angustiado» y así seguía cuando se montó en un tren con destino a la ciudad septentrional de Arjangel'sk, donde había de dar un concierto.

Dos días después, una de las grandes pesadillas de la historia cultural del siglo xx empezó a abalanzarse sobre el joven y nervioso compositor. *Pravda*, el periódico oficial del Partido Comunista, publicó un editorial con el titular «Confusión en vez de

música», en el que se condenaba a *Lady Macbeth* como una obra artísticamente oscura y moralmente obscena. «Desde el primer momento de la ópera —escribía el autor anónimo—, el oyente se queda atónito por el aluvión de sonidos deliberadamente disonantes, confusos.» Se decía que Shostakovich estaba jugando un juego que «podría acabar muy mal». La última frase era escalofriante. El Terror de Stalin era inminente y los ciudadanos soviéticos estaban a punto de descubrir, si es que no lo sabían ya, qué podía querer decir acabar mal. Algunos serían ejecutados y expuestos públicamente como enemigos del pueblo, otros serían arrestados y asesinados en secreto, otros serían enviados a los gulags, otros simplemente desaparecieron. Shostakovich nunca lograría quitarse de encima el miedo que le metieron en el cuerpo aquellas seiscientas palabras de *Pravda*.

Pocas semanas antes de que se publicara «Confusión en vez de música» volvió a aparecer en Moscú un rostro familiar. Sergei Prokofiev, que había estado viviendo fuera de Rusia desde 1918, llegó con su esposa, Lina, para celebrar la Nochevieja. Según la biografía de Harlow Robinson, Prokofiev asistió a una fiesta en el Teatro del Arte de Moscú y permaneció allí hasta las cinco de la mañana. Desde 1927, el antiguo *enfant terrible* de la música rusa había regresado muchas veces a su país natal; ahora había decidido vivir de manera permanente en Moscú. Era muy consciente de que los artistas soviéticos estaban sometidos a censura, pero quiso pensar que estas restricciones no se le aplicarían a él. Tenía por entonces cuarenta y cuatro años, estaba en la cúspide de sus poderes y gozaba de buena salud. También él habría de padecer una larga serie de humillaciones, pero no tuvo la satisfacción de sobrevivir a Stalin. En una vuelta de tuerca que parecería demasiado torpe en una novela, Prokofiev murió el 5 de marzo de 1953, cincuenta minutos antes de que expirara Stalin.

El período que arranca a mediados de los años treinta marcó el comienzo de la fase más depravada y trágica de la música del siglo xx: la absoluta politización del arte por medios totalitarios. En vísperas de la Segunda Guerra Mundial, los dictadores habían manipulado el resentimiento popular y el despliegue de medios de comunicación para hacerse con el control de media Europa. Hitler en Alemania y Austria, Mussolini en Italia, Horthy en Hungría y Franco en España. En la Unión Soviética, Stalin refinó la dictadura revolucionaria de Lenin para convertirla en una máquina omnipotente, basada en un culto a la personalidad, un rígido control de los medios y un ejército de policía secreta. En Estados Unidos, a Franklin D. Roosevelt se le concedieron poderes ejecutivos extraordinarios para contrarrestar los estragos de la Depresión, lo que provocó que los conservadores temieran una erosión del proceso constitucional, especialmente cuando se utilizaron programas artísticos federales con intenciones políticas. En Alemania, Hitler forjó la alianza más infame de arte y política que jamás había visto el mundo.

Para cualquiera que acaricie la idea de que existe alguna bondad espiritual inherente en los artistas de gran talento, la época de Stalin y Hitler supone toda una desilusión. No sólo fracasaron los compositores a la hora de alzarse en masa contra el totalitarismo, sino que muchos le dieron activamente la bienvenida. En la batalla campal capitalista de los años veinte se habían enfrentado a la cultura de masas con la ayuda de las tecnologías, que introdujo una nueva aristocracia de estrellas de cine, músicos pop y celebridades sin cartera. Tras depender durante tanto tiempo de la Iglesia, las clases más acomodadas y la alta burguesía, los compositores se vieron metidos de repente en la Edad del Jazz y sin apoyos claros. Algunos empezaron a soñar con un caballero político de armadura resplandeciente que llegaría para socorrerlos.

Los dictadores representaron ese papel a la perfección. Stalin y Hitler remedaron a los monarcas de antaño amantes del arte, brindando el patronazgo del Estado centralizado. Pero estos hombres eran de una especie diferente. Procedentes de los márgenes sociales, se creían perfectas encarnaciones de la voluntad popular y el gusto popular. Al mismo tiempo se veían a sí mismos como artistas-intelectuales, miembros de una vanguardia artística. Expertos en jugar con las debilidades de la mente creadora, ofrecían la seducción del poder con una mano y el miedo a la destrucción con la otra. Uno tras otro, los artistas se ponían en fila.

Desenmarañar las relaciones de los compositores con el totalitarismo constituye un ejercicio peliagudo. Durante mucho tiempo, los estudios sobre Shostakovich giraron en torno al tema de si fue un compositor «oficial» que produjo propaganda por encargo o un disidente secreto que cifraba mensajes antiestalinistas en sus partituras. Asimismo, la gente se ha preguntado si Prokofiev se alineó a sabiendas con la estética estalinista a fin de promover su carrera o si regresó a la Unión Soviética en un estado de ingenuidad inconsciente. Se han planteado cuestiones similares sobre el comportamiento turbio y poco heroico de Richard Strauss en el período nazi, pero se trata en realidad de preguntas equivocadas. Las categorías en blanco y negro no tienen sentido en el reino de las sombras de una dictadura. Estos compositores no fueron ni santos ni demonios; fueron actores defectuosos en un escenario inclinado. En unos versos adicionales para «Die Moritat vom Mackie Messer», Bertolt Brecht escribió: «Hay quienes habitan en la oscuridad, hay quienes habitan en la luz.» La mayoría no habitan en ninguna parte, y Shostakovich habla en nombre de todos.

## **Revolución**

Lenin, el prototipo de dictador del siglo xx, tenía autores y compositores

predilectos, pero era un materialista demasiado riguroso para prestarle mucha atención al arte. Tenía poca paciencia para la vanguardia y en una ocasión se enfadó enormemente cuando los futuristas pintaron con colores vivos los árboles de los jardines Aleksandrovsky para la fiesta del Primero de Mayo. Pensaba que la música era un placebo burgués que ocultaba los sufrimientos de la humanidad. En una conversación con Maxim Gorki, ensalzó el poder de Beethoven, pero añadió: «No puedo escuchar música muy a menudo. Te afecta a los nervios, te empuja a decir estúpidas cosas bonitas y golpear las cabezas de toda esa gente que pudo crear semejante belleza al tiempo que vivía en este infierno inmundo.» Sin embargo, toleró las actividades de varias facciones de vanguardistas, que dieron un barniz de sofisticación al matonismo del bolchevismo en sus primeros tiempos.

El principal funcionario artístico de Lenin fue Anatol Lunacharsky, que desde 1917 hasta 1929 estuvo al frente del Comisariado de la Ilustración. Lunacharsky no era muy diferente de Leo Kestenberg en Berlín: un burócrata especialmente inteligente y tolerante con un pobre entendimiento de la realidad política. Filósofo de formación, crítico perspicaz de Dostoievsky y otros autores, una suerte de místico, Lunacharsky creía que una revolución en la sociedad debe ir de la mano de una revolución en el arte. El comunismo, en su opinión, era un nuevo tipo de rito profano, para el que al arte debería aportar la salmodia, los iconos y el incienso. El poeta Vladimir Maiakovsky, uno de los primeros en unirse a la cruzada de Lunacharsky, coincidía con él en la creencia de que el comunismo podría erradicar la «vieja porquería estética». La poesía de Maiakovsky clamaba contra el arte burgués en todas sus manifestaciones: «Escupid en las rimas y las arias y el rosal y otras sensiblerías parecidas del arsenal de las artes [...]. ¡Dadnos nuevas formas!» El actor y director Vsevolod Meyerhold, que marcó una época, había desmantelado el artificio del teatro naturalista poco después del cambio de siglo y esperaba que la revolución insuflara vida a su sueño de un «teatro del pueblo». Al igual que en Weimar, los artistas abrazaron el comunismo porque prometía cortar la garganta de un enemigo común: la burguesía decadente.

Para estar al frente de Muzo, la sección musical del Comisariado de la Ilustración, Lunacharsky nombró a Arthur Lourié, un compositor bohemio que estaba escribiendo música disonante y cargada de espiritualidad a la manera de Alexander Scriabin. Bajo los auspicios de estos dos insólitos burócratas, siguió un período de «todo vale». Los compositores rusos de los años veinte produjeron algunos de los sonidos más disparatados de la época, superando en muchos casos la cacofonía de sus homólogos europeos occidentales. El boceto orquestal de Alexander Mosolov *La fundición de acero* utilizaba pulsos chirriantes y ritmos estratificados para imitar el funcionamiento de una fábrica. Nikolai Roslavetz componía de acuerdo con un «nuevo sistema de organización tonal», construyendo densas texturas cromáticas a partir de «acordes sintéticos». Lev Theremin introdujo el instrumento electrónico espectralmente quejumbroso que llevaría más tarde su nombre. Georgi Rimsky-

Korsakov, nieto del gran Rimsky, formó la Sociedad para la Música de Cuartos de Tono. La *pièce de résistance* de la época fue la *Sinfonía para silbatos de fábrica* de Arseny Avraamov, que logró una interpretación memorable en el puerto de Bakú en 1922: «La Internacional» y «La Marsellesa» sonaron interpretadas por una orquesta de sirenas de fábrica, artillería, ametralladoras, bocinas de autobús y coche, máquinas para la descarga de mercancías y las sirenas de niebla de la flota del Caspio.

La idea de comunismo que tenía Lunacharsky como una religión de masas artísticamente reforzada violaba el pensamiento leninista, y la utopía bolchevique de las artes se topaba inevitablemente con dificultades. El experimentalismo demostró no tener ningún valor propagandístico, excepto cuando se trataba de hacer publicidad de la cultura soviética en Occidente. Varias facciones de autoproclamados artistas proletarios atacaron la tendencia modernista y exigieron en su lugar entretenimientos sencillos y populares. Lunacharsky abogó por múltiples perspectivas y libertad de expresión —«Dejad que el obrero oiga y evalúe todo, lo viejo y lo nuevo»—, pero fue perdiendo terreno progresivamente según fueron avanzando los años veinte. El Comisariado de la Ilustración se desintegró en un laberinto de burocracias enfrentadas y el Partido acabaría transfiriendo el aparato encargado de las artes a la sección de ideología y propaganda.

Cuando Stalin asumió el poder único en 1929, los artistas se encontraron en una posición más destacada, pero también más peligrosa. Biografías recientes, como la de Simon Sebag Montefiore, han resaltado la inteligencia y el encanto de Stalin, además de sus bien conocidas astucia y brutalidad. Era un hombre culto al que le gustaba no sólo la literatura canónica, sino también las sátiras modernas de Mijail Bulgakov y Mijail Zoshchenko. Aunque Stalin detestaba los estilos radicales que florecieron durante el período de Lunacharsky, promovió la idea de un «modernismo soviético», una escuela artística que había de encarnar el poder y las capacidades del nuevo Estado proletario. Los gustos musicales de Stalin eran limitados, pero no vulgares. Frecuentaba el Bolshoi, escuchaba música clásica en la radio y cantaba canciones folclóricas con una buena voz de tenor. Controlaba todas las grabaciones realizadas en la Unión Soviética, escribiendo juicios en las carátulas («bueno», «mediocre», «malo» o «basura»), y reunió noventa y tres grabaciones de ópera.

A Stalin le gustaba usar el teléfono y tenía la enervante costumbre de llamar a los artistas en medio de la noche. A veces, como un emperador romano que se sentía indulgente, concedía a sus peticionarios un favor extraordinario. Otras veces les decía que esperaran una llamada que nunca se producía, y ellos solían interpretar el silencio como un presagio de desastre. En cualquier momento podía llegar la temida llamada a la puerta —«imperiosa, insoportablemente explícita», escribió Nadezhda Mandelstam en su gran libro de memorias *Contra toda esperanza*— que anunciaba la llegada de la NKVD. Las manipulaciones de Stalin crearon una nueva especie de miedo. «El miedo que acompaña a la escritura de versos no tiene nada en común con el temor que se siente en presencia de la policía secreta», escribió Mandelstam.

«Nuestro misterioso sobrecogimiento ante la simple existencia queda siempre anulado por el miedo más primitivo a la violencia y la destrucción.» Como solía decir su marido, Osip, en la época soviética lo único que quedaba era el segundo tipo de miedo.

## El joven Shostakovich

La primera impresión que provocaba Dmitri Shostakovich era desasosegante. Su cara era de un color ceniciento, sus ojos observaban furtivamente como dardos detrás de unas gruesas gafas. Su cuerpo se movía constantemente, como si algo estuviera luchando por escapar de él. Cuando hablaba, sus palabras volvían sobre sí mismas y las frases se repetían como inquietos mantras. En reuniones íntimas, con la ayuda de un vodka predilecto, Shostakovich mostraba otro lado de su personalidad: desenfadado, cáustico, apasionado. Era capaz de mostrar la ternura propia de un cachorro de perro y también descargar su cólera de un modo intimidante.

Laurel Fay, en su fidedigna biografía de Shostakovich, cita un retrato verbal que hizo Zoshchenko del compositor a comienzos de la década de 1940: «A ti te pareció que es “delicado, frágil, retraído, un niño infinitamente directo, puro”. Es así. Pero si fuera sólo eso, entonces nunca se obtendría el gran arte (como sí sucede en su caso). Él es exactamente lo que dices que es, más otras cosas: es duro, ácido, extremadamente inteligente, fuerte quizá, despótico, y no del todo bondadoso (aunque cerebralmente bondadoso) [...]. En él hay grandes contradicciones. En él una cualidad anula a la otra. Es conflicto en el más alto grado. Es casi una catástrofe.»

Shostakovich nació el 25 de septiembre de 1906. Desde muy niño mostró unas aptitudes increíbles para la música, asimilando la teoría básica y la notación casi sin educación formal. En 1919, a los trece años, se matriculó en lo que entonces se llamaba el Conservatorio de Petrogrado, donde sus capacidades fascinaron a Alexander Glazunov, un hombre desvencijado por el alcohol, pero que seguía siendo el formidable director de la institución. Glazunov se aseguró de que el joven estuviera bien alimentado durante los años de vacas flacas de la Nueva Política Económica de Lenin. A cambio, el padre de Shostakovich proveía a Glazunov de bebidas obtenidas ilegalmente de la Oficina de Pesos y Medidas.

En la familia de Shostakovich existía una tradición de compromiso con la izquierda radical y sus padres saludaron positivamente la Revolución Rusa en sus estadios iniciales. Pero no eran bolcheviques y se asustaron cuando las fuerzas de Lenin derrocaron al gobierno más liberal de Alexander Kerensky. Shostakovich, que tenía once años por entonces, imitó la política de sus padres. En las primeras semanas de la revolución escribió una marcha fúnebre en honor de los luchadores antizaristas

fallecidos, pero el año siguiente bien rebautizó esa misma pieza, bien escribió una nueva en memoria de dos de las primeras víctimas del terror bolchevique. Aun en la prepubertad, parece, afloraba ya su ambigüedad.

En su adolescencia, Shostakovich desarrolló un gusto por los poemas iconoclastas de Maiakovsky, aunque no necesariamente por la política que se escondía tras ellos. Fue sólo hacia el final de sus estudios en el conservatorio cuando Shostakovich se enfrentó finalmente cara a cara a las absurdidades de la ideología soviética: cuando un compañero de clase le pidió que explicara las dimensiones socioeconómicas de la música de Chopin y Liszt, Shostakovich rompió a reír. Más tarde, cuando ya se había convertido en una figura destacada dentro del sistema de educación musical, Shostakovich se desvivió por ayudar a los estudiantes que se echaban a temblar cuando se enfrentaban a las partes políticas de los temarios. En un examen oral, Shostakovich se vio sentado detrás de un gran cartel que decía: «El Arte pertenece al Pueblo – V. I. Lenin.» Con una útil inclinación hacia arriba de la cabeza, formuló la pregunta «¿A quién pertenece el arte?».

Shostakovich nunca fue ingenuo políticamente. Siendo aún un estudiante en Petrogrado, o Leningrado, como se rebautizó la ciudad en 1924, el compositor contó con un influyente aliado en Mijail Tujachevsky, un héroe del Ejército Rojo de infausta memoria en la provincia de Tambov por haber utilizado gas venenoso contra los campesinos antibolcheviques. Según Isaak Glikman, el amigo y cronista de Shostakovich, Tujachevsky era «un hombre de gran educación e inteligencia» que asistía asiduamente a conciertos, tocaba el violín y construía instrumentos a mano. Se ofreció a encontrar una habitación y un trabajo en Moscú para el joven compositor. Afortunadamente, quizá, teniendo en cuenta la suerte que acabaría corriendo Tujachevsky en el Terror, Shostakovich prefirió permanecer en su ciudad natal.

La seguridad en sí mismo del joven Shostakovich resplandeció en su Primera Sinfonía, estrenada por la Filarmónica de Leningrado y que fue recibida con aplausos frenéticos el 12 de mayo de 1926. Es una obra con un impulso narrativo inusualmente arrebatador, que avanza a toda velocidad de un clímax vertiginoso al siguiente. El lenguaje musical es móvil y flexible, valiéndose intermitentemente de un sistema que el teórico ruso Boleslav Yavorsky había expuesto en un libro de 1908, *La construcción del discurso musical*, según el cual varios modos, que van desde la familiar escala diatónica a la escala octatónica de Rimsky y a otras, se oponen entre sí. La sinfonía contó rápidamente con el respaldo de un público internacional, y hasta el mismísimo Alban Berg escribió al compositor una carta de felicitación.

A modo de recompensa, Shostakovich recibió un encargo bien remunerado del Departamento de Agitación y Propaganda de la Sección Musical de Editores Estatales para una gran obra coral-orquestal que habría de conmemorar el décimo aniversario de la Revolución de Octubre. La pieza se tituló inicialmente *A Octubre*, y más tarde se convirtió en la Segunda Sinfonía. La sección inicial evoca los días previos a la revolución con una instantánea del caos económico: la cuerda se encuentra dividida



en siete partes, cada una de ellas avanzando a un ritmo independiente. Un poco más tarde nueve instrumentos de viento emiten sus maullidos siguiendo cada uno su propio camino, en lo que es quizás una representación de los intelectuales de la Edad de Plata. Luego un silbato de fábrica (Fa sostenido) marca la llegada de los bolcheviques y la complejidad ultramoderna da paso a ritmos elementales. Aunque el texto es banal, Shostakovich desata un frenesí combativo que anticipa la más vigorosa de las «canciones de batalla» de Hanns Eisler. La Tercera Sinfonía, subtitulada «El Primero de Mayo», se ajusta a la misma plantilla, redimiendo la abstracción con grandilocuencia.

A pesar del lento declive del sistema de Lunacharsky, durante los años veinte el panorama musical soviético siguió caracterizándose por su diversidad y vitalidad. Sin salir de Rusia, Shostakovich pudo empaparse de distintas influencias extranjeras, porque fue Occidente el que vino a él. Hindemith, Krenek, Berg y Milhaud visitaron todos el nuevo paraíso soviético; se representaron *Der ferne Klang*, *Wozzeck* y *Jonny spielt auf*; y la revista negra *Chocolate Kiddies* de Sam Wooding recorrió Rusia en una gira en 1926, permitiendo así que los vanguardistas soviéticos degustaran el jazz. En un breve viaje a Berlín el año siguiente, Shostakovich experimentó de primera mano la magia de la cultura de Weimar. Pronto se hizo eco del tono antisentimental y «objetivista» de Hindemith, Weill, Bartók y el Stravinsky de su época media. Maderas estridentes, metales cortantes y el sonido metálico de los xilófonos atraviesan la suntuosidad característica de la cuerda rusa.

Shostakovich hizo suyas también las estrategias narrativas no convencionales de los artistas y teóricos soviéticos de la época, deleitándose con los efectos de discontinuidad, montaje, parodia, artificialidad consciente y el «distanciamiento» de estilos y formas familiares. Meyerhold, el titán del teatro radical, reconoció en el joven compositor a un alma gemela y le pidió que escribiera la música para varias de sus producciones, fundamentalmente para la puesta en escena de la obra de Maiakovsky *La chinche* en 1929.

En el mismo año, Shostakovich empezó lo que acabaría siendo una colaboración de por vida con Grigori Kozintsev, quien, junto con Leonid Trauberg, había iniciado un teatro vanguardista y un colectivo cinematográfico llamado Fábrica del Actor Excéntrico, o FEKS. De una manera muy característica de los años veinte, la FEKS remedó el ritmo enloquecido del circo, el teatro de variedades y las películas estadounidenses, y Shostakovich hizo lo propio. Su partitura para la película muda de Kozintsev y Trauberg *La nueva Babilonia*, una politizada historia de amor ambientada en la época de la Comuna de París, evitaba la ilustración directa de lo que sucedía en la pantalla y sacudía al espectador con extrañas yuxtaposiciones. Por ejemplo, cuando al final los comuneros mueren a manos de un pelotón de fusilamiento, Shostakovich responde con una versión distorsionada del can-can con sus piernas lanzadas al aire de *Orphée aux enfers* (*Orfeo en los infiernos*) de Offenbach. Este tipo de paradojas satisfacían una idea que Sergei Eisenstein y sus

colegas habían expresado en el verano de 1928: «Los primeros experimentos con sonido [en el cine] deben aspirar a una marcada discordancia con las imágenes visuales.»

El período radical de Shostakovich culminó en la ópera *La nariz*, basada en el relato de Nikolai Gogol sobre un apéndice que se desprende de su propietario y adquiere un elevado rango social. Se vale de interludios para percusión, *glissandi* para trombón y grotescos ritmos de danza en lo que pretende ser una burla de los valores burgueses, aunque la dependencia del compositor de los procedimientos característicos de la vanguardia occidental debilita el mensaje. Si Shostakovich se hubiera trasladado a Berlín en esta época, es posible que hubiera tenido problemas para sobresalir entre la multitud de mordaces compositores jóvenes.

Fue tras el estreno de *La nariz* —en forma de concierto, en junio de 1929— cuando Shostakovich fue acusado por primera vez de «formalismo». La palabra era la abreviatura soviética para cualquier estilo que oliera en exceso a modernismo occidental. El golpe lo asestó la Asociación Rusa de Músicos Proletarios (ARMP), que se había impuesto como misión extirpar todos los restos de la cultura musical burguesa. *La nariz* desapareció de los escenarios soviéticos y no volvería a verse en suelo ruso hasta 1974.

Shostakovich se enfrascó en el trabajo para el cine y el teatro, utilizando diligentemente su música con el fin de retratar la eterna batalla entre los buenos soviéticos y sus «enemigos de clase». Los ballets *La Edad de Oro* y *El cerrojo* exponen, respectivamente, la decadencia de los rivales occidentales en un partido de fútbol y las nefandas actividades de «negligentes», «borrachines» y «saboteadores». Las películas *Las montañas doradas* y *El contraplán* desenmascaran a los jefes capitalistas y a los destructores de la industria. La película de Kozintsev y Trauberg *Solo* recrea la historia de un maestro de escuela de Leningrado hasta la remota Siberia, donde los campesinos propietarios de tierras están boicoteando el experimento soviético. Stalin aprobó la difusión masiva de estas películas a finales de 1931 y reparó probablemente por primera vez en el nombre de Shostakovich durante las proyecciones. Se sabe que al dictador le encantó «La canción del contraplán», que habría de convertirse en una de las melodías más representativas de la época soviética.

En noviembre de 1931, Shostakovich dio lo que parecía un paso lleno de audacia. Harto de las agitaciones de los proletarios, publicó un manifiesto, «Declaración de las obligaciones de un compositor», en el que afirmaba que las exigencias de cantabilidad en la música y el teatro soviéticos estaban teniendo un efecto ruinoso en los compositores. De hecho, como Shostakovich debía de ser muy consciente, el Partido estaba a punto de renegar de la línea proletaria; el mes de abril siguiente, la ARMP fue disuelta, y la nueva Unión de Compositores Soviéticos ocupó su lugar. Puede percibirse una cierta risa socarrona en la música que escribió Shostakovich para el irreverente montaje de *Hamlet* de Nikolai Akimov en 1932, que se estrenó en

Moscú un mes después de la desaparición de la ARMP. En el Acto III, Escena 2, Hamlet acusa a Rosencrantz y Guildenstern de tratar de tañerlo como un caramillo, y en la producción de Akimov el príncipe manifestaba su desprecio llevándose una flauta al trasero. En ese momento, Shostakovich hizo que un flautín en la orquesta tocara la canción de masas de Alexander Davidenko «Querían pegarnos, pegarnos», una de las piezas predilectas de la facción proletaria.

Después de años de colectivización, industrialización y hambruna, la población soviética estaba empezando a rebelarse y, a principios de los años treinta, Stalin intentó aplacar a sus súbditos prometiendo nuevas comodidades y libertades. Se instó a los artistas a que difundieran el mensaje de que «la vida está mejorando», tal y como lo expresó elocuentemente Stalin. A este fin se mejoró la vida de los artistas, al menos en el sentido material. La Unión de Compositores Soviéticos procuró a los compositores planes médicos, sanatorios y un edificio de apartamentos en régimen de cooperativa en Moscú. En una reunión celebrada en octubre de 1932 en la mansión moscovita de Maxim Gorki, Stalin se puso a reflexionar en voz alta y afirmó que los escritores deberían ser «ingenieros de las almas humanas», y los escritores debatieron entre ellos qué es lo que había querido decir. De la reunión surgió el concepto de realismo socialista, según el cual los artistas soviéticos habrían de describir las vidas de las personas tanto realista como heroicamente, como si se hiciera desde el punto de vista de la futura utopía socialista. Formas decimonónicas consolidadas como la novela, el drama épico, la ópera y la sinfonía se consideraban vehículos de expresión adecuados, aunque requerían una renovación exhaustiva en sintonía con el pensamiento soviético. El teórico del Partido, Nikolai Bujarin, ofreció en el Congreso de Escritores de 1934 una definición más elaborada de realismo socialista, al reclamar historias de «tragedias y conflictos, vacilaciones, derrotas, la lucha de las tendencias enfrentadas».

La primera contribución de Shostakovich a la nueva era del arte soviético fue *Lady Macbeth del distrito de Mtsensk*. El libreto, basado libremente en un cuento de Nikolai Leskov, cuenta la historia de Katerina Ismailova, una mujer tenaz en una ciudad provinciana en la Rusia de la década de 1860. Aburrída unas veces y oprimida otras por los hombres que habitan su vida, le parece que lo más adecuado es deshacerse de ellos. Primero mata a su suegro, Boris, a quien Shostakovich identificó como un «típico kulak de libro», o un rico campesino terrateniente, para así liberarse de sus repulsivas insinuaciones. Luego, en connivencia con su amante, Sergei —un «futuro kulak»— asesina a su celoso y violento marido, Zinovi. El último acto tiene lugar en un campo de prisioneros de Siberia al que han sido enviados los amantes. Cuando los ojos de Sergei se fijan en otra mujer, Katerina se ahoga en un río, llevándose con ella a su rival.

Lo que hacía que este argumento resultara políticamente oportuno era que en 1929 Stalin había lanzado una campaña genocida para «liquidar a los kulaks como clase», ya fuera con ejecuciones, encarcelamientos o deportaciones. El propio

Shostakovich hizo referencias al subtexto: «En *Lady Macbeth* quise desenmascarar la realidad y despertar un sentimiento de odio hacia la atmósfera tiránica y humillante en la casa de un comerciante ruso.» Estos comerciantes «mezquinos», «vulgares», «cruels» y «avaros» son los equivalentes soviéticos de los banqueros judíos de nariz ganchuda que aparecían en las caricaturas nazis de la misma época. Robert Conquest calcula que, de resultas del programa de «dekulakización», murieron tres millones de personas.

Vista desde una sola perspectiva, pues, *Lady Macbeth* es casi una ópera al servicio del genocidio. Examinada desde otros ángulos, sin embargo, es lo menos parecido a una obra propagandística. El compositor la calificó de «Tragedia-Sátira», y es esa ambigüedad la que marca la pauta; nada puede tomarse enteramente al pie de la letra. Ampliando la idea de Eisenstein de discordancia entre sonido e imagen, Shostakovich utiliza estereotipos musicales caricaturizados para minar, más que ilustrar, la acción que se desarrolla en el escenario. El intento de violación de la cocinera de Katerina, Aksinya, por ejemplo, se produce sobre un frenético galop digno de las Silly Symphonies (Sinfonías bobas) de Walt Disney. El deseo que siente Boris por Katerina se representa por medio de un ebrio vals vienés. Según va avanzando la ópera, episodios grotestos y despiadados dan paso a otros cargados de confesión y lamento. Cuando Boris es asesinado en el Acto II, la reacción musical inicial es de una gélida indiferencia, pero después de que un sacerdote se ofrezca a entonar un réquiem por el comerciante, la orquesta invade el escenario con un grandioso canto fúnebre que adopta la forma de una Passacaglia, modelada muy claramente a partir del treno en Re menor del *Wozzeck* de Berg. No está claro cuál es la función dramática de esta música. ¿Es, inesperadamente, una declaración de simpatía hacia el terrible Boris? ¿Expresa agitación interior por parte de Katerina? ¿O la inexorable maquinaria del destino en general? Sea lo que sea, lo que no hace es poner en práctica el programa anunciado de sembrar el odio a los kulaks.

La ópera se entiende mejor como un cuento sobre la locura de amor, o sobre el poder desorientador de la sexualidad. Fue escrita en plena fascinación por la física Nina Varzar, con la que Shostakovich contrajo matrimonio en 1932; la soprano Galina Vishnevskaya pensaba que Katerina era un retrato exagerado del carácter apasionado de Nina. Pero es posible que esa locura fuera realmente la del propio Shostakovich; dos años después se enamoraría de su joven traductora, Elena Konstantinovskaya, precipitando una crisis en su matrimonio, y a partir de entonces su vida sentimental no dejaría ya de presentar aspectos tragicómicos. La escritora Galina Serebriakova recordaba: «[Shostakovich] ansiaba recrear el tema del amor de un modo nuevo, un amor que no conociera límites, que se mostrara deseoso de perpetrar crímenes inspirados por el diablo en persona, como en *Fausto* de Goethe.» Katerina está también consumida por sus deseos de dar a conocer la corrupción absoluta que la rodea; lo que hace en cambio, como Salomé, es exponer la demencia de su mundo encarnándola ella misma de un modo desafortunado. En este sentido, la

ópera se convierte en un tipo de retrato infinitamente más sombrío del mundo de Stalin.

## Terror

Shostakovich no fue el primer compositor soviético en ser censurado por el Estado. En 1935, Gavriil Popov, un artista de gran talento que había estudiado con Shostakovich en el Conservatorio de Leningrado, dio a conocer su Primera Sinfonía, una obra de una hora de duración, inmensamente vigorosa, de la que las posteriores sinfonías de Shostakovich son deudoras en una medida más que pequeña. Tras el estreno, un comité de censura denunció la sinfonía de Popov como una obra cuya personalidad la convertía en «enemiga de clase» y prohibió ulteriores interpretaciones. Con el apoyo de Shostakovich, Popov logró que se anulara la orden. Pero el renovado ataque al formalismo musical y artístico en 1936 se tradujo en que la pieza volvió a quedar fuera de la circulación. Popov inició un largo descenso hacia el alcoholismo y la mediocridad. La diferencia entre su destino y el de Shostakovich dice mucho sobre el poder de resistencia de este último, sobre su capacidad para preservar su yo musical bajo una presión potencialmente aniquiladora.

La crisis del propio Shostakovich no fue consecuencia únicamente de que a Stalin no le gustara *Lady Macbeth*. Es cierto que el secretario general no se divirtió esa noche en el Bolshoi; en una reunión en el Kremlin sobre el papel de la música en el cine, que se celebró un día después de la publicación de «Confusión en vez de música» en *Pravda*, el dictador se lamentó de las cacofonías de Shostakovich, de sus «jeroglíficos y acertijos». Pero el Comité Central ya había seleccionado probablemente *Lady Macbeth* —había estado representándose durante dos años antes de que Stalin fuera a verla— como el pistoletazo de salida para una campaña contra la insubordinación en las artes.

El simpatizante comunista estadounidense Joshua Kunitz, que cubría los temas soviéticos para la revista *New Masses* (*Nuevas masas*), preguntó más tarde a un director de *Pravda* por qué se había elegido como blanco al compositor. «Teníamos que empezar con alguien», le dijo el director a Kunitz. «Shostakovich era el más famoso, y un golpe contra él tendría repercusiones inmediatas y provocaría que sus imitadores en la música y en otros campos se sentaran y tomaran buena nota. Además, Shostakovich es un verdadero artista, él está agraciado con el toque del genio. Merece la pena luchar, merece la pena que se salve a un hombre así [...]. Teníamos fe en su integridad básica. Sabíamos que podría resistir el embate [...] Shostakovich sabe y todo el mundo sabe que no hay mala intención en nuestro ataque. Sabe que no hay ningún deseo de destruirlo.»

Cuando apareció el editorial de *Pravda*, Shostakovich tuvo una reacción curiosa. Llamó por teléfono a su amigo Glikman y le pidió que se suscribiera a un servicio de recortes de prensa, de modo que pudiera estar al tanto de todas las menciones de su nombre. En tres semanas había acumulado setenta y ocho páginas de invectivas, que estudió en silencio. Glikman lo acusó de masoquismo, pero el compositor insistió en que el ejercicio tenía un propósito constructivo. «Tiene que hacerse, tiene que hacerse», dijo. (Schoenberg, por cierto, también tenía un álbum de recortes con las arremetidas de la crítica, dejando constancia de la maldad de la época para la posteridad.) Entre las entradas de la colección había una segunda andanada de *Pravda*, esta vez acusando a su ballet sobre el colectivismo agrícola, *La límpida corriente*, de ser demasiado simple.

El «“Caso” Shostakovich», como lo llamó Kunitz, sirvió principalmente para poner a prueba un nuevo modo de control cultural. Los artistas creativos que hicieran gala de una independencia excesiva serían vilipendiados y reorientados, con la amenaza de la censura, la cárcel o la muerte ofrecidas como un incentivo. Además, cuando se criticaba a un artista, los autoridades podían observar cómo se comportaban los demás. En torno a la época de «Confusión en vez de música» se produjo una gran discusión pública en torno a la nueva constitución de Stalin, que prometía un gran número de libertades personales. Se dijo a los artistas que podrían hablar libremente sobre el tema del «formalismo» y otras cuestiones. Los informantes de la NKVD controlaban los resultados y algunos de sus informes han sido publicados en Rusia. Los siguientes fragmentos muestran que el editorial suscitó una vigorosa oposición, a pesar de que el propio Shostakovich no contara con muchos simpatizantes:

ISAAC BABEL. —No hay necesidad de hacer un montón de ruido por gente que no sabe nada. Nadie se ha tomado esto en serio, vaya. El Pueblo no abre la boca y, en su alma, se ríe para sus adentros [...].

L. SLAVIN. —No me gusta S., y no sé nada de música, pero me temo que el golpe a S. es un golpe a cualquiera que intente trabajar saliéndose de la plantilla [...].

P. ANTOKOLSKY (poeta). —[...] Kaverin me dijo que la madre de S. llamó a Zoshchenko (creo que viven cerca) y le preguntó, con tono de desesperación: «¿Qué va a ser ahora de mi hijo?» Esto suena como un chiste judío, pero no es gracioso.

VICTOR SHKLOVSKY (hombre de letras). —[...] ¿Qué significa decir que no necesitamos «innovaciones pequeñoburguesas»? Está escrito de forma irreflexiva.

A. LEZHNEV (escritor). —Lo horrible de cualquier dictadura es que el dictador hace lo que su pierna izquierda le dice que haga. Somos como Don Quijote, siempre soñando, hasta que la realidad nos dice lo contrario. Veo el incidente con S. como la llegada del mismo «orden» que quema libros en Alemania [...].

A. GATOV (poeta y traductor). —[...] Veo este ataque a S. como un pogromo [...].

ANDREI PLATONOV (escritor). —[...] Está claro que alguien de entre las filas de los poderosos fue al teatro, escuchó un poco, no entendió nada de la música y criticó con saña [...].

K. DOBRONITZKY (miembro del Partido, hombre de letras). —[...] No soy un devoto de S., pero él está buscando algo nuevo [...].

V. S. MEYERHOLD. —[...] S. debería haber sido recompensado, de modo que pudiera ponerse a trabajar en vez de escribir lo que le caiga en suerte escribir [...] S. está ahora muy mal. Lo llamaron de mi teatro para escribir música nueva para *La chinche*, pero dijo que era incapaz de hacer nada [...].

El compositor SHAPORIN. —[...] La opinión de «una» persona —esto no es lo que ha de determinar el curso del arte. S. se verá abocado al suicidio [...].

El compositor MIASKOVSKY. —Me temo que la música se verá ahora inundada de espanto y primitivismo.

El compositor KOCHIOTOV V. N.. —La última gota —este artículo matará a S.

La mayoría de los comentarios no son políticos y simplemente protestan por la imposición del gusto oficial en el ámbito artístico. Pero los del crítico literario Abram Lezhnev adoptan la forma de un ataque directo a Stalin. Una nota a pie de página en los informes de la NKVD nos dice que alguien trazó un círculo alrededor del nombre de Lezhnev y puso a su lado dos llamadas. Debido a diversos errores ideológicos, fue fusilado en 1938.

Varios nombres destacados del arte soviético se manifestaron en defensa de Shostakovich. Meyerhold, quien, según una fuente, había estado sentado a su lado la noche en que Stalin asistió a *Lady Macbeth*, defendió en marzo a Shostakovich en una conferencia. Gorki escribió —o quizá sólo esbozó— una carta a Stalin que decía: «Todo lo que hizo el artículo de *Pravda* fue brindar la oportunidad para que un atajo de mediocres y escritoruelos persigan a Shostakovich de todas las maneras posibles.» Stalin, en su muy citada «Charla con los metalúrgicos», había aconsejado al Partido que tratara a cada persona con cuidado, «igual que un jardinero cultiva su árbol frutal predilecto». Gorki lanzó estas palabras a la cara de Stalin: «Lo que se expresaba en *Pravda* no puede tildarse de “consideración cuidadosa”.»

El 7 de febrero, Platon Kerzhentsev, el presidente de la Comisión para Asuntos Artísticos, se reunió con Shostakovich y le aseguró que sobreviviría a la crisis si atendía a ciertas sugerencias. Kerzhentsev informó a continuación a Stalin: «A mi pregunta de si “acepta plenamente la crítica de sus obras”, [Shostakovich] dijo que acepta la mayoría, pero no todas.» Shostakovich, por su parte, pidió hablar con Stalin en persona. Tuvo por ello que llevar a cabo el ritual acostumbrado de esperar junto al teléfono. El 29 de febrero escribió a Ivan Sollertinsky: «Estoy viviendo muy apaciblemente aquí en Moscú, sentado en casa y sin ir a ninguna parte. Estoy esperando una llamada de teléfono. No confío mucho en recibirla, pero no he renunciado del todo a la esperanza.»

El teléfono no sonó. Las interpretaciones de sus obras no dejaron de disminuir. Shostakovich se quedó sin dinero, justo cuando Nina Shostakovich estaba dando a luz a su primer hijo. Shostakovich fue a ver a Tujachevsky, el constructor de violines y héroe del Ejército Rojo, que se dispuso a escribir una carta a Stalin en su nombre, sudando abundantemente mientras lo hacía.

El ambiente en los dominios de Stalin estaba volviéndose cada vez más hostil; el comienzo de los grandes juicios políticos en agosto fue la señal de que la campaña contra el formalismo en las artes estaba ampliándose a las purgas y el Terror. Muchas personas cercanas a Shostakovich o favorables a su causa estaban desapareciendo. Elena Konstantinovskaya, la traductora que había provocado una separación en su

matrimonio en 1934, fue arrestada y encarcelada brevemente en 1935. Galina Serebriakova, que había observado a Shostakovich mientras trabajaba en *Lady Macbeth*, fue enviada a los gulags el año siguiente, y no habría de regresar en casi dos décadas. El cuñado, la suegra, la hermana y el tío de Shostakovich fueron todos encarcelados en torno a esta época. Maxim Gorki murió misteriosamente en junio de 1936. El nombre de Bujarin se mencionó muchas veces durante los juicios políticos de agosto, un signo de que sus días estaban contados. Isaac Babel, que había afirmado que «Confusión en vez de música» no debería tomarse en serio, vio cómo en 1937 sus libros ya no podían publicarse. Le quedaban tres años de vida, igual que a Meyerhold.

El sino más ominoso de todos fue el de Tujachevsky. A pesar del excelente trabajo que había llevado a cabo para acabar con la oposición antibolchevique, Stalin lo veía como un rival peligroso: demasiado independiente, demasiado carismático. Fue arrestado en mayo de 1937 y en la cámara de torturas confesó su participación en una conspiración inexistente para derrocar a Stalin, cuyas pruebas ayudaron a fabricar las SS de Hitler. Cuando se recuperó el texto de la confesión varias décadas después, había manchas de sangre en varias de las páginas.

De los artistas e intelectuales que fueron despreciados como «enemigos del pueblo» a finales de los años treinta —Bujarin, Meyerhold, Mandelstam, Babel—, Shostakovich fue uno de los pocos que vivió para contarlos. Cuando se produjo una redada de otros miembros del círculo de Tujachevsky, incluido el compositor Nikolai Zhiliayev, Shostakovich pudo tener la sensación de que estaban deshaciéndose de forma sistemática de la gente de su entorno. Ésta era la elegancia psicológica del Terror; aunque en su lógica era impersonal, y aun aleatorio, siempre parecía estar cerniéndose implacablemente sobre cualquier persona en concreto.

En la época en que *Pravda* emitió su juicio, Shostakovich estaba escribiendo su Cuarta Sinfonía, que era con mucho la más ambiciosa de sus sinfonías hasta la fecha. En esta obra aceptaba la influencia de Gustav Mahler, y en concreto la concepción de Mahler de la sinfonía como una forma de teatro psicológico sin ataduras. La sinfonía de Mahler a la que más se parece la obra de Shostakovich es la Sexta, tanto en el brío militarista de su comienzo como en la angustia interminable de su final. En años posteriores, Shostakovich alentó la opinión de que la Cuarta había sido de alguna manera una afirmación desafiante en vista de lo que él había padecido en los primeros meses de 1936. «Las autoridades intentaron todo lo que sabían para conseguir que me arrepintiera y expiara mi pecado», le dijo a Glikman. «Pero yo me negué. Entonces era joven y contaba con mi fuerza física. En vez de arrepentirme, compuse mi Cuarta Sinfonía.»

La cronología, sin embargo, no encaja; Shostakovich ya había escrito dos de los movimientos de la sinfonía cuando se promulgó la orden contra él. Como señala la



musicóloga Pauline Fairclough, durante buena parte de su duración, la Cuarta podría considerarse una enérgica plasmación del realismo socialista tal y como lo articuló Bujarin: «la lucha de tendencias enfrentadas». Instrumentada para una orquesta gigantesca de nada menos que 130 músicos, la sinfonía comienza con alusiones al poderío industrial: una falange de quince instrumentos de viento-madera agudos avanzan hombro con hombro, un escuadrón de ocho trompas se echan encima, un *ostinato* de la madera grave y la cuerda bombean como un émbolo. El oyente soviético de 1936 podría haber intentado imaginar —de haberse producido una interpretación— a los obreros que construían la presa del Dnieper, o los «brigadistas de choque» de la agricultura colectiva, o los estajanovistas, siempre rindiendo por encima de lo esperado.

Tras el poderoso comienzo, las vacilaciones y las derrotas de Bujarin se hacen con el control. El primer tema dilapida su impulso en pasajes de transición excesivamente largos; el segundo tema es una serie de notas lentas, pálidas, tambaleantes, en el fagot, que vaga sin rumbo de acá para allá, adopta una actitud heroica poco convincente, se deshace en fragmentos irregulares y luego acaba formando parte de una versión variopinta para banda de viento del primer tema. Siguen acontecimientos aún más extraños, incluida una fuga descabellada y un estridente acorde dodecafónico. El segundo movimiento es un pseudo-Scherzo que apenas proporciona alivio cómico y que concluye con un tamborileo como de esqueletos de la percusión. Gran parte del último movimiento está dominado por una sucesión onírica de piezas de género —música de teatro de marionetas, una polca disparatada, un vals para zanfona, etcétera— en las que Fairclough percibe un retrato clandestinamente nostálgico de la Rusia prerrevolucionaria, aunque aquí debe de estar presente también el característico sarcasmo shostakovichiano.

Si estuviéramos ante un modelo de obra realista socialista, todos estos conflictos acabarían resolviéndose en una afirmación conclusiva. Hacia el final del tercer movimiento, violonchelos y contrabajos tocan una secuencia de notas apasionadamente murmurante (como en el *finale* de la Sinfonía *Resurrección* de Mahler), los timbales hacen sonar un grandioso motivo con un intervalo de cuarta y la utopía parece inminente. Pero el hipotético triunfo se queda en nada, estrellándose repetidamente contra un acorde disonante. Una cita subraya la sensación de fracaso interno: como señala Richard Taruskin, toda la secuencia imita el «Gloria» de *Oedipus Rex* de Stravinsky, en el que Yocasta es mordazmente alabada como reina de la «*pestilentibus Thebis*» («pestilente Tebas»). Tras el colapso llega un largo himno en la orquesta, que se prolonga durante 234 compases calmos y sombríos. El último acorde está marcado *morendo*, muriendo, una indicación que aparece al final de al menos otras veinte partituras de Shostakovich.

Shostakovich se puso a trabajar en el *finale* de la Cuarta poco después de que apareciera «Confusión en vez de música». ¿Tenía ya en mente una conclusión trágica? ¿O los acontecimientos de comienzos de 1936 lo sumieron en una espiral de

desesperación? Sea como fuere, estaba claro desde el principio que la Cuarta no bastaría como respuesta al ataque de *Pravda*. La Filarmónica de Leningrado empezó los ensayos para el estreno en el otoño de 1936 y rápidamente se corrió la voz por la comunidad musical de que Shostakovich había rechazado la crítica y había escrito música de una «complejidad diabólica». Aparecieron los *apparatchiks* y hablaron con el director de la orquesta, que llamó a Shostakovich a su despacho. El compositor salió con aspecto alicaído. Tras caminar en silencio durante un rato, le dijo a Issak Glikman que no iba a tocarse la sinfonía. «No me gustaba la situación», recordó más tarde Shostakovich. «El miedo lo invadía todo. De modo que la retiré.»

Duante casi dos años, Shostakovich no presentó ninguna gran obra ante el público. Finalmente, el 21 de noviembre de 1937, en la Gran Sala de la Filarmónica de Leningrado, dio a conocer su Quinta Sinfonía. El cambio de estilo era espectacular. La Quinta se ajustaba a un modelo normal en cuatro movimientos: Moderato, Allegretto, Largo, Allegro non troppo. Al igual que la sinfonía equivalente de Beethoven, avanzaba desde un modo menor trágico hasta un exultante modo mayor. Ésta era el tipo de obra que el oyente musical normal —Stalin, por ejemplo— podía comprender.

Un artículo posterior, que apareció firmado por Shostakovich, anunció la sinfonía como «Mi respuesta creativa» y la describía como una disculpa por *Lady Macbeth* y la no interpretada Cuarta: «Si he conseguido realmente encarnar en imágenes musicales todo lo que he pensado y sentido desde los artículos críticos en *Pravda*, si el oyente exigente detecta en mi música un giro hacia una mayor claridad y sencillez, me sentiré satisfecho.» Aunque es posible que Shostakovich no escribiera estas palabras, contienen ambigüedades que son características de su proceso mental. «Todo lo que he pensado y sentido» podría denotar sufrimiento y rebeldía personales. La sencillez musical no excluye la complejidad emocional. Y repárese en el «si»; no hay nada en relación con esta gran obra que sea ni sencillo ni claro.

Las sinfonías de Beethoven que cuentan con la presencia de un «héroe», la *Heroica* y la Quinta, cuentan historias de conflicto y resolución, de protagonistas que superan obstáculos para alcanzar la victoria. Maxim Shostakovich, el hijo del compositor, indica que la Quinta de su padre se ajusta a un plan similar: «La Quinta Sinfonía es su Sinfonía “Heroica”. [El novelista Alexander] Fadeiev afirmó en cierta ocasión que estaba reprendiendo a alguien en el *finale*. Mi padre contestó: no se trataba únicamente de reprender. El héroe está diciendo: “Tengo razón. Seguiré el camino que yo elija.”» El primer movimiento establece el lúgubre paisaje en el que habrá de desenvolverse el héroe. El segundo tema alude, de manera sorprendente, a una frase tomada de la Habanera de *Carmen* de Bizet: las notas con las que Carmen canta la frase «Amour, amour». El musicólogo ruso Alexander Benditsky ha descubierto que la sinfonía está plagada, de hecho, de referencias a *Carmen*, y

probablemente se hallan conectadas con el prolongado amor de Shostakovich por la traductora Elena Konstantinovskaya, que, tras el tiempo que estuvo encarcelada, se había ido a España y se había casado con el fotógrafo soviético Roman Karmen. Como en *Lady Macbeth*, existen estratos personales bajo la superficie de lo que aparenta ser una obra pública, política.

El núcleo de la sinfonía es el movimiento lento, el Largo. Sonidos como sollozos, gritos solitarios en medio de la noche, llamadas implorando ayuda, incluso una especie de súplica insistente de misericordia —cuatro notas fuertes repetidas en el registro agudo de los violines— llenan el aire. Sobre una masa de trémolos de los violines, un instrumento de viento-madera tras otro salta a la palestra para entonar una canción quejumbrosa, que desciende una cuarta y, a continuación, una segunda mayor, como en el estribillo lleno de tristeza en «Mis'ry's Comin' Aroun'» («Se avecina la desgracia») de Jerome Kern. (El neurocientífico Jaak Panksepp ha investigado el fenómeno del «escalofrío musical», un estremecimiento que recorre el cuerpo y eriza el vello de la piel. Un pasaje en el que un instrumento solista pasa a sobresalir sobre un fondo más suave es especialmente proclive a provocar este efecto; Panksepp lo compara con «el grito de separación de los animales jóvenes, el clamor primigenio de desesperación para indicar a los cuidadores que muestren cuidado y atención sociales».) Al tono fúnebre se añade una aparente alusión a *Boris Godunov* de Mussorgsky, el exponente supremo del sufrimiento ruso. Las cinco primeras notas de la música que escribió Mussorgsky para las palabras «Corred, corred, amargas lágrimas, llora, llora, alma del fiel ortodoxo» se superponen con las cinco últimas notas del tema principal del Largo de Shostakovich. Vuelven a oírse al final del movimiento, pulsadas en el arpa y en la celesta, como una caja de música a la que está acabándosele la cuerda. Los dos acordes conclusivos son una especie de «Amén»: un gesto significativo por parte de un compositor ateo.

Una ráfaga estridente de Re menor nos empuja al *finale*. El cambio es tan desgarrador que los oyentes pueden llegar a temer su llegada. Las notas fundamentales Re y La, que suenan gravemente en el primer movimiento, atruenan ahora en la percusión, creando el marco para un tema marcial y declamatorio en las trompetas, los trombones y la tuba. La energía incontenible de este tema y el carácter motorizado de su acompañamiento reproducen casi el comienzo de la Cuarta Sinfonía. La posibilidad de que Shostakovich pudiera estar reescribiendo de algún modo su obra anterior otorga un significado añadido a una autocita que aparece en la tranquila sección contrastante del movimiento. Justo antes de ponerse a trabajar en la Quinta, Shostakovich escribió una música para el poema de Pushkin «Regeneración», cuyo contenido es el siguiente:

*Un bárbaro-artista con un pincel somnoliento  
ennegrece el cuadro de un genio  
y dibuja encima sin ningún sentido*

*sus propios dibujos ilegítimos.  
Pero con los años la extraña pintura  
se deshace como viejas escalas,  
y la obra del genio aparece de nuevo  
ante nosotros con su antigua belleza.  
Así se desvanecen las falsas ilusiones  
de mi alma afligida,  
y en su lugar surgen visiones  
de días puros, originales.*

En el *finale* de la Quinta, una frase anhelante de esta canción aparece en el registro agudo de la cuerda y en el arpa, sugiriendo algún tipo de región luminosa, angélica. Flota en lo alto hasta que queda muy lejos y unos golpes de los timbales indican la vuelta del ambiente marcial. Es posible que aquí estén produciéndose una serie de repintados: motivos de la Cuarta reelaborados, una canción para voz y piano orquestada pero despojada de la voz, la propia canción tapada por el rebato de la percusión. Las trompetas convierten el tema principal en una afirmación semejante a una fanfarria, un emblema de poder.

Surge la pregunta: ¿quién o qué está triunfando? ¿Es ésta la obra del bárbaro-artista, la tachadura de la obra de un genio que era la Cuarta? O, hacia el final, ¿ha sido borrado el dibujo ilícito, revelando las intenciones de Shostakovich en su pureza original? Aun antes de que se conociera la referencia a «Regeneración», la brutalidad del *finale* provocaba confusión y consternación entre los oyentes. Algunos oponentes del régimen de Stalin lo tomaron como una señal de que Shostakovich había entrado a formar parte de las filas de los conformistas. Vladimir Schcherbachev, que había hablado a favor del compositor durante la crisis de *Pravda*, llamó a la Quinta «notable, pero asquerosamente deprimente». Nikolai Miaskovsky, él mismo compositor de sinfonías turbulentas y pesimistas, dijo que la conclusión era «mala», una «respuesta formal en Re mayor»; Osip Mandelstam la tildó de «tediosa intimidación». Por otro lado, algunos funcionarios creyeron que Shostakovich estaba desafiando el sabio consejo de *Pravda*. El crítico Georgi Jubob, que tenía buenos contactos, se quejó de que el Largo era «un aguafuerte impresionista que retrata el “horror entumecido”» y el *finale*, «severo y amenazador».

Pero la mayor parte de los oyentes parecían identificarse fuertemente con la afirmación de voluntad de la sinfonía, lo que Maxim Shostakovich calificó de «la determinación de SER de un hombre fuerte». Muchos oyentes ya habían perdido amigos y parientes por culpa del Terror, y se encontraban en un estado de entumecimiento, de terror. Gavriil Popov le dijo a Liubov Shaporina, la fundadora del Teatro de Marionetas: «¿Sabes? Me he vuelto un cobarde, tengo miedo de todo, incluso he quemado tus cartas.» La Quinta tuvo el efecto de alejar, durante un rato, ese miedo primitivo. Un oyente quedó tan abrumado por la música que se puso de

pie, como si la familia real hubiera entrado en la sala. Otros empezaron a levantarse de sus asientos. Durante la larga ovación que siguió, Evgeny Mravinsky, el director, alzó la partitura sobre su cabeza.

Shaporina escribió en su diario: «Todos se quedaron diciendo: “Ésa era su respuesta, y era una buena respuesta.” D. D. salió blanco como una sábana, mordiéndose los labios. Creo que estaba a punto de echarse a llorar.»

## Vuelve Prokofiev

Shostakovich y Prokofiev, los dos gigantes de la música soviética, nunca se entendieron especialmente bien. Se vieron sólo ocasionalmente y a menudo se intercambiaron críticas en presencia de colegas y en una correspondencia muy irregular. Prokofiev solía comentar la supuesta deficiencia melódica de Shostakovich, mientras que Shostakovich reprendía a Prokofiev por su costumbre de dejar la orquestación en manos de otros colegas.

En algunos sentidos su relación repite, en un tono más frío, la rivalidad entre Mahler y Strauss, con similares motivos psicológicos en juego. Al igual que Mahler, Shostakovich se veía como una víctima perenne del destino, a pesar de que tenía una confianza total en sus capacidades. Es posible que para ambos hombres la actitud de martirio fuera una suerte de pose. Prokofiev, al igual que Strauss, presentaba un exterior flemático, despreocupado. Mientras que Shostakovich era cauteloso, Prokofiev era directo, incluso descarado en sus opiniones: «una especie de niño grande que debe decir la verdad en todo momento», afirmó su amigo Nicolas Nabokov. Un colega acertó a oír el siguiente e histórico diálogo entre ellos:

PROKOFIEV. —¿Sabes? Voy a ponerme a trabajar realmente en mi Sexta Sinfonía. Ya he escrito el primer movimiento [...] y ahora estoy escribiendo el segundo, con tres temas: el tercer movimiento estará seguramente en forma sonata. Siento la necesidad de compensar la ausencia de la forma sonata en los movimientos precedentes.

SHOSTAKOVICH. —¿Así que el tiempo es aquí siempre algo parecido a esto?

Shostakovich, al igual que Mahler, poseía una capacidad excepcional para dramatizar su vida interior; no veía ninguna diferencia entre su propio destino y el destino de su país y del mundo. Prokofiev y Strauss, por contraste, eran «yoístas» que luchaban para mantener su compostura mientras el mundo daba vueltas a su alrededor. Tenían una relación más práctica, pragmática, con el oficio de la composición y, de resultas de ello, ambos han sido subestimados.

Prokofiev era un hombre alto, imponente. Un crítico estadounidense, la primera vez que lo vio, lo describió como un defensa ruso rubio de un equipo de fútbol; otro afirmó que estaba hecho íntegramente de acero. Nacido en Ucrania en 1891,

Prokofiev se convirtió en el prodigio y en el *enfant terrible* del Conservatorio de San Petersburgo siendo sólo un adolescente. El 18 de diciembre de 1908, tres días antes del estreno del Segundo Cuarteto de Schoenberg en Viena, causó sensación con un recital de su música para piano en las Tardes de Música Contemporánea en San Petersburgo; el momento culminante del programa fue una pieza breve, salvajemente disonante, titulada *Suggestion diabolique*. También mostró una habilidad especial para el lirismo sensual en la estela de Rachmaninov (la ópera *Maddalena*); inquietantes fantasías cromáticas en los límites de lo tonal (la pieza para piano «Desesperación»); y un ensayo pionero en el estilo neoclásico de tintes mozartianos (la *Sinfonietta*). En suma, Prokofiev tenía un don para lo que el teórico literario ruso Mijail Bajtin llamó lo «carnavalesco»: farsa, parodia, disfrute irresponsable, grandeza burlona.

Los diez días que conmocionaron al mundo no conmocionaron a Prokofiev. En febrero de 1917 tenía previsto ofrecer el estreno de *El jugador* —una adaptación ferozmente eficaz del relato de Dostoievsky sobre un joven al que la rueda de la ruleta lo empuja a la ruina— y gran parte de su correspondencia en los meses siguientes guardaba relación con sus infructuosos intentos por lograr que volviera a fijarse una fecha para el estreno. La primavera lo encontró realizando un viaje de placer por el río Kama, en la región del Volga. En el verano dio los últimos toques a dos obras de un lirismo apacible, el Primer Concierto para violín y la Sinfonía *Clásica*. Sviatoslav Richter comparó el concierto con «la sensación que tienes cuando abres por primera vez la ventana en primavera y te invaden los sonidos que ascienden desde la calle».

Cuando se produjo la toma de poder bolchevique, en octubre, Prokofiev estaba realizando una expedición a pie por el Cáucaso. (Esa excursión aristocrática hubo de ser suprimida en las historias escritas en la época soviética, como señala David Nice en el primer volumen de su biografía de Prokofiev.) Más tarde, en aquel otoño, Prokofiev compuso la cantata apocalípticamente ruidosa *Siete, son siete*, basada en antiguos conjuros acadios según la adaptación rea-lizada por Konstantin Balmont. De nuevo el compositor parecía típicamente desconectado:

*Nos traen penas. Nos traen odio.  
Son heraldos proclamando la peste.  
¡Siete dioses de mundos infinitos!*

Un día Prokofiev se presentó en el Comisariado de Ilustración, diciendo que necesitaba aire fresco para desarrollar su arte. Lunacharsky protestó diciendo que «en Rusia tenemos también un montón de aire fresco», pero lo invitó cordialmente a que se fuera, con un pasaporte soviético en caso de que quisiera volver. Las posteriores aventuras de Prokofiev se desarrollaron como un cuento picaresco en la línea de *La vuelta al mundo en ochenta días*. Partió en el Expreso Transiberiano hacia Japón, con

la intención de viajar posteriormente a Buenos Aires. Acabó, en cambio, en San Francisco. Cuando las autoridades estadounidenses lo detuvieron como extranjero sospechoso, afirmó odiar a los bolcheviques porque se habían quedado con todo su dinero.

La mayor parte de los años 1918 a 1922 la pasó en Estados Unidos, donde los públicos aplaudieron las virtuosísticas interpretaciones al piano de Prokofiev al tiempo que se esforzaban por comprender sus composiciones. Durante el viaje por el Océano Pacífico, Prokofiev había empezado a escribir un libreto de ópera basado en la obra deliciosamente absurda de Carlo Gozzi *El amor de las tres naranjas*, en la tradición de la *commedia dell'arte*, utilizando una adaptación que había realizado Meyerhold para su estudio experimental en los años previos a la revolución. Esto era «distanciamiento» en una vena ligera: en el Prólogo, trágicos, cómicos, románticos, excéntricos y cabezas vacías debaten entre ellos qué género de entretenimiento debería interpretarse, y según va avanzando el argumento de cuento fantástico, van inmiscuyéndose periódicamente para ofrecer sus observaciones y críticas. La soprano Mary Garden, famosa por sus encarnaciones de los papeles de Mélisande y Salomé, organizó una puesta en escena de *El amor de las tres naranjas* en la Compañía de Ópera de Chicago en 1921 que fue recibida con gran éxito, pero luego fracasó estrepitosamente al ofrecerse en Nueva York, poniendo fin a los sueños del compositor de alcanzar la fama en Estados Unidos. No obstante, el país dejó una importante huella en Prokofiev: cayó bajo la influencia del movimiento de la Ciencia Cristiana de Mary Baker Eddy, según el cual las personas pueden superar la enfermedad, el mal e incluso la muerte si logran alcanzar el adecuado entendimiento espiritual.

En 1923, el aventurero se había establecido en París, donde hubo de enfrentarse a la política del estilo. A pesar de todo su virtuosismo compositivo, Prokofiev no podía rivalizar con Stravinsky y Les Six en su rápida invención y asimilación de las tendencias musicales. Stravinsky, comentó Prokofiev, «desea ardientemente que su creatividad se ajuste a la modernidad. Si hay algo que yo quiera es que la modernidad se ajuste a mi creatividad». Hacia 1908, al adolescente Prokofiev se le habría tenido por el más moderno de los dos; Stravinsky, en aquella época, apenas había dejado huella en los escenarios de San Petersburgo. En los años veinte fue Prokofiev quien se encontraba luchando por estar al tanto y, después de varios años de frustración, decidió emprender su propio camino.

Aunque los compositores del círculo de Diaghilev iban proclamando que la ópera estaba extinta, Prokofiev dedicó gran parte de los años veinte a la composición de *El ángel de fuego*, un drama de obsesión sexual y posesión demoníaca relativamente pasado de moda en el que Fausto y Mefistófeles tienen asignados papeles secundarios. Era un espectáculo desmesurado, seductor, que hacía que temblaran los suelos y recordaba a esa mentalidad simbolista de puerta hacia el más allá que prevaleció antes de la guerra. En nada sorprende que no lograra despertar el interés en

el París de Stravinsky. Prokofiev centró entonces su atención en Berlín, donde confiaba en que uno de los teatros sufragados por el Estado de Leo Kestenberg pondría en escena la ópera. Se programó una producción de *El ángel de fuego* en 1927, pero el director Bruno Walter la canceló bruscamente cuando llegaron tarde las partes orquestales. La mayor obra de Prokofiev hasta la fecha estaba, en la práctica, muerta.

Prokofiev no tuvo ningún problema para satisfacer la demanda de Diaghilev de ballets propulsivos para la época de las máquinas —a mediados de los años veinte alumbró *El paso de acero*, una fantasía estetizada y erotizada de la vida soviética para los Ballets Rusos—, pero estaba cansado de las maneras aporreantes y disonantes que había perfeccionado en su juventud. Ahora prefería, en cambio, dar rienda suelta a su talento melódico, un ámbito en el que Stravinsky no podía competir con él. Se basó para ello en un arsenal aparentemente inagotable de melodías de largo aliento que comienzan con un voluptuoso gesto ascendente y luego descienden con elegancia. Como en Shostakovich, la escala diatónica está tan ricamente ornamentada con notas añadidas —la quinta descendida, la segunda descendida, etcétera— que las armonías se alejan flotando constantemente de su tonalidad principal. En los pasajes más adustos de partituras juveniles de Prokofiev como *El jugador*, esas notas adicionales son como síntomas de una infección que está extendiéndose. El mismo aire de corrupción, de un mundo echado a perder, flota en gran parte de la música de Shostakovich. Pero el Prokofiev maduro está luchando por una liberación lírica y las «notas erróneas» se convierten en un juego de luces y sombras en torno a una forma bien proporcionada.

A comienzos de los años treinta, Prokofiev se había comprometido a cultivar lo que él llamó, en una entrevista con *Los Angeles Evening Express*, una «nueva sencillez»: un modernismo conservador enraizado en la tradición clásica y romántica. Dado que la ideología del realismo socialista estaba demandando lo mismo, Prokofiev concluyó que la visión del mundo soviética coincidía, como por arte de magia, con la suya. Lo cierto es que había sido cuidadosamente preparado para pensar así. Stalin concedió prioridad al objetivo de lograr que volvieran al redil ilustres exiliados culturales, y el proyecto de seducir a Prokofiev fue supervisado por la OGPU, las siglas con que se conocía por entonces a la policía secreta.

Cuando el compositor volvió a Rusia en 1927 vio un panorama de la vida soviética que estaba controlado hasta el más mínimo detalle. No precisamente ciego a la presencia de la OGPU, anotaba en su diario los personajes sospechosos que merodeaban en los restaurantes, los misteriosos clics en la línea telefónica, los registros personales y otros signos de vigilancia. Al enterarse de que una prima se había «puesto enferma», comprendió de inmediato que había sido arrestada. Prefirió centrarse, sin embargo, en las mejoras que el régimen había introducido en algunos sectores de la sociedad: la mayor alfabetización de la población rural, las nuevas y relucientes torres de pisos en las ciudades, el proyecto de electrificación de todo el



país, la pavimentación de las carreteras, etcétera. Como científico cristiano, es posible que creyera que podría deshacerse del mal a voluntad, aunque hubo también con seguridad algo de cálculo personal en su decisión de volver, una sensación de que la Unión Soviética le dispensaría la atención y el apoyo debidos.

La fase final de la soviétización se llevó a cabo mediante un sencillo truco: Prokofiev no necesitaba «convertirse» en un compositor soviético, porque ya lo había sido en todo momento. Seguía conservando su pasaporte soviético; sus obras habían sido publicadas por la editorial oficial soviética; muchos de sus recientes estrenos se habían producido en suelo soviético; y su estilo ya satisfacía la exigencia de sencillez. Lo único que quedaba era una cuestión burocrática de cambiar su domicilio.

La primera obra «oficial» soviética de Prokofiev, la epopeya danzada *Romeo y Julieta*, lo mostró en el cenit de su optimismo. En su autobiografía identificó cinco líneas principales en su escritura: la clásica, la moderna, la motórica, la lírica y la grotesca. En *Romeo* estos modos encuentran el equilibrio, con el lírico en el centro. El amplio lenguaje tonal de Prokofiev alcanza la máxima sofisticación: la deliciosa melodía inicial de la obra tiene intercalados el número suficiente de choques de semitonos de paso y notas alteradas descendente o ascendentemente que presenta un acabado vetado, mordaz, evitando el sentimentalismo o el kitsch. El ballet fue escrito a toda velocidad en el verano de 1935, en los últimos meses previos a la arremetida del Terror. Poseía todos los ingredientes de un clásico instantáneo, pero en su camino hacia el estreno surgieron obstáculos inexplicables. Miembros del Ballet del Bolshoi declararon que la música no era bailable. Los funcionarios soviéticos, modificando su postura habitual de lo poco aconsejables que resultaban los finales trágicos, dijeron que Prokofiev había traicionado a Shakespeare al dejar que los amantes vivieran felices eternamente. Aun con una nueva conclusión de intenso sufrimiento, *Romeo* no llegó a un escenario soviético hasta 1940. Lo que Prokofiev no pudo comprender nunca era que estas dificultades no tenían nada que ver con las notas que él había puesto sobre el papel; eran simplemente el ritual de humillación por el que tenía que pasar todo compositor soviético.

Perplejo por la recepción indiferente dispensada a *Romeo*, Prokofiev probó ahora con la propaganda. En contraste con Shostakovich, que despachaba sus obligaciones oficiales con la mayor eficacia y frialdad posible, Prokofiev trabajó dura e infatigablemente en proyectos como la *Cantata para el Vigésimo Aniversario de Octubre*, *Canciones de nuestros días* y *Zdravitsa (Brindis a Stalin)*. La *Cantata*, en diez partes, con sus dos enormes coros y cuatro orquestas diferentes, incluido un conjunto de acordeones, era demasiado estentórea para granjearse la aprobación. *Canciones de nuestros días*, en la que una madre tranquiliza a su hijo,

*Hay un hombre tras los muros del Kremlin  
y todo el país lo sabe y lo quiere  
tu dicha y felicidad vienen de él*

*¡Stalin! ¡Ése es su gran nombre!*

tampoco consiguió gustar, y el motivo esta vez era que Prokofiev había simplificado *demasiado* y había dejado de ser él mismo: la misma estratagema que habían utilizado los comentaristas con Shostakovich en las críticas de *La límpida corriente*.

Con *Zdravitsa*, Prokofiev dio finalmente en la diana. El texto es un panegírico a las amorosas atenciones del hombre en el Kremlin que, así se afirma en ella, trae los rayos de sol, alimenta los prados y emblanquece los cerezales. Prokofiev se tomó la idea del amor a Stalin al pie de la letra, escribiendo una música extrañamente hermosa en la vena de *Romeo y Julieta*. De hecho, como señala Philip Taylor, la melodía inicial tiene más o menos el mismo acompañamiento cadencioso que la escena del balcón del ballet. *Zdravitsa* fue considerada lo suficientemente realista como para emitirse por altavoces por las calles de Moscú. Oleg, el hijo menor del compositor, entró un día corriendo en casa y dijo: «¡Papá! ¡Están tocándote ahí fuera!»

Aplausos oficiales saludaron también la partitura de Prokofiev para la película *Alexander Nevsky* de Sergei Eisenstein, un homenaje al príncipe del siglo XIII que derrotó de forma aplastante a los caballeros teutónicos sobre el hielo del lago Peipus. Pocas experiencias de la accidentada carrera de Prokofiev le proporcionaron más satisfacciones que su colaboración con Eisenstein, que trataba a sus compositores no como jornaleros sino como iguales en el ámbito de la creación. La escena capital en *Nevsky*, la batalla sobre el hielo, no se filmó hasta que estuvo esbozada la música, y la integración resultante de sonido e imagen está a la altura de cualquiera de las creaciones animadas de Walt Disney, a quien admiraban tanto el director como el compositor. En otras escenas, Eisenstein insinuaba el ritmo en la secuencia de imágenes. Mientras las veía en la sala de proyección, Prokofiev solía tamborilear con sus dedos al tiempo que avanzaban las secuencias. Normalmente entregaba una pieza terminada hacia el mediodía del día siguiente y Eisenstein se valía de la música para dar los últimos retoques a su montaje. Esta visión casi sin precedentes del cine como una ópera hablada no podía dejar de ser apreciada por Stalin. Cuando, en 1941, se entregaron los primeros premios Stalin, *Alexander Nevsky* figuraba entre los ganadores.

Para cuando la película de Eisenstein recibió esta distinción, sin embargo, Prokofiev ya había empezado a comprender las dimensiones de su cárcel de terciopelo. En 1938 y 1939 el compositor trabajó incansablemente en su primera ópera soviética, *Semyon Kotko*, que contaba la historia de la transformación de un hombre joven en un héroe socialista y de la consiguiente derrota que inflige a diversos enemigos de clase. El libreto oscila entre la necedad y la trivialidad, pero Prokofiev le obsequió con todo un despliegue de algunas de las músicas dramáticas con mayor fuerza de su carrera, incluida la secuencia de una invasión alemana, revestida de un esplendor malévolo. Lo que más le emocionó fue la posibilidad de

trabajar con Meyerhold, a quien idolatraba desde hacía mucho tiempo.

Meyerhold estaba preparando los ensayos de *Semyon Kotko* en el Teatro de Ópera Stanislavsky cuando, el 15 de junio de 1939, formuló algunas observaciones desacertadas sobre la política artística soviética, cuya naturaleza exacta sigue siendo objeto de debate. El 20 de junio fue arrestado, aunque su suerte ya había quedado sellada probablemente mucho antes. Más tarde se encontró muerta a la mujer de Meyerhold, apuñalada. El estreno de la ópera, por supuesto, quedó pospuesto. Prokofiev estaba aún recuperándose de estos acontecimientos cuando un cambio en la política exterior soviética obligó a revisar el libreto de la ópera. La firma del pacto Hitler-Stalin en agosto de 1939 se tradujo en que los alemanes ya no podían ser retratados como villanos. Cambios cosméticos introducidos a toda prisa no lograron salvar a *Semyon Kotko* de la obsolescencia y desapareció de los escenarios soviéticos poco después de su estreno. El 16 de enero de 1940 Stalin firmó 346 penas de muerte, y las de Meyerhold y Babel estaban entre ellas.

A finales de los años treinta, Prokofiev siguió realizando viajes a Occidente, mostrando su pasaporte en la frontera. Al hablar con sus amigos fuera de Rusia mantenía una línea prosoviética, pero los íntimos pensaban que era posible percibir la presión. Nicolas Nabokov, en su libro *Old Friends and New Music (Viejos amigos y nueva música)*, escribió que «tras esta máscara de optimismo y elogios oficiales podía detectarse un sentimiento que contradecía absolutamente la naturaleza misma del carácter de Prokofiev: el sentimiento de una profunda y terrible inseguridad». Según el compositor ruso-estadounidense Vernon Duke, un estudio de Hollywood le ofreció a Prokofiev la cifra desmedida de dos mil quinientos dólares semanales como salario. El propio Duke transmitió la oferta y fue testigo de la reacción: una emoción momentánea que se tornó en una negativa malhumorada y agresiva. «Es un bonito cebo —dijo Prokofiev—, pero no voy a picar. Tengo que volver a Moscú, con mi música y mis hijos.»

El relato *El jugador* de Dostoievsky, que sirvió de base para la gran ópera juvenil de Prokofiev, contiene una frase que podría indicar la principal debilidad en la personalidad del compositor. Alexei, el protagonista, está rememorando el momento en que podría haberse alejado de la rueda de la ruleta y haber superado de este modo su compulsión. «Tendría que haberme ido —dice—, pero surgió en mí una extraña sensación, una especie de desafío al destino, un deseo de plantarle cara, de sacarle la lengua.» El diario de Prokofiev de su primera gira soviética recoge un punto de inflexión similar. «¿Debería olvidarme de todo y quedarme aquí?», se preguntó el compositor mientras se montaba en el tren a Moscú. «¿Puedo contar con volver o van a impedírmelo?» De nuevo, durante un cambio de locomotoras en la frontera letona, se dijo a sí mismo: «Ésta es nuestra última oportunidad, aún no es demasiado tarde para dar la vuelta.» Pero dejó a un lado sus recelos y permaneció en el tren. Poco más de diez años después, al volver de su gira estadounidense en 1938, Prokofiev entregó su pasaporte para viajar al extranjero, de acuerdo con las normas soviéticas. Nunca

habría de recuperarlo y jamás volvería a poner el pie fuera de la Unión Soviética.

## La gran guerra patriótica

«Está estallando una ventisca fuera de las ventanas mientras se acerca 1944», escribió Shostakovich a Isaak Glikman en la Nochevieja de 1943. «Será un año de felicidad, de dicha, de victoria, un año que nos traerá una gran dicha. Los Pueblos amantes de la libertad se quitarán por fin el yugo del hitlerismo, la paz reinará en todo el mundo y nosotros viviremos una vez más en paz bajo el sol de la Constitución de Stalin. Estoy convencido de esto, y experimento en consecuencia sentimientos de una dicha absoluta.» Estas palabras shostakovichianas por antonomasia ejemplifican la tendencia del compositor a hablar a través de una máscara de eufemismos soviéticos. De hecho, parece estar haciéndose eco, para lograr un efecto cómico, del estilo de prosa cansinamente repetitivo del propio Stalin; el uso en tres ocasiones de la palabra «dicha» (*radost'*) es un típico tic estalinista. Pero la repetición es también un código privado. Glikman nos informa de que siempre que Shostakovich se repite innecesariamente, o resalta alguna frase manida, quiere decir justamente lo contrario de lo que parece estar diciendo. Así, cuando escribe «Todo es tan estupendo, tan perfectamente excelente, que apenas puedo encontrar nada de lo que escribir», lo que está diciendo en realidad es que las cosas son demasiado horribles como para ser descritas en una correspondencia que está siendo controlada por la NKVD. Glikman dice que Shostakovich utilizaba estas claves cifradas incluso en las conversaciones. «Me siento bien» tenía varias y diversas implicaciones.

Pero ¿quería decir Shostakovich *siempre* lo contrario de lo que decía? ¿No le producía dicha la perspectiva de que «los Pueblos amantes de la libertad se quitarán por fin el yugo del hitlerismo»? Aun en las garras del terror totalitario, la vida continúa. Las personas pueden sentir dicha, rabia, pena, amor. La música es mejor, de hecho, a la hora de comunicar estas emociones primarias de lo que lo es cuando maneja algo tan peliagudo como la ironía. La ironía, en la definición normal, es decir algo diferente de lo que parece estar diciéndose. Para hablar de ironía musical tenemos primero que estar de acuerdo en qué está diciendo realmente la música. Esto resulta invariablemente difícil de hacer. Podemos, sin embargo, aprender a recelar de cualquier interpretación que haga gala de un exceso de certidumbre en relación con lo que la música está «diciendo realmente», y prestar atención a los múltiples niveles de significado. La Quinta Sinfonía de Shostakovich se convierte en una experiencia de gran riqueza cuando se escucha de este modo. Otro tanto sucede con su Séptima Sinfonía, o *Leningrado*, que durante muchos años se despachó como un ejercicio de propaganda en tiempos de guerra.

Shostakovich hizo gala de fervor patriótico desde el comienzo de la guerra. A finales de junio de 1941, inmediatamente después de que empezara la invasión nazi, se presentó en el cuartel general de defensa civil con su alumno Veniamin Fleishman y se ofreció como voluntario para realizar la tarea que le encomendaran. Rechazado por su mala vista, entró a formar parte del cuerpo de bomberos del Conservatorio de Leningrado y se trasladó a unos barracones en el edificio. En una famosa fotografía lo vemos llevando un casco de bombero en el tejado del conservatorio. La imagen se tomó con objeto de utilizarse con fines propagandísticos; sus colegas se aseguraron de mantener a salvo a la joya de la música soviética.

En julio, Shostakovich se puso a trabajar en la Séptima Sinfonía, en la que tenía previsto registrar, casi de un modo estenográfico, las emociones de la batalla. A mediados de septiembre anunció en la radio de Leningrado que había concluido los dos primeros movimientos. «Un gran peligro amenaza a nuestro arte», dijo. «Defenderemos nuestra música.» Los obuses de la artillería alemana estaban aterrizando por entonces en la ciudad, marcando el comienzo de un asedio que se prolongaría novecientos días. Shostakovich tocó al piano para varios amigos compositores lo que había escrito hasta entonces y seguía tocando incluso cuando sonaban las sirenas que avisaban de los bombardeos y el fuego antiaéreo no permitía oír una sola nota. En contra de sus propios deseos, fue evacuado de la ciudad el 1 de octubre y pasó el verano en Kuibishev, la antigua Samara, en la región del Volga.

La *Leningrado* se estrenó en Kuibishev en marzo de 1942. Luego se abrió paso por todo el mundo, aunque su avance se vio complicado por la guerra. Como publicó *The New Yorker* en la sección «Talk of the Town» («Se habla en la ciudad»), la partitura se pasó a microfilm, se metió en una lata de aluminio, voló a Teherán, se llevó en coche a El Cairo, voló a Sudamérica y, finalmente, voló a Nueva York. Toscanini se impuso sobre Koussevitzky y Stokowski a la hora de hacerse con los derechos para dirigir el estreno en Occidente, que tuvo lugar el 19 de julio de 1942. La revista *Time* puso a Shostakovich en la portada, con sus galas de bombero, con el rótulo «En medio de las bombas que estallan en Leningrado, él oyó los acordes de la victoria». El compositor pasó a ser un símbolo propagandístico para la causa aliada, un modelo de valor.

La Leningrado asediada oyó la sinfonía el 9 de agosto de 1942, en las circunstancias más dramáticas imaginables. La partitura la transportó un avión militar en junio y una Orquesta de la Radio de Leningrado severamente diezmada empezó a estudiarla. Después de que se presentaran al primer ensayo tan sólo quince músicos, el general al mando ordenó que acudieran todos los músicos competentes desde las líneas del frente. Los instrumentistas solían abandonar los ensayos para retomar sus obligaciones, que incluían a veces tener que excavar fosas comunes para las víctimas del asedio. Tres miembros de la orquesta murieron de hambre antes de que se celebrara el estreno. Al general al frente de las tropas alemanas le llegaron noticias de la interpretación y se propuso impedirla, pero los soviéticos se le adelantaron

lanzando un bombardeo sobre las posiciones enemigas: fue bautizada como Operación Borrasca. Un enorme despliegue de altavoces transmitieron entonces la *Leningrado* al silencio de la tierra de nadie. Nunca en la historia había entrado una composición musical en el fragor de la batalla de esta forma: la sinfonía se convirtió en un ataque táctico contra la moral alemana.

Por el bien de su vasta audiencia internacional, Shostakovich elaboró un programa de los tres primeros movimientos de la Séptima. «La exposición del primer movimiento habla de la vida feliz y apacible de las personas seguras de sí mismas y de su futuro», escribió el compositor. «Se trata de la vida sencilla, apacible, anterior a la guerra [...]. En el desarrollo, arremetidas bélicas contra la vida apacible de estas personas. Mi propósito no es la descripción naturalista de la guerra, la descripción del estruendo de las armas, la explosión de los obuses, etcétera. Estoy tratando de transmitir la imagen de la guerra de un modo emocional.» Más tarde, en conversaciones con amigos, Shostakovich insinuó que no estaba pensando sólo en el fascismo alemán; tenía en mente «todas las formas de terror, esclavitud, el sometimiento del espíritu».

Mientras se multiplican los significados oficiales, officiosos y rumoreados, la música misma resulta cada vez más esquiva, al tiempo que, repleta de señales musicales, invita a su descodificación. El acontecimiento que prende la atención en el primer movimiento es el «episodio de la invasión», como lo denominó el propio Shostakovich. Se produce allí donde cabría esperar encontrar una sección de desarrollo en un movimiento en forma sonata. En lugar de la elaboración y variación del primer y segundo temas, la orquesta empieza a repetir una idea bastante sencilla durante un lapso de 350 compases, con un ritmo de caja repiqueteando constantemente por debajo. Si esta música está pensada para imaginar el avance de los alemanes, no suena particularmente teutónica. La melodía se basa en el aria de opereta «Da geh' ich zu Maxim» («Entonces voy a Maxim's»), de *Die lustige Witwe* (*La viuda alegre*) de Franz Lehár, que se sabe que era una de las preferidas de Hitler. El *ostinato* de la caja se inspira en el *Bolero* de Ravel, al igual que la estructura de crescendo interminable. Comienza como una especie de marcha del flautista de Hamelín, como un desfile picaresco. Concluye con un estruendo descomunal, vulgar, con un diseño que suena como si un niño cantara «ña-ña».

¿Qué puede sacarse en limpio de este batiburrillo austro-franco-español? Una de las interpretaciones más agudas procede de Eisenstein, a quien le recordó una escena de la obra maestra antirrevolucionaria de Dostoievsky, *Los demonios*. En un momento de la novela, el agitador izquierdista Liamshin, que es también pianista y compositor, entretiene a sus amigos improvisando una pieza para piano titulada *La guerra franco-prusiana*, en la que «La Marsellesa» se ve invadida por «Ach, du lieber Augustin». Esa famosa melodía —que fascinó tanto a Mahler como a Schoenberg— entra «en alguna parte por un lado, desde abajo, desde algún rincón», escribe Dostoievsky, y luego su fuerza crece hasta que desbanca a «La Marsellesa».

«La sensación era la de innumerables barriles de cerveza, el frenesí de la autoglorificación, demandas de miles de millones, puros caros, champán y rehenes: *Augustin* convertido en un salvaje estrépito.» Eisenstein añade: «Seguramente es esta página de la obra del gran escritor ruso la que se encuentra en el corazón de [la *Leningrado*].»

Anna Ajmatova oyó también la *Leningrado* como una especie de carnaval enloquecido. Al final de la versión original de su ciclo *Poema sin héroe*, escrito en la época de la guerra, presenta un complejo de imágenes para evocar su huida del Leningrado asediado. Una fuente de inspiración es la novela de Mijail Bulgakov *El maestro y Margarita*, escrita en secreto en los años treinta y no publicada hasta 1966. En esa versión ruso-soviética del antiguo relato fáustico, el diablo y su séquito anárquico-surrealista exponen la locura de la sociedad estalinista por medio de una violenta farsa. Ajmatova tiene en mente en concreto una escena en que Margarita, tras descubrir que posee poderes semejantes a los de una bruja, vuela a un baile en la noche de Walpurgis. El hecho de que Shostakovich abandonara Leningrado en un pequeño avión poco después de que lo hiciera Ajmatova, llevando consigo el manuscrito de los tres primeros movimientos de la *Leningrado*, hace que la poetisa imagine la sinfonía como el palo de escoba de una bruja, llevando el espíritu de Petersburgo en medio de la noche:

*Y sobre los bosques llenos del enemigo  
como aquel, poseído por el diablo,  
volando de noche al Brocken, me elevé.  
Y detrás de mí, centelleando con un misterio  
y habiéndose llamado la Séptima  
se apresuró a una fiesta sin precedentes [...]   
Pretendiendo ser una partitura musical,  
la famosa leningradense  
regresó a su éter natal.*

Todo esto corrige la imagen de la *Leningrado* como un ejercicio abiertamente propagandístico. La partitura tiene un elemento de fantasía compensatorio, que reaparece de vez en cuando según va desplegándose la masiva estructura en cuatro movimientos. En los compases finales de la sinfonía se abre paso una referencia al ritmo de la caja, bajo las sonoridades mecanizadas de la gloria soviética. Otro desfile demoníaco podría estar ya presto a emprender la marcha.

Prokofiev respondió a la invasión nazi con un gesto típicamente idiosincrásico: escribió una ópera a partir de *Guerra y paz* de Tolstoi. Hasta cierto punto, el proyecto parecía pertinente dada la situación histórica: las escenas de la invasión napoleónica de 1812 que retrata Tolstoi —la Batalla de Borodino, la ocupación de Moscú, el astuto cambio de rumbo del conflicto del Mariscal Kutuzov, la caída del ejército

francés durante el largo invierno ruso— evocaban la batalla entonces en curso contra Hitler. Prokofiev se cuidó de concluir la ópera no con las meditaciones de Tolstoi sobre la insignificancia del hombre ante las fuerzas de la historia sino con un vehemente himno nacionalista. Pero el compositor daba lo mejor de sí cuando trazaba retratos de la vieja aristocracia rusa, en concreto el personaje de la joven Natasha Rostova, la hija de corazón puro pero tristemente descentrada de una familia terrateniente empobrecida. La pieza central de la primera parte de la ópera es una escena en un gran salón de baile, empapada de nostalgia por un mundo perdido. «*Valse! Valse! Valse! Mesdames!*», grita el anfitrión del baile sobre un siniestro acompañamiento en el bajo. Es un espejismo de esplendor desgarrador, con los pistones de la modernidad girando rápidamente en un segundo plano.

Luego llegó una segunda colaboración cinematográfica con Eisenstein, cuyo estilo de montaje pudo haber influido en la innovadora sucesión de escenas semiindependientes en *Guerra y paz*. Eisenstein había acometido la peliaguda tarea de hacer una película en varias partes sobre la vida del zar Iván IV, conocido normalmente como Iván el Terrible, el ídolo de Stalin. Si Eisenstein producía una hagiografía de Iván, estaría haciendo pública una apología de lo peor del Terror de Stalin; si ofrecía un retrato con todas sus imperfecciones, ofendería al líder. Repartió la diferencia haciendo una Parte I con un tono más festivo y una Parte II más crítica. La música de Prokofiev, asimismo, juega con las dos barajas. El tema del motivo de la espada —cuatro trompas y dos trompetas en Si bemol mayor, raspado por Sol bemol mayor en el metal grave— crea una aureola de gloria sombría en torno a Iván, una suerte de armonía supermayor. Pero la música para la «escena de la orgía» en la Parte II, en la que se ve a los *oprichniks* regodeándose en la sangre y la embriaguez, tiene un tono burlón, y notas repetidas en la tuba provocan que los secuaces de Iván parezcan más ridículos que temibles. Stalin reaccionó como era de prever. La Parte I recibió un premio Stalin, compartido por Eisenstein y Prokofiev. La Parte II nunca llegó a los teatros. «Iván el Terrible era muy cruel», dijo Stalin a Eisenstein después de ver la segunda parte. «Puedes mostrar que era cruel. Pero debes mostrar por qué *necesitaba ser cruel*.»

Prokofiev no se enfrentaba a este tipo de problemas cuando trabajaba con formas instrumentales, al menos de momento. Un trío de sonatas para piano, vehementes y muy ambiciosas —las núms. 6, 7 y 8—, suscitaron elogios por su evocación de los empeños bélicos soviéticos, a pesar de que habían sido concebidas en tiempo de paz, en el verano de 1939. Su Quinta Sinfonía fue ensalzada, asimismo, como una «sinfonía de guerra» llena de inspiración, a pesar de carecer de un programa en la línea de la *Leningrado*. Se trataba del primer intento por parte de Prokofiev de abordar una pieza a gran escala, beethoveniana, ya que sus sinfonías anteriores habían tenido más bien el carácter de suites orquestales. Shostakovich sirvió casi con seguridad de modelo. El plan sigue el de la Quinta de Shostakovich: un movimiento inicial contenido, sombrío, que apuntaba a fuerzas colosales en movimiento; un



Scherzo ameno, ligeramente acerbo; un movimiento lento con resonancias fúnebres; y un *finale* vivo, levemente militarista.

Como en el caso de la Quinta de Shostakovich, una interrogación pende sobre la conclusión. El último movimiento está marcado Allegro giocoso, y parece decidido a hacer acopio de energías de cara a una conclusión jocosa y estridente. En la coda, sin embargo, se impone un tipo de música de máquinas penetrantemente disonante, que rememora el estilo insolente, *diabolique*, del joven Prokofiev. Once compases antes del final hay un repentino diminuendo, seguido de un sonido semejante al runrún de engranajes. Es posible que este pasaje se concibiera como un reflejo de la imagen que tenía Stalin de los ciudadanos soviéticos como dientes de una gran máquina, pero acaba dando lugar a una conclusión extrañamente gélida para la narración de una aparente victoria.

La Quinta Sinfonía le regaló a Prokofiev su momento quizá más dulce como compositor soviético. Él mismo dirigió el estreno, en la Gran Sala del Conservatorio de Moscú, el 13 de enero de 1945. Al igual que en la primera interpretación en Leningrado de la Séptima de Shostakovich, el sonido de los cañones hizo temblar la sala antes de que sonara la música, pero esta vez los disparos eran una salva solemne para celebrar el avance del Ejército Rojo al otro lado del río Vístula en Polonia. Sviatoslav Richter, que se encontraba esa noche entre el público, disfrutó con el aura de poder del compositor: «Cuando Prokofiev se puso en pie parecía como si la luz cayera sobre él desde lo alto. Allí estaba, como un monumento sobre un pedestal.» Más tarde, en ese mismo mes, el compositor tuvo un mareo, cayó al suelo y sufrió una severa conmoción. Nunca se recuperaría del todo de las consecuencias de la herida. Estaba empezando la última etapa de su desventura.

## El caso Zhdanov

«Un lugar realmente muy agradable», escribió el periodista estadounidense Harrison Salisbury en 1954 cuando visitó a Shostakovich en su dacha de Bolshevo, en las afueras de Moscú. «Hay un gran jardín. Hay sitio para jugar al voleibol y puede nadarse en el río Kliazma.» Shostakovich recibió su primera residencia campestre en 1946. Ese mismo año le dieron un piso de cinco habitaciones en Moscú, equipado con nada menos que tres pianos: dos para el compositor en su estudio y uno para su hijo. Shostakovich se apresuró a redactar una nota de agradecimiento para Stalin: «Todo esto me ha hecho extraordinariamente feliz. Le pido que acepte mi más sincera gratitud por la atención y el interés. Le deseo felicidad, salud y muchos años de vida por el bien de nuestra amada Patria, nuestro gran pueblo.»

De resultas de la *Leningrado*, por tanto, Shostakovich había recuperado su

posición como el principal compositor de la Unión Soviética. Un signo positivo desde las altas esferas llegó en 1943, cuando él y Aram Khachaturian propusieron conjuntamente un proyecto de un nuevo himno nacional soviético, como parte de un concurso entre diversos compositores que supervisó personalmente Stalin. Aunque su propuesta no consiguió ganar, Shostakovich acabó de alguna manera con la recompensa económica más alta. También recibió la Orden de Lenin, fue nombrado diputado del Soviet Supremo de la Federación Rusa, pasó a ser el director del grupo de compositores de Leningrado, entró a formar parte de la comisión del premio Stalin, asesoró al Ministerio de la Cinematografía y, muy especialmente, se hizo cargo de la clase de composición de Maximilian Steinberg en el Conservatorio de Leningrado. Ocupaba, por tanto, el podio desde el que había enseñado Rimsky-Korsakov, el profesor de Stravinsky.

Surgieron entonces una nueva tanda de comentarios. Las bases de la Unión de Compositores, especialmente los antiguos miembros del movimiento de música proletaria, sentían envidia de las dachas, premios, puestos, préstamos sin intereses, automóviles de regalo y otros extras con los que los compositores de elite se obsequiaban unos a otros. Entretanto pudieron verse en todas las artes soviéticas síntomas de una nueva oleada de represión; una campaña contra las tendencias de «el arte por el arte», «formalistas» e «individualistas» en los escritos de Ajmatova y Zoshchenko fue la que marcó las pautas.

A lo largo de 1946 y 1947, los compositores soviéticos independientes recibieron críticas más duras, a las que no se mostró inmune Shostakovich. Había perdido algo de terreno con su Octava Sinfonía, que había aparecido en 1943 y había sorprendido a algunos oyentes como una obra excesivamente sombría y angustiada. Las instancias oficiales esperaban que respondiera a la derrota de Hitler con una gran «Sinfonía de la Victoria» soviética, con un gran despliegue de coro y solistas, a la manera de la Novena de Beethoven. Shostakovich prometió escribir una obra de estas características y empezó a esbozar el primer movimiento en el último invierno de la guerra. Pero se detuvo a la mitad, por razones que siguen sin estar claras. En su lugar pergeñó a toda prisa una suerte de anti-Novena, una suite alternativamente satírica y melancólica en cinco movimientos, que provocó un intenso debate tras su estreno en noviembre de 1945. Shostakovich se había tomado unas vacaciones de sus grandes obligaciones, propuso un crítico el año siguiente.

Prokofiev fue también objeto de un escrutinio renovado. El 11 de octubre de 1947, treinta años después de que el Comité Central del Partido Bolchevique decidiera derrocar al gobierno provisional de Kerensky, se estrenó la Sexta Sinfonía de Prokofiev, que no consiguió generar el ambiente afirmativo que requería la ocasión. Al igual que en la anterior sinfonía del compositor, en el *finale* parece producirse una suerte de mal funcionamiento. El movimiento comienza de un modo engañosamente optimista, vivo, con predominio de cancioncillas como de vodevil. El metal irrumpe con música de marcha en el estilo de Sousa, llena de ágiles flautines

remolineando en las alturas. A continuación se oye un ruido estridente, semejante al de una máquina, y la atmósfera jubilosa se disuelve en una lenta procesión de acordes disonantes y tríadas mayores cruelmente atronadoras. Esta conclusión inequívocamente trágica constituía un preludio muy adecuado para lo que sucedió a continuación.

La segunda pesadilla empezó en serio el 5 de enero de 1948, con otra salida a la ópera. Esta vez Stalin y otros miembros del Comité Central fueron al Bolshoi a ver *La gran amistad*, una saga del Cáucaso posrevolucionario del mediocre compositor ruso Vano Muradeli. Una vez más, los miembros del comité no consiguieron disfrutar y se ofrecieron diversos motivos para su contrariedad: algo relacionado con la incorrecta representación de la orientación política de los pueblos caucásicos septentrionales, algo relacionado con el empleo inadecuado de una danza folclórica. Pero todo eso eran pretextos. Muradeli cargó con el mochuelo porque podía contarse con que se humillaría en público y trasladaría la culpa a blancos más significativos, es decir, los gerifaltes de la Unión de Compositores Soviéticos, que habían estado consumiendo excesivos recursos estatales en pos de fines caprichosos.

El impulsor tras la campaña era Andrei Zhdanov, que estaba al frente del Partido Comunista de Leningrado y había ascendido hasta convertirse en el aparente número dos de Stalin. A Zhdanov lo llamaban «El Pianista», en honor de las modestas capacidades que mostraba al tocar ese instrumento.

A mediados de enero, Zhdanov convocó a una serie de compositores a la sede del Comité Central para una reunión que se prolongaría tres días. Criticó la desafortunada ópera de Muradeli, recitó fragmentos del editorial de *Pravda* de 1936 y afirmó que «confusión en vez de música» gozaba de buena salud. Varios aduladores se levantaron para decir no al formalismo. «Se supone que las Sinfonías Séptima, Octava y Novena de Shostakovich están consideradas en el extranjero como obras geniales», dijo el compositor de canciones Vladimir Zajarov. «Pero ¿quién las considera como tales?» Tijen Jrennikov, un compositor más joven de limitadas aptitudes y grandes dotes políticas, formuló una crítica cuidadosamente calibrada de Shostakovich, dirigida no tanto al propio compositor como al supuesto culto en torno a él. La *Leningrado*, dijo Jrennikov, «fue descrita como la obra de un genio deslumbrante a cuyo lado Beethoven era un simple cachorrillo».

Algunos de los compositores no tuvieron miedo de responder al ataque. «No sabes de lo que estás hablando», dijo alguien en medio de la disquisición de Zajarov. Lev Knipper protestó: «No puedes empezar a estandarizar todo.» Vissarion Shebalin advirtió que las afirmaciones indiscriminadas sobre la cacofonía en la música soviética estaban creando un ambiente de pánico en el que «idiotas serviles [...] pueden crear muchos problemas».

Parece ser que Prokofiev se incorporó tarde y mostró un evidente desdén por lo

que estaba diciendo Zhdanov. Dependiendo de a qué versión se dé crédito, bien no paró de hablar en voz alta con sus vecinos, bien se quedó dormido, y posteriormente se enzarzó en una discusión con un alto cargo del Partido que lo acusó de no prestar la debida atención. Es posible que estas historias sean apócrifas; es mucho lo que se ha acumulado en torno a los compositores soviéticos a lo largo de las décadas, y los estudiosos están aún intentando tamizar la verdad. Lo que es seguro es que Prokofiev no se dirigió a todos los reunidos, ya fuera para entonar una autojustificación o una apología.

Shostakovich se tragó su orgullo. Aunque se quejó de las críticas más extremas —«el Camarada Zajarov no fue muy considerado en lo que dijo sobre las sinfonías soviéticas», apuntó—, adoptó un tono generalmente de autohumillación, admitiendo que algunas de sus obras podrían haber sido defectuosas. Antiguos temores le indujeron probablemente a comportarse de este modo: la situación debió de agitar recuerdos de finales de los años treinta, cuando desaparecieron tantas personas cercanas a él. Otra muerte prendió la atención de Shostakovich. El último día de la reunión se enteró del fallecimiento repentino del actor Solomon Mijoels, el fundador del Teatro Judío de Moscú. Aunque aún no se conocía el motivo de la muerte, Mijoels había sido asesinado a instancias de Stalin. Shostakovich fue directamente desde la reunión en el Kremlin a la casa de Mijoels. «Lo envidio», dijo.

El 10 de febrero de 1948, el Comité Central promulgó lo que pasó a conocerse como el «Decreto Histórico». Cuatro días después, cuarenta y dos obras de «formalistas» —incluidas las Sinfonías Sexta, Octava y Novena de Shostakovich, las Sonatas Sexta y Octava de Prokofiev y la desdichada Primera Sinfonía de Popov— fueron prohibidas. Siguió otro congreso, una Asamblea General de compositores, en la que Jrennikov pronunció un encendido discurso denunciando a la mitad de las grandes obras de comienzos del siglo xx. En esta ocasión, Prokofiev alegó estar demasiado enfermo para asistir, y envió una carta aparentemente de disculpa cuya falta de sinceridad resultó evidente para muchos observadores, incluido Shostakovich. Prokofiev felicitaba esencialmente a los estetas soviéticos por haber llegado a un concepto de sencillez musical al que él había llegado de forma independiente, a pesar de haberse apartado «sin darse cuenta» de su camino elegido y haberse permitido ocasionalmente el «manierismo» de la atonalidad.

Tras la fachada despreocupada se encontraba un espíritu destrozado. A pesar de años de esfuerzo, Prokofiev había sido incapaz de llevar a buen puerto una interpretación completa de su obra maestra, *Guerra y paz*. La Parte I se representó en Leningrado en 1946, pero una producción de la Parte II prevista para el año siguiente se suspendió tras un ensayo general y su libreto fue menospreciado por supuestos errores históricos. «Estoy preparado para aceptar el fracaso de cualquiera de mis obras», dijo Prokofiev a un colega, «pero ojalá supieras cuánto deseo que *Guerra y paz* vea la luz del día». Nunca llegó a ver interpretada la ópera completa.

Los días posteriores al Decreto Histórico fueron portadores de malas noticias. El

11 de febrero, un día después de la promulgación del decreto, Eisenstein, el colaborador predilecto de Prokofiev, murió de un ataque al corazón a la edad de cincuenta años. El 20 de febrero, Lina Prokofiev, la primera esposa del compositor, fue arrestada por falsas acusaciones de espionaje contra el Estado y enviada al sistema de campos, del que no habría de volver hasta pasados ocho años. Como Prokofiev acababa de contraer un segundo matrimonio, con su amante de hacía tiempo, Mira Mendelson, podría haber concluido que el arresto de Lina había sido algún tipo de manipulación sádica, aunque documentos recientemente desclasificados en la Unión Soviética sugieren que no fue otra cosa que una coincidencia espeluznante.

El comportamiento de Shostakovich tras el decreto no debería suponer ninguna sorpresa. Se dirigió a la Asamblea General en los siguientes términos:

Todas las resoluciones del Comité Central del Partido Comunista de la Unión (Bolchevique) en relación con el arte de los últimos años, y especialmente la Resolución del 10 de febrero de 1948 relativa a la ópera *Gran amistad*, señalan a los artistas soviéticos que actualmente está produciéndose en nuestro país, nuestra gran nación soviética, una formidable exaltación nacional. Algunos artistas soviéticos, y yo entre ellos, intentaron dar expresión en sus obras a esta gran exaltación nacional. Pero entre mis intenciones subjetivas y los resultados objetivos había un abismo atroz. La ausencia, en mis obras, de la interpretación del arte folclórico, ese gran espíritu por el que vive nuestro pueblo, ha sido señalada con la mayor claridad y firmeza por el Comité Central del Partido Comunista de la Unión (Bolchevique). Estoy profundamente agradecido por ello y por todas las críticas contenidas en la Resolución. Todas las directivas del Comité Central del Partido Comunista de la Unión (Bolchevique), y en concreto las que me afectan personalmente, las acepto como una severa pero paternal solicitud para con nosotros, los artistas soviéticos. Trabajo —arduo, creativo y dichoso trabajo en nuevas composiciones que encontrarán su camino hasta el corazón del pueblo soviético, que serán comprensibles para el pueblo, amadas por él, y que estarán conectadas orgánicamente con el arte del pueblo, desarrolladas y enriquecidas por las grandes tradiciones del clasicismo ruso—: ésta será una respuesta adecuada a la Resolución del Comité Central del Partido Comunista de la Unión (Bolchevique).

Sabemos que Shostakovich hablaba con soltura la jerga burocrática soviética, con su pesada jerigonza, sus clichés hueros y su soporífera repetición. Si fue él mismo quien escribió este discurso, produjo una obra maestra del género, una prosa tan terrible que ahora produce un efecto cómico cuando se lee en voz alta. Entonces, por supuesto, no se rió nadie.

En abril de 1948, el artero Jrennikov había pasado a ocupar el puesto de secretario general de la Unión de Compositores. Se invitó a los formalistas a que expresaran sus disculpas en el marco del Primer Congreso de Compositores de la Unión. La mayoría no se presentó; la enfermedad que había podido supuestamente con Prokofiev en febrero se había extendido. Era una «conspiración de silencio», dijo un participante. Shostakovich subió al estrado para entonar una vez más un *mea culpa* que, afirmó más tarde, un funcionario del Partido le había puesto en las manos en el último momento. Después sus colegas evitaron mirarle a los ojos. En sus propias palabras: «¡Leí como el miserable más mezquino, un parásito, una marioneta, un muñeco de papel recortable tirado de un hilo!» Parece ser que la última frase la dijo a gritos y que la repitió como un loco. El novelista Boris Pasternak, entre otros, se mostró abatido por el espectáculo de aquiescencia ofrecido por Shostakovich: «¡Señor, ojalá

supieran al menos cómo quedarse callados!», exclamó el novelista. «¡Aun eso sería una intrépida proeza!»

Shostakovich siguió trabajando como si tal cosa. A comienzos de 1948 estaba escribiendo su Primer Concierto para violín, y después de asistir cada día a la sesión correspondiente de la inquisición musicológica, retomaba la composición donde la había dejado la noche anterior. El segundo movimiento marca la primera aparición de lo que se convertiría en su motivo identificador: las notas Re, Mi bemol, Do y Si, que en la notación alemana se corresponden con D S C H, o Dmitri SHostakowitsch. Cuando comenzó el caso Zhdanov, Shostakovich estaba trabajando en el tercer movimiento, en el que una Passacaglia furiosamente desesperada se une a una abrasadora cadencia para el solista.

Shostakovich enseñó un día al compositor Mijail Meyerovich en qué punto de la partitura se encontraba cuando se publicó el «Decreto Histórico». «El violín tocaba semicorcheas antes y después de él», recordó Meyerovich. «En la música no había ningún cambio manifiesto.»

## Danza de la muerte

El 16 de marzo de 1949 Shostakovich cogió el teléfono y le dijeron que Stalin iba a ponerse al otro lado de la línea. «Gracias, todo va bien», le oyeron decir a Shostakovich. Era una respuesta a una serie de preguntas sobre su salud. La conversación derivó hacia Estados Unidos. Shostakovich había accedido a regañadientes a viajar a Estados Unidos el mes siguiente como parte de una delegación cultural y científica soviética, pero tenía problemas para entender cómo podía representar la cultura soviética en el extranjero cuando tantas composiciones suyas estaban prohibidas en su país. Audazmente, le planteó el tema a Stalin. «¿Qué quiere decir con prohibidas?», le preguntó a su vez Stalin. «¿Prohibidas por quién?» Shostakovich nombró a la autoridad responsable: Glavrepertkom. Stalin le dijo que debía de haberse tratado de un error y que no había nada que impidiera las interpretaciones de su música.

Horas después, ese mismo día, el Consejo de Ministros de la U.R.S.S. no sólo derogó la prohibición de las obras «formalistas», sino que reprendió a Glavrepertkom por su error. El documento estaba firmado por el propio Stalin. Shostakovich escribió otra carta de agradecimiento. «Me ha apoyado muchísimo.» Podía volver a respirar, le dijo a uno de sus alumnos.

Pero Shostakovich alcanzaba esta sensación de seguridad sólo tras escindir su persona creativa por la mitad. En sus obras propagandísticas adoptaba una máscara optimista, aunque la sonrisa era desganada. Ya en 1948, Jrennikov quedó lo

suficientemente impresionado por la banda sonora de Shostakovich para *El joven guarda* como para, en un informe realizado al acabar el año de las actividades de los acusados de formalismo, colocar a Shostakovich en la categoría de «muy satisfactorio». (Prokofiev, por su parte, era condenado por su última, y peor, ópera, *Historia de un hombre real*.) Aún más humillantemente eficaz fue la música para *La caída de Berlín*, que un experto cinematográfico ha tildado de la «película estalinista por antonomasia». Sólo cabe conjeturar lo que pasó por la cabeza del compositor cuando se sentó a poner música a una escena en la que Stalin cultivaba árboles en su jardín, una imagen que pretendía posiblemente recordar a Dios paseando por el Edén.

En una pila de cantatas patrióticas y canciones de masas, Shostakovich siguió reciclando gestos procedentes del *finale* de la Quinta Sinfonía. La conclusión de *Canción de los bosques* (1949) cataloga las glorias de la patria, con Stalin como una de las principales: en las palabras «Gloria al sabio Stalin», los timbales empiezan a tocar cuartas mientras el metal toca una fanfarria ascendente por tonos. En *El sol brilla sobre nuestra patria* (1952), las cuartas de los timbales coinciden con la palabra «*Communisti*». Es casi seguro que Shostakovich se avergonzaba de tener que parodiarse a sí mismo de este modo. Según su alumna Galina Ustvol'skaya, tras el estreno de *Canción de los bosques*, se desplomó sobre una cama y rompió a llorar.

El «otro Shostakovich» era una figura enigmática, críptica, secretamente apasionada, que se expresaba a través de la música de cámara (doce cuartetos de cuerda a partir de 1948), la música para piano (el ciclo épico de los Veinticuatro Preludios y Fugas) y las canciones. El cuarteto de cuerda se convirtió en su medio predilecto: le brindaba la libertad de escribir narraciones laberínticas llenas de fugas absolutamente intrincadas, marchas fúnebres casi inmóviles, despliegues sardónicos de jovialidad folclorizante, excéntricos ejercicios de género y pasajes deliberadamente insulsos. Uno de los modos predilectos del compositor podría llamarse «danza en el patíbulo», un número extraño, casi parecido a una polca, que sugiere una figura solitaria que afronta la muerte con un regocijo inexplicable. Una imagen de este tipo aparece en el poema de Robert Burns «McPherson's Farewell» («Despedida de McPherson»), al que Shostakovich puso música en el ciclo de 1942 *Seis Romances sobre textos de W. Raleigh, R. Burns y W. Shakespeare*. La música del Soneto 66 de Shakespeare se acerca a lo que sería la expresión de un comentario directo sobre la situación del arte en la época de Stalin:

*Y el arte amordazado por la autoridad,  
y un memo doctorzuelo al frente del talento,  
y tenida por simpleza la pura verdad,  
y el bien cautivo del mal mero instrumento [...]*

Es interesante recordar que, cuatro años antes de la invasión nazi, el escritor alemán Lion Feuchtwanger visitó la Unión Soviética, tras lo cual escribió una obrita titulada

*Moscú 1937*. Contenía una apología de los juicios que dieron lugar a las purgas y Stalin ordenó que se reimprimiera masivamente. En una sección, sin embargo, Feuchtwanger se arriesgaba a formular una suave crítica de la censura soviética de las artes. Entre otras cosas, escribió, «se ha prohibido una ópera extraordinaria». En los márgenes estaban anotadas las palabras: «Y el arte amordazado por la autoridad.»

Sólo después de que Stalin desapareciera Shostakovich intentó reunir sus yoes divididos. La Décima Sinfonía, escrita en el verano y el otoño de 1953, en los meses posteriores a la muerte de Stalin, podría comunicar, al igual que la Quinta, todo lo que el compositor había «pensado y sentido» en los últimos años. En el último movimiento, Shostakovich parece estar intentando convencerse de escribir una conclusión positiva, en el sentido de «la vida continúa», pero la celebración se convierte en algo histérico y recargado. El tema autorreferencial D S C H suena tan a menudo que se convierte en un cliché, en un desagradable tintineo. Rápidos floreos ascendentes y descendentes en el viento y la cuerda recuerdan al movimiento de marcha de la *Patética* de Tchaikovsky, otro intento de mostrar alegría por parte de un compositor sumido en la oscuridad. Por debajo, los timbales remachan una última vez el tema D S C H, con las notas disolviéndose en un trazo borroso.

La musicóloga Marina Sabinina estableció una conexión entre este final y el comentario del propio Shostakovich sobre su discurso en la reunión de 1948, en la que se comparó con un «muñeco de papel recortable tirado de un hilo». Escribe: «Este motivo suena extraño y mecánico, exánime pero persistente, como si el compositor se hubiera visto a sí mismo, con terror y repugnancia, como una marioneta.» Ella vinculaba esa escena con una anécdota sobre Gogol: el escritor tenía «el hábito de una larga y continua autocontemplación frente a un espejo, cuando, completamente absorto, pronunciaba repetidamente su propio nombre con una sensación de alienación y asco». A pesar de todo, la marioneta sobrevive, e incluso disfruta de una cierta victoria. Quizás es así como se sintió Shostakovich cuando le llegó la noticia de la muerte de Stalin.

El muy esperado anuncio se hizo en la mañana del 6 de marzo de 1953. Moscú se sumergió inmediatamente en el caos: miles de personas se apiñaron en torno a la Sala de Columnas, donde se expuso el cadáver de Stalin, y varios centenares murieron pisoteadas. La noticia era tan trascendental que *Pravda* no se molestó en informar hasta cinco días después del hecho de que también Sergei Prokofiev había fallecido. Sviatoslav Richter se enteró de la muerte de Prokofiev mientras volaba de vuelta a Moscú para tocar en el funeral de Stalin; era el único pasajero de un avión lleno de coronas de flores.

Alrededor de treinta personas se presentaron para despedirse de Prokofiev. El Cuarteto Beethoven recibió órdenes de tocar Tchaikovsky, aunque a Prokofiev nunca le había gustado Tchaikovsky; el cuarteto desapareció a continuación entre el gentío para tocar la misma música para Stalin. No se permitió que el coche fúnebre llegara hasta la casa de Prokofiev, por lo que hubo que trasladar el ataúd a mano, atravesando



calles que estaban bloqueadas por la multitud y por los tanques. Mientras las masas avanzaban hacia la Sala de Columnas a lo largo de una avenida, el cuerpo de Prokofiev era transportado en la dirección contraria por una calle vacía.

Shostakovich formaba parte del cortejo fúnebre. Él y Prokofiev habían acercado posiciones en los años anteriores, especialmente desde 1948. Las últimas partituras de Prokofiev, de construcción más vacilante pero rebosantes aún de fuerza lírica, fascinaron a Shostakovich cuando se dispuso a encontrar nuevos caminos para su propia música. En octubre de 1952, tras el estreno de la Séptima Sinfonía de Prokofiev, una delicada y nostálgica retirada del mundo, Shostakovich envió una emocionante e inusualmente directa carta de felicitación: «Le deseo al menos otros cien años de vida y de creación. Escuchar obras como su Séptima Sinfonía hace que vivir resulte mucho más fácil y dichoso.» Cinco meses después era fotografiado de pie junto al cuerpo de Prokofiev, con un rostro inescrutable y la expresión perdida.

## MÚSICA PARA TODOS

### Música en los Estados Unidos de Roosevelt

En 1934, Arnold Schoenberg se trasladó a California, se compró un sedán Ford y declaró: «¡Me vi empujado al Paraíso!» A comienzos de los años cuarenta, cuando la Unión Soviética, la Alemania nazi y sus respectivos satélites controlaban Europa, de Madrid a Varsovia, multitudes de lumbreras culturales buscaron refugio en Estados Unidos y fueron recibidas con una elocuente ironía. Los europeos habían descrito desde hacía mucho tiempo a Estados Unidos como un páramo de vulgaridad; el culto del dólar había empujado a Gustav Mahler a una muerte prematura, o eso afirmaba su viuda. Ahora, con Europa en las garras del totalitarismo, Estados Unidos se había convertido inesperadamente en la esperanza de la civilización. El empresario teatral y activista sionista Meyer Weisgal, en un telegrama dirigido al director teatral austríaco Max Reinhardt, lo expresó de este modo: «SI HITLER NO LE QUIERE, YO ME HARÉ CARGO DE USTED.» Muchos destacados compositores de principios del siglo XX — Schoenberg, Stravinsky, Bartók, Rachmaninov, Weill, Milhaud, Hindemith, Krenek y Eisler, entre otros— se establecieron en Estados Unidos. Comunidades artísticas enteras de París, Berlín y la antigua San Petersburgo se reconstituyeron en barrios de Nueva York y Los Ángeles. La propia Alma Mahler se encontraba entre los refugiados; escapó de la invasión alemana de Francia atravesando a pie los Pirineos con su último marido, Franz Werfel, y a finales de 1940 estaba viviendo en Los Tillos Road, en Hollywood Hills.

Que personalidades tan dispares como el ruso blanco Stravinsky y el comunista ultranza Eisler pudieran sentirse temporalmente en casa en Estados Unidos constituía un homenaje al espíritu acogedor de Franklin Delano Roosevelt, que fue presidente del país desde 1933 hasta su muerte en 1945. Roosevelt, un patricio con un don innato para el populismo, encarnaba lo que pasó a conocerse como la visión «medianamente cultivada» de la cultura estadounidense: la idea de que el capitalismo democrático funcionando a toda máquina podía seguir acogiendo a la alta cultura en su variedad europea.

Allá por 1915, el crítico Van Wyck Brooks se había quejado de que Estados Unidos se hallaba atrapado en una falsa dicotomía entre lo «intelectual» y lo «popular», entre «pedantería académica y argot callejero». Reclamó una cultura intermedia que habría de fundir sustancia intelectual y poder de comunicación. En los años treinta ese volverse medianamente cultivado se convirtió en una suerte de

pasatiempo nacional: se emitía música sinfónica por la radio, glorias literarias preparaban guiones para las mejores películas de Hollywood y las novelas de Thomas Mann y otros refugiados se difundían a través del Book-of-the-Month Club (Club Libro del Mes).

La afluencia de genios europeos coincidió con un incremento de la composición nativa. «No prestéis atención a las musas de Europa», había dicho Ralph Waldo Emerson a los artistas e intelectuales estadounidenses en 1837; en la década de 1940, las musas estaban estudiando para aprobar los exámenes de ciudadanía estadounidense y los jóvenes compositores nacionales habían encontrado una voz propia. Aaron Copland escribió música en alabanza del Salvaje Oeste, Abraham Lincoln, los rodeos y los salones mexicanos. Junto con Samuel Barber, Roy Harris, Marc Blitzstein y otros colegas de ideas más o menos afines, Copland llegó a un nuevo público de masas con la ayuda de la radio, las grabaciones, el cine y, sorprendentemente, con la del propio gobierno de Estados Unidos. La Works Progress Administration (Agencia para la Mejora del Trabajo), inaugurada en 1935, puso en marcha un ambicioso programa de proyectos artísticos federales y se dijo que alrededor de noventa y cinco millones de personas asistieron a presentaciones del Federal Music Project (Proyecto Federal de Música) durante un período de dos años y medio. Era evidente que las masas democráticas estaban accediendo a un arte que desde hacía mucho tiempo había sido patrimonio de la elite.

De ahí la euforia que sintió Blitzstein en 1936 cuando escribió un artículo titulado «Coming —the Mass Audience!» («A continuación... ¡el público de masas!») para la revista *Modern Music*: «El pueblo en masa entra por fin en el terreno de la música seria. La radio es responsable, las películas sonoras, los conciertos de verano, un apetito cada vez mayor, cientos de cosas; la realidad de un arte y un mundo que progresan. Es algo que no puede detenerse igual que no puede detenerse una avalancha.» El público de masas llegó, pero no se mantuvo. En cuanto la música clásica entró en el ámbito cotidiano empezó a enfrentarse a obstáculos insuperables. Un problema era político. Los populistas del tipo de Blitzstein suscribían no sólo la retórica vagamente socialdemócrata del New Deal (Nuevo Acuerdo) de Roosevelt sino también las doctrinas semicomunistas del Frente Popular. Cuando el New Deal fue objeto de ataques políticos en 1938, Roosevelt dio marcha atrás rápidamente, dejando que los proyectos artísticos federales quedasen paralizados y, de repente, el panorama resultaba ya mucho menos halagüeño.

Pero el problema más profundo radicaba en cuál era el verdadero lugar de la música clásica en la cultura estadounidense. A un cierto nivel, los estadounidenses no parecían creer que una forma artística que tenía su base en Europa pudiera hablar de su condición; para la mayoría, Duke Ellington o Benny Goodman eran una respuesta musical mucho más convincente a la demanda planteada por Emerson de un Intelectual Americano. Sin embargo, Copland y otros músicos de su generación lograron forjar sonidos tan cargados de sentimiento patriótico que perduran aún en las

películas y los medios de comunicación actuales. Durante la Depresión y la Segunda Guerra Mundial, la música clásica, ya fuera en forma de sinfonías de Beethoven o de ballets de Copland, compendia el espíritu estadounidense de «todos estamos juntos en esto»; mostró cómo los esfuerzos individuales podían aunarse en una «disciplina común», como afirmó Roosevelt en su discurso inaugural de 1933. Esa música no ha perdido su poder de cohesión. Siempre que el sueño americano sufre un revés catastrófico suena en la radio el Adagio para cuerda de Barber.

## Música radiofónica

Tres avances tecnológicos trascendentales modificaron el paisaje musical a partir de los años veinte. En primer lugar, la grabación eléctrica permitió una calidad sonora de una riqueza y gama dinámica sin precedentes. En segundo lugar, las transmisiones radiofónicas permitieron la emisión de música en vivo de costa a costa. En tercer lugar, se incorporó el sonido a las películas. Un elemento en común de todos estos adelantos fue la innovación del micrófono, que tuvo el efecto de liberar a la música clásica de las salas de concierto de elite en las que había estado confinada desde antiguo y, en consecuencia, del ámbito de los habitantes de las ciudades y de las clases más pudientes. Los millones de personas a los que Beethoven deseaba abrazar en su «An die Freude» aparecieron en las listas de Hooper <sup>[6]</sup>: hasta diez millones de oyentes para las emisiones de Arturo Toscanini con la Sinfónica de la NBC, y varios millones más para las transmisiones desde la Metropolitan Opera.

Las técnicas de grabación eléctrica desataron un frenesí por volver a grabar los clásicos del repertorio orquestal. Leopold Stokowski y su Orquesta de Filadelfia tomaron la delantera con un disco de la *Danse macabre* de Saint-Saëns en julio de 1925. Toscanini no quedó muy rezagado y, con la maquinaria publicitaria del consorcio radiofónico-discográfico de la NBC y RCA tras él, acabaría vendiendo unos veinte millones de discos. La primera emisión radiofónica de la NBC a todo el país se produjo en noviembre de 1926; incluyó un concierto de la Sinfónica de Nueva York bajo la dirección de Walter Damrosch, un genial director y conferenciante que habría de convertirse en una estrella radiofónica por derecho propio. Una emisora rival, la CBS, inauguró su existencia en 1927 con la ópera de Deems Taylor *The King's Henchman* (*El esbirro del rey*). El cine sonoro generó nuevas carreras para un gran número de compositores, que daban cuerpo a lo que se veía en la pantalla con una barahúnda orquestal. En contra de lo que quiere la leyenda, el grito de «¡Esperad un minuto! ¡Aún no habéis oído nada!» de Al Jonson no fue la primera vivencia del poder del cine sonoro que se tuvo en Estados Unidos; en 1926, Warner Brothers causó sensación en todo el país al estrenar una película sobre *Don Juan* con un

vehemente acompañamiento sincronizado de la Filarmónica de Nueva York.

Hasta cierto punto, la moda de la música clásica en la radio le vino impuesta al público estadounidense desde arriba. Una razón era utilitarista: las emisoras temían una intervención estatal de la industria radiofónica y con la emisión de música clásica podían tener un gesto en la línea de ofrecer un «servicio público» y, con ello, esquivar la amenaza. Otro motivo era cultural: los ejecutivos de las emisoras de radio y las compañías de discos sentían una inclinación natural por apoyar la programación clásica, la demandaran o no los estudios de audiencia. Muchos eran refugiados políticos o descendientes en primera generación de familias inmigrantes, y consideraban a Beethoven y Tchaikovsky un derecho de nacimiento. El pionero de la radio David Sarnoff, que creció en las mismas comunidades ruso-judías de Nueva York que vieron nacer a George Gershwin, había declarado en 1915 que una de las ventajas de la «caja de música radiofónica» era que los oyentes rurales podían disfrutar de las sinfonías al calor de la chimenea. En 1921 Sarnoff había sido nombrado director general de la Radio Corporation of America (RCA) y cinco años después creó la NBC. Insistió en todo momento en que la radio debería aspirar a la educación y la cultura. «Considero la radio una especie de instrumento limpiador para la mente —afirmó en cierta ocasión—, igual que la bañera lo es para el cuerpo.»

Sin embargo, aun sin el estímulo de los ejecutivos radiofónicos, los norteamericanos de la época buscaron con avidez la mejora cultural que supuestamente proporcionaba la música clásica. El ideal de ser «medianamente cultivado» consistía en ser sofisticado sin ser pretencioso, mundano pero no amanerado, y la música clásica con un acento estadounidense satisfacía los requisitos. La emisora «Azul» de la NBC podía emitir un partido de Ohio State contra Indiana una tarde y un recital de Lotte Lehmann el día siguiente. Benny Goodman grababa tanto Mozart como swing. El compositor de formación clásica Morton Gould aparecía en la radio como la estrella del *Cresta Blanca Carnival*, y Harold Shapero se movía entre los arreglos llenos de swing y la composición neoclásica. Alan Shulman, un violonchelista de la Sinfónica de la NBC, componía obras «serias», formaba parte de un grupo de jazz de la NBC llamado New Friends of Rhythm (Nuevos Amigos del Ritmo; los llamaban los «Chicos a la última de Toscanini»), además de servir de mentor del gran arreglista pop Nelson Riddle.

No había mayor estrella de la radio que el propio Toscanini, a quien Sarnoff introdujo a la audiencia nacional de la NBC el día de Navidad de 1937. Al concluir la primera temporada, *The New York Times* publicó un solemne editorial en el que se afirmaba que «Wagner, Beethoven, Bach, Sibelius o Brahms se han puesto de manifiesto en muchas granjas remotas y en muchos hogares sencillos». El idilio con la radio de Sarnoff era total.

El problema era que Toscanini no podía conseguir que la música clásica fuera estadounidense. Como sugería la lista de nombres del *Times*, el canon del Maestro se concentraba en los compositores europeos y se interrumpía antes del presente, pues

Sibelius ya se había sumido en el silencio. Durante sus años al frente de la Filarmónica de Nueva York, de 1926 a 1936, Toscanini había ignorado la música norteamericana semana tras semana, dirigiendo sólo seis obras nativas en diez años. Demostró poco interés por los compositores vivos de cualquier nacionalidad, aparte de unos pocos italianos a los que conocía personalmente. En la NBC su gusto se amplió ligeramente y un reducido número de piezas estadounidenses —la Tercera Sinfonía de Roy Harris, *El salón México* de Copland, el Adagio para cuerda de Barber, *An American in Paris* de Gershwin, entre otras— aparecieron en sus programas. En una noche de concierto típica, sin embargo, prevalecían Beethoven y Brahms.

Otros dos directores de renombre —Leopold Stokowski, que ejerció brevemente de codirector de la Sinfónica de la NBC, y Serge Koussevitzky, que estaba al frente de la Sinfónica de Boston— trataban las obras nuevas y las estadounidenses con mucho más respeto. «El próximo Beethoven saldrá de Colorado», declaró Koussevitzky. Al final de su reinado de veinticinco años en Boston, el inmigrante ruso había ofrecido el asombroso número de 85 estrenos de partituras estadounidenses y 195 obras estadounidenses en total. También encargó obras maestras internacionales como la *Symphonie de psaumes* de Stravinsky, el Concierto para orquesta de Bartók, *Peter Grimes* de Benjamin Britten y la *Turangalîla-symphonie* de Olivier Messiaen. Stokowski, que había promocionado a Edgard Varèse y a otros ultramodernos en los años veinte, presentó dos grandes obras nuevas de Schoenberg, el Concierto para violín y el Concierto para piano.

Stokowski y Koussevitzky crearon al alimón gran parte del repertorio básico de mediados del siglo xx. Pero no consiguieron despertar el interés de los ejecutivos radiofónicos y de los directores de empresas que compraban anuncios. Parece ser que la defensa de la nueva música por parte de Stokowski alarmó a los peces gordos de General Motors, que había empezado a subvencionar a la Sinfónica de la NBC. Pocos meses después del estreno del Concierto para piano de Schoenberg se hizo público que no se renovarían el contrato de Stokowski y los compositores perdieron a su valedor más enérgico.

Theodor Adorno y Virgil Thomson, el mismo dúo dispéptico que intentó acabar con Sibelius, se mofaron del culto a Toscanini, de las charlas de apreciación musical para niños de Walter Damrosch y de otras maneras de promocionar la música clásica en los años treinta. Si bien el tono de sus diatribas era de un desprecio atroz —«Es extremadamente dudoso», afirmó desdeñosamente Adorno, «que el niño que va silbando en el metro el tema principal del *finale* de la Primera Sinfonía de Brahms se haya sentido realmente interesado por esa música»—, la crítica de esa mentalidad consistente en hacerse como fuera medianamente cultivado a veces sí que daba en el clavo. Las grandes corporaciones clásicas, señaló Thomson, se limitaban a un repertorio de cincuenta obras maestras, porque eran las más fáciles de vender. Pero el fracaso a la hora de apoyar lo nuevo conducía inexorablemente al declive de la

música clásica como un pasatiempo popular, ya que no había nada que la vinculara a la vida contemporánea. Una forma artística venerable estaba llamada a convertirse en una moda pasajera más en el seno de una voraz cultura de consumo.

## El joven Copland

Aaron Copland no tenía precisamente el aspecto del Gran Compositor Americano. Era un hombre alto, enjuto, de cara angulosa, con gafas, con un físico que valdría para encarnar a un torpe oficinista en una película de género de Hollywood. Era hijo de inmigrantes ruso-judíos; era un ferviente izquierdista; era homosexual. Había algo, sin embargo, de verosímil en su derecho a reivindicar la evanescente mitología de la frontera y el Salvaje Oeste. A finales del siglo XIX, su abuelo materno, Aaron Mittenthal, tenía un almacén en Dallas, situado cerca de tiendas como la hojalatería de W. R. Hinckley y la armería de Ott & Pfaffle. Según la leyenda familiar, Mittenthal contrató en una ocasión al forajido Frank James, hermano del famoso Jesse James.

Copland oyó contar historias del Oeste, pero pasó su infancia en Brooklyn. Su padre era el dueño de unos grandes almacenes en la esquina de Dean Street y Washington Avenue, y la familia vivía justo encima. Copland describió más tarde el barrio como «simplemente soso» y afirmó que no había recibido de él ningún estímulo musical, aunque no podía haber dejado de sentirse afectado por el clamor de los diversos sonos populares y clásicos que animaban cada manzana de Brooklyn o Manhattan en los años del cambio de siglo.

Se da la circunstancia de que los orígenes de Copland son muy similares a los de George Gershwin. Ambos nacieron en Brooklyn, separados por poco más de dos años. Ambos eran de ascendencia ruso-judía. Ambos estudiaron composición con un hombre llamado Rubin Goldmark. Y frecuentaron los mismos locales en su juventud; Gershwin asistía a recitales en los grandes almacenes Wanamaker's, mientras que Copland hizo allí su debut en 1917. Copland dejó constancia de algunas de estas semejanzas en sus memorias, pero afirmó que no se estableció entre ellos ningún vínculo personal: «Cuando nos encontrábamos finalmente cara a cara en alguna fiesta, con la posibilidad de conversar, ¡no teníamos nada que decirnos!» Puede que cada uno envidiara las ventajas del otro: los elogios que recibía Copland de los intelectuales, la fama y la riqueza de Gershwin.

Mientras que Gershwin perfeccionó su oficio en los cuartos traseros de Tin Pan Alley, Copland discurrió por avenidas de estudio europeo más convencionales. En 1921, a los veinte años, se matriculó en el Conservatorio Americano en Fontainebleau, en las afueras de París, y se sumergió de lleno en el carnaval de los

estilos de los años veinte. Paseando por la ciudad en su primer día vio un cartel anunciador del Ballet Sueco y se vio teniendo que aguantar el ballet absurdista de Cocteau *Les mariés de la Tour Eiffel*, con música de cinco de Les Six. Durante los tres años siguientes mostró un gusto impecable en los conciertos a los que asistía, y estuvo presente en los estrenos de *La création du monde* de Milhaud y *Les noces* de Stravinsky, en interpretaciones de Koussevitzky del Octeto de Stravinsky y *Pacific 231* de Honegger, y en el estreno parisiense de *Pierrot lunaire*. En la librería Shakespeare and Company se acercó tímidamente a James Joyce para preguntarle sobre un pasaje musical de *Ulysses*. Total, que estuvo constantemente en medio de la acción, aunque más como observador que como participante; quien en realidad bailaba toda la noche en *Le Bœuf sur le Toit* era su compañero de estudios Virgil Thomson.

La profesora de Copland fue la organista, compositora y pedagoga Nadia Boulanger, que puso a punto las habilidades compositivas de la mitad de los grandes compositores estadounidenses de la generación ascendente: Copland, Thomson, Harris y Blitzstein, entre otros. Gracias a Boulanger, Copland absorbió la estética de los años veinte: la revuelta contra la grandiosidad germánica, el afán de lucidez y elegancia, el cultivo de las formas barrocas y clásicas. Ella predicaba, en otras palabras, el evangelio según Igor Stravinsky. Si se cogiera una partitura de Stravinsky como el Octeto o *Symphonies d'instruments à vent*, se aflojara un poco la estructura rigurosamente controlada y se insertaran unas pocas melodías del himnario de Nueva Inglaterra o del tipo jazzístico-urbano, se tendrían los comienzos de una obra de Copland como *Billy the Kid (Billy el Niño)* o *Appalachian Spring (Primavera apalache)*. El estilo de Copland se encuentra implícito en su totalidad en la «Pastorale» de *Histoire du soldat*.

En 1923, Boulanger le hizo a Copland el gigantesco favor de presentarle a Koussevitzky, quien, como ya se había enterado ella, iba a hacerse cargo de la Sinfónica de Boston la temporada siguiente. Después de oír a Copland aporrear su *Cortège macabre* al piano (Prokofiev estaba también allí por casualidad), Koussevitzky propuso que Copland escribiera una obra para órgano y orquesta, con Boulanger como solista. Walter Damrosch también prometió al joven compositor un hueco en sus conciertos de la Sinfónica de Nueva York. Así, la Sinfonía con órgano de Copland se programó para interpretarse tanto en Nueva York como en Boston, un comienzo sensacional para un compositor de veinticuatro años.

La sinfonía comienza en una atmósfera de espacioso misterio, con una dulce y ambigua melodía de flauta desplegándose sobre notas mantenidas en la viola. La conclusión es todo acción y gestos, y movimiento danzable; el instrumento solista empieza a sonar menos como la voz de Dios y más como el órgano de una feria. El viaje de la meditación nocturna a la celebración comunitaria trae a la memoria los idilios norteamericanos de Ives, pero Copland ejecuta su plan con una claridad y una economía que hacen honor a su formación francesa.



Copland mostró también un talento inusual para las artes más modestas de la organización y la publicidad. Se dio cuenta de que los compositores harían pocos progresos con el público a menos que formaran un frente común, como habían hecho Les Six en París. «Los días del compositor estadounidense olvidado han quedado atrás», escribió en 1926. El anuncio ya se había hecho anteriormente, pero Copland lo hizo realidad. Ayudó a Koussevitzky a diseñar la programación estadounidense en Boston, que hizo época, y se convirtió asimismo en la figura dominante de la Liga de Compositores, que se había formado como una alternativa a la Unión Internacional de Compositores, de mentalidad modernista y racialmente intransigente. (Carl Ruggles bautizó de inmediato la Liga como una «pandilla asquerosa de judíos de la Juilliard».) Con Roger Sessions, otro fanático de la música nacido en Brooklyn, Copland desarrolló los Conciertos Copland-Sessions, que intentaban tender puentes entre las facciones modernista y populista. Entre los compositores estadounidenses más jóvenes surgió un espíritu de camaradería y audacia. Virgil Thomson llamó más tarde cariñosamente a este grupo la «unidad de comandos» de Copland.

Copland adquirió una cierta notoriedad con dos obras con inflexiones jazzísticas, la *Music for the Theatre (Música para el teatro)* de 1925 y el Concierto para piano de 1926. Aunque su comprensión del jazz no era mucho más profunda que la de sus contemporáneos parisienses («Empezó, supongo, con el aburrido tam-tam de algún negro en África», escribió), imprimió una fuerte sacudida rítmica a la música de concierto estadounidense. Los riffs punzantes y con resonancias del blues del Concierto para piano apuntan el camino que conduciría a *West Side Story* de Leonard Bernstein, mientras que el tema del clímax de la «Burlesque» de *Music for the Theatre* suena como «Ol' Man River» de Jerome Kern, escrita dos años más tarde. Como observa Howard Pollack, biógrafo de Copland, la picante insinuación de *strip-tease* del título se deja sentir también en una orquestación estentórea que parece estar diciendo «¿Cómo te va, cariño?».

Una vez «despachado» el jazz, Copland se trasladó al mundo culto y moderno de la disonancia. Sus *Variaciones para piano* de 1930 son una obra maestra monolítica que amenaza con superar a la escuela ultramoderna de Varèse y Ruggles en la implacabilidad de su ataque. Se basa en un motivo de cuatro notas ampliamente gesticulante —Mi, Do, Re sostenido, Do sostenido una octava más agudo— que Copland extrajo probablemente del movimiento lento del Octeto de Stravinsky. El tema se somete a una estricta secuencia de permutaciones que en ocasiones se acerca a la escritura dodecafónica. Al final, la música emprende una dirección tonal: grandiosas tríadas de La mayor y Mi mayor resuenan en el tiple, aunque unidas a fuertes disonancias. A partir del caos primigenio surge una nueva armonía estadounidense, bulliciosa y con resonancias del blues.

Las obras juveniles de Copland se granjearon grandes elogios de los críticos progresistas. Paul Rosenfeld, el cantor de las glorias de Varèse, las llamó «severas y solemnes, como las frases de rabinos reflexivos». Pero reflexionar no pagaba las

facturas. En 1938, nos dice Pollack, la cuenta corriente del compositor contaba con 6,93 dólares, y él mismo estaba preguntándose si debería buscar refugio en la academia. Seguía debatiéndose entre sentimientos de vacuidad espiritual, de irrelevancia social.

«Puede que me esté forzando un poco», escribió en su diario en 1927, contemplando la posibilidad de emborracharse. «Mi miedo omnipresente es que por pensar que me conozco perfectamente, esto es, a mi yo normal, pueda estar limitando cualesquiera posibilidades latentes que pueda tener.» El día de Navidad de 1930 escribió: «Cómo se profundiza en la experiencia de la propia vida. Se trata de un problema que me interesa profundamente. ¿Ayudaría trabajar lavando platos una semana o pasando una temporada en la cárcel? ¿O el Método Gurdjieff?» Copland encontró pronto una respuesta a estas preguntas que lo acosaban: su inmersión espiritual, su aventura ética, adoptaría la forma de una política de izquierdas.

## Música del Frente Popular

El 24 de octubre de 1929, Wall Street registró nueve mil millones de dólares de pérdidas en unas pocas horas, y comenzó la Gran Depresión. El colapso económico dejó perplejas a las élites urbanas, pero no supuso ninguna gran conmoción para los granjeros y los trabajadores agrícolas, que ni habían visto el oro durante la Edad Dorada, ni habían enloquecido durante los locos años veinte.

La mayor parte de los estadounidenses rurales seguían formando parte de una sociedad agraria, buena parte de la cual funcionaba sin tuberías ni electricidad en el interior de las casas. En los últimos años del siglo XIX, el resentimiento contra las autoridades había dado lugar a la aparición del Partido del Pueblo o Populista, que mezclaba el socialismo utópico con el evangelismo religioso y una demagogia pasada de moda. El populismo fue el primer movimiento progresista eficaz en la política estadounidense, a pesar de que nunca llegó a prender a nivel nacional. Un elemento fundamental de su retórica era una sacralización del interior del país y del Salvaje Oeste, donde se pensaba que un espíritu estadounidense puro había sabido resistir los embates del capitalismo industrial. El populismo pasó al primer plano con la llegada de la Depresión, alterando el vocabulario de los intelectuales urbanos y los políticos demócratas. Roosevelt, en su primer discurso inaugural, imitó la jerga populista cuando censuró las «prácticas de los cambistas sin escrúpulos» y exigió «un mejor uso de la tierra para aquellos más capacitados para la tierra».

Según las encuestas, una cuarta parte del pueblo estadounidense quería un gobierno socialista y otra cuarta parte tenía una «mentalidad abierta» ante esa posibilidad. Estas estadísticas le hicieron pensar a Moscú que Estados Unidos estaba

a punto de caramelo. En la campaña presidencial de 1932, William Foster y James Ford compitieron como los primeros candidatos en serio del Partido Comunista. Ford fue también el primer afroamericano que participaba en una elección presidencial, ya que la Internacional Comunista había decidido que los negros eran fundamentales para la causa. Muchos miembros de la intelligentsia del Renacimiento de Harlem, incluido Duke Ellington, se adhirieron al comunismo en mayor o menor medida. Pero el voto comunista en 1932 fue exiguo; para Estados Unidos, Roosevelt ya resultaba suficientemente radical.

A mediados de los años treinta se promulgó una nueva directiva desde Moscú: los comunistas occidentales debían encontrar puntos en común con otros grupos izquierdistas, y los mejores habían de intentar introducirse en puestos de poder. De la orden surgió el Frente Popular, que reunió a varios partidos de la izquierda en torno a un número limitado de posiciones prosindicales, antifascistas y antirracistas. El Partido Comunista estadounidense, bajo el liderazgo de Earl Browder, adoptó el eslogan «El comunismo es el americanismo del siglo xx». Formulaciones así encantaban a los espíritus más moderados de la coalición del Frente Popular, aquellos que imaginaban una interpenetración gradual de los valores soviéticos y estadounidenses más que un derrocamiento del gobierno. Michael Denning, en su libro *The Cultural Front (El Frente Cultural)*, defiende que los frentepopulares manipularon a los soviéticos tanto como los soviéticos los manipularon a ellos. Afirma que los estadounidenses se valieron de los recursos intelectuales de la causa soviética —y de sus finanzas— al tiempo que perseguían su propio programa.

Aun así, el Frente Popular era en muchos sentidos un mundo enclaustrado, fanático, que reproducía fielmente lo peor del modo de pensar soviético. Los ideólogos alentaban la conformidad y desalentaban la discrepancia, aunque ello significara denunciar la conformidad de ayer como discrepancia, y viceversa. La mayor parte de los comunistas estadounidenses se negaron a reconocer la violencia del régimen de Stalin, aun cuando se les pusieran las pruebas delante de los ojos. Después de que Shostakovich fuera denunciado en 1936, el reportero de *New Masses* Joshua Kunitz citó las palabras tranquilizadoras de un joven comunista: «No te preocupes. No habrá sangre, ni cárceles, ni ruina, ni oscuridad. Los camaradas que lo merezcan serán criticados, eso es todo.» (Kunitz volvió a repetir estas autojustificaciones en una conferencia que pudieron escuchar los neoyorquinos ese mes de mayo: «La verdad sobre Shostakovich», seguida de refrescos y baile.) Otros sabían de la violencia y optaron simplemente por aceptarla. Años atrás, en 1933, *New Masses* había invitado a sus lectores a que se plantearan esta ominosa pregunta: «Basándome no en mis palabras, o ideas, sino en los actos cotidianos de mi vida, ¿tendrían motivos los dirigentes obreros del futuro gobierno soviético estadounidense para ponerme en un puesto de responsabilidad o en un campo de prisioneros para los enemigos de clase?» En su faceta más amedrentadora, el comunismo estadounidense hacía gala de una especie de autorrepresión voluntaria.

La persona a cargo de coordinar la actividad comunista internacional en el ámbito musical era Hanns Eisler. El agitador del Berlín prenazí era ahora ensalzado por el *Daily Worker* como el «más destacado compositor revolucionario [...] querido por todas las masas de todos los países». Como presidente de la Oficina Musical Internacional del Comintern, Eisler visitó Estados Unidos en dos ocasiones en 1935, dando conferencias en Nueva York en la New School for Social Research y en el ayuntamiento. Esta última intervención conmocionó a los compositores locales, Copland y Blitzstein entre ellos. Eisler les informó de que los compositores modernos no habían pasado a ser más que herramientas de lujo del sistema capitalista —«traficantes de estupefacientes»— y que si querían escapar de su prisión tendrían que acometer una nueva función social. Les dijo que abandonaran la música puramente instrumental en favor de formas más «útiles»: canciones de trabajadores, coros de trabajadores, piezas teatrales críticas socialmente. En otra conferencia, Eisler afirmó rotundamente que «el compositor moderno debe dejar *de ser un parásito para convertirse en un luchador*».

A Charles Seeger y su mujer Ruth Crawford, dos ejemplares compositores izquierdistas, les entró tanto miedo de pecar de formalismo que casi se abstuvieron de componer por completo. Seeger, que procedía de una antigua familia de Nueva Inglaterra, comenzó como un modernista ivesiano, formulando un método de «contrapunto disonante» que se difundió enormemente entre los compositores ultramodernos. Su mejor discípula fue Crawford, una joven compositora que vivía en Chicago, empezó a estudiar con él a finales de 1929 y se enamoró poco después. Esta mujer concienzuda y propensa a infravalorarse acabaría escribiendo algunas de las piezas musicales más increíblemente complejas de su tiempo. En *String Quartet 1931 (Cuarteto de cuerda 1931)*, ordenaciones de altura, ritmo, duraciones y dinámica anticipan la música vanguardista de la posguerra mundial; en *Chant 3 (Canto 3)*, un coro femenino se divide en doce partes, cada una de las cuales tiene asignada una nota cromática y se desplaza a través de diversos polirritmos. Aun cuando se permitiera estos experimentos, Crawford imprimía a su material una fuerte estructura narrativa. El movimiento lento del Cuarteto se despliega como una ola de sonido ininterrumpida y sus complejidades se ocultan tras un exterior suavemente iridiscente.

Ruth y Charles contrajeron matrimonio en 1932, y en torno a la misma época cayeron bajo la influencia de la ideología comunista. Charles contribuyó a fundar una nueva organización llamada Colectivo de Compositores, escribía una columna para el *Daily Worker* y compuso una canción titulada «Lenin! Who's That Guy» («¡Lenin! ¿Quién es ese tipo?»). Lo más importante es que se dedicó a recopilar canciones folclóricas estadounidenses asociándose con el equipo de padre e hijo formado por John y Alan Lomax, que estaban en pleno proceso de grabación de la música tradicional en el Sur y el Oeste del país.

La biografía de Ruth Crawford Seeger escrita por Judith Tick recorre las diversas

etapas que fue atravesando esta compositora de talento hasta que renunció a su impulso creativo. Trabajó durante un tiempo en un segundo cuarteto, en el que se fundirían técnicas modernas con fuentes folclóricas en una «combinación de sencillez y complejidad», pero que nunca llegó a materializarse. Con su confianza socavada por la neolítica creencia de su marido en que «las mujeres no pueden componer sinfonías», se dedicó, en cambio, a realizar meticulosas transcripciones de canciones folclóricas. Su trabajo apareció en dos antologías de Lomax, *Our Singing Country (Nuestro país canta)* y *Folk Song USA*, que se convirtieron en biblias del resurgimiento de la canción folclórica de la posguerra (una de cuyas figuras más destacadas fue su hijastro Pete). No recuperó el interés por la composición hasta después de la guerra, completando en 1952 una Suite para quinteto de viento. Pero el cáncer se la llevó consigo el año siguiente. Así concluyó la carrera de una de las pocas grandes compositoras de la primera parte del siglo xx.

Copland había tenido inclinaciones izquierdistas desde los tiempos en que tocaba el piano en el Sindicato Socialista Finlandés. En sendos viajes por Europa en 1927 y 1929 oyó por casualidad *Mahagonny-Songspiel* y *Die Dreigroschenoper*, y empezó a pensar cómo podía combinar un compositor la crítica social con una música que atrajera a las masas. Más tarde, en 1930 y 1931, asistió a los primeros encuentros del Group Theatre de Harold Clurman en Nueva York, que contaba entre sus colaboradores habituales con nombres del teatro tan importantes como Clifford Odets, Maxwell Anderson, Lee Strasberg, Stella Adler y Elia Kazan. Copland, que había compartido habitación con Clurman en los años parisienses, pasó a ser un incondicional del Group Theatre, buscando locales para reuniones, identificando posibles donantes y ofreciendo apoyo económico de sus bolsillos casi vacíos.

Dentro del Group Theatre había una célula comunista, pero la mayoría de los miembros entendieron el proyecto en términos en gran medida estéticos, como un correctivo para los altos vuelos intelectuales de la sociedad. Odets, que conoció en 1935 su primer gran éxito con la obra prosindical *Waiting for Lefty (Esperando a Lefty)*, estaba obsesionado con la figura de Beethoven, que para él representaba no sólo el triunfo del genio sino también la tragedia del aislamiento. «[Beethoven] fue el primer gran individualista en el arte», escribió Odets. «Hoy nos hallamos encerrados mortalmente con nuestras individualidades y estamos empezando de nuevo a socializarnos. Llamadlo comunismo, llamadlo Group Theatre, llamadlo la vida en las granjas, pero los artistas están volviendo otra vez a la verdad de las raíces, a las esencias.»

Los temas políticos se infiltraron en las partituras de Copland a comienzos y mediados de los años treinta. El ballet *Hear Ye! Hear Ye! (¡Oíd! ¡Oíd!)*, de 1934, utiliza una versión distorsionada de «The Star-Spangled Banner», el himno estadounidense, para transmitir, en palabras de Copland, «la corrupción de los

sistemas legales y los tribunales de justicia». Es posible que Clurman escuchara la pieza orquestal *Statements (Declaraciones)*, de 1935, como un retrato de Estados Unidos en la época de la Depresión, con un movimiento construido a la manera de un scherzo de Shostakovich («Jingo») burlándose del frívolo chovinismo de los locos años veinte. El movimiento «Dogmatic» cita las *Variaciones para piano*, tocando el tema principal a todo volumen como si se tratara de un eslogan en una manifestación. En torno a esta época, Charles Seeger observó felizmente que Copland se había trasladado «desde una torre de marfil hasta un lugar desde el que podía oírlo el proletariado».

Durante un viaje a Minnesota en el verano de 1934, Copland se situó en medio del proletariado, hablando en un mitin político en toda regla a favor del Partido Comunista de Estados Unidos. Tal como él lo describió en una carta a un amigo:

Aprendimos a conocer a los granjeros que eran rojos por esta zona, asistimos a una reunión para la campaña de las elecciones de la célula del P.C. que duró todo el día, compartí su cena campestre, ¡e hice mi primer discurso político! Si ellos eran una extraña visión para mí, yo no lo era menos para ellos. Era la primera vez que muchos de ellos veían a un «intelectual». ¡Me vi poco a poco envuelto en la lucha política con el campesinado! Ojalá hubieras podido verlos: el verdadero Tercer Estado, el material mismo que hace la revolución [...]. Cuando S. K. Davis, el candidato comunista a Gob. de Minn. vino al pueblo y habló en el parque público, los granjeros me pidieron que hablara a la multitud. Una cosa es pensar en la revolución, o hablar de ella a tus amigos, pero predicarla desde las calles —A VOZ EN GRITO— Bueno, hice mi discurso (Victor dice que fue bueno). ¡Probablemente ya nunca seré el mismo!

Este relato tiene algo de fantasioso. Constituye un extravagante cumplimiento de la vieja idea de Copland de «enfrentarse a la realidad» lavando platos. La exhortación de los campesinos apesta a condescendencia propia de la gran ciudad; el «pueblo» continúa siendo una etérea abstracción. De todas formas, Copland salía de estos escauceos políticos cargado de propósitos.

Dentro de la transformación de Copland resultaron cruciales sus aventuras al sur de la frontera, en México. Fue allí por primera vez en 1932, tras recibir una invitación del compositor mexicano Carlos Chávez, y agradeció la adulación que Chávez y otros le dispensaron. «¡Por fin he encontrado un país donde soy tan famoso como Gershwin!!», escribió a los Koussevitzky. El Partido Revolucionario Nacional, que ocupaba el poder, estaba muy lejos de ser un dechado de pensamiento democrático, pero sus departamentos culturales fomentaban el programa socialista de llevar el arte a las masas, en la línea de las iniciativas de Kestenberg en Berlín y Lunacharsky en Rusia. José Vasconcelos, el ministro mexicano de educación pública de 1921 a 1924, encargó a Diego Rivera y a otros pintores mexicanos que crearan murales de obreros, campesinos y otros héroes de la vida real.

Sus homólogos en el ámbito de la composición eran el escrupulosamente disciplinado Chávez, que basaba sus lacónicas melodías modales en música folclórica amerindia, y su colega más desordenado Silvestre Revueltas, que cayó víctima del alcoholismo justo cuando estaba alcanzando la maestría. *La noche de los mayas*, la obra de 1939 de Revueltas, concebida originalmente como una banda sonora, ha

encontrado una segunda vida como un fresco sinfónico mahleriano, en el que se pasa de episodios de danza deliberadamente cercanos al kitsch a momentos de lamento de un cálido romanticismo y a una temible bacanal maya que acaba desbordándose en un tumulto polirrítmico.

Profundamente afectado por el ambiente mexicano, Copland empezó a esbozar el poema sinfónico *El salón México*, que, seis años después, le procuró el éxito popular que llevaba buscando desde hacía tanto tiempo. *El salón* está ricamente pertrechado de melodías y ritmos de danza mexicanos. Al mismo tiempo, conserva la garra retórica de las primeras partituras modernistas del compositor. Como ha señalado Michael Tilson Thomas, las figuras desenfadadas, con frecuentes saltos ascendentes, del comienzo de *El salón* se remontan a pasajes de las *Variaciones para piano*. Del mismo modo, las retóricas frases en negras para los trombones y trompas en las últimas páginas recuerdan a las escarpadas fanfarrias que habían servido para arrancar la *Symphonic Ode* a finales de los años veinte. Estos gestos sirven para eliminar cualquier familiaridad con el material folclórico, sacarlo fuera del ámbito de los clichés remodelados. Como escribe la historiadora Elizabeth Crist, *El salón* es un intento utópico de sintetizar culturas pre- y postindustriales, «campesinos rurales y el proletariado urbano». Crist añade que, cuando la música se divorcia de su contexto político, pasa a convertirse en un experimento simplista de exotismo musical, que es como suena actualmente en los conciertos populares de música clásica.

De vuelta en Nueva York, Copland se decantó por formas más directas de activismo musical. Se dejaba ver por el Colectivo de Compositores y probó a componer «música de trabajadores» en el estilo de Hanns Eisler. En 1934, en respuesta a un concurso organizado por *New Masses*, puso música a un poema de Alfred Hayes titulado «Into the Streets May First» («Por las calles el Primero de Mayo»), que contenía los versos: «Zarandead las torres de las afueras de la ciudad / Aplastad el aire del centro.» El Coro del *Daily Worker* ensayó la canción en la segunda Olimpiada Musical de Trabajadores Norteamericanos, junto con interpretaciones de la Pierre Degeyter Symphonietta y orquestas de balalaikas y mandolinas. La olimpiada fue organizada por la sección estadounidense de la Oficina Musical Internacional, el organismo de Eisler.

Esto es lo más lejos que habría de llegar Copland. Nunca entró a formar parte del Partido Comunista y aconsejó a su colega David Diamond, más joven que él, que no lo hiciera. Rechazaba la idea de que un buen compositor estadounidense izquierdista hubiera de ser una «persona sencilla y sin pretensiones» acompañándose con un banjo, como lo expresó Seeger. En un ensayo aparecido en 1935 en la revista financiada por los comunistas *Music Vanguard (Vanguardia musical)*, Copland mostró que su interés radicaba más en encontrar un estilo musical claro, comunicativo, que en transmitir contenido político: «Esos jóvenes que hace sólo unos pocos años estaban escribiendo piezas llenas del *Weltschmerz* de un Schoenberg, ahora se dan cuenta de que estaban retratando simplemente su propio descontento y

que el pequeño público que existía para la música de Schoenberg no podría nunca extenderse para incluir al suyo. “No más Schoenberg.”» Ese último eslogan tenía pocas posibilidades de prender la atención de los trabajadores del mundo. Copland estaba manteniendo una conversación consigo mismo en público y, elocuentemente, sus devaneos con el activismo radical terminaron cuando encontró el estilo —y la experiencia más profunda de la vida— que había estado buscando desde hacía tanto tiempo.

La primera sección de la partitura del ballet *Billy the Kid* se llama «The Open Prairie» («La pradera despejada»), una frase que ha pasado a ser sinónimo del estilo populista de Copland, pródigo en elementos típicamente estadounidenses. Figuras para la madera en quintas paralelas toscamente moldeadas surcan un espacio musical diáfano, evocando la imagen de una caravana de carromatos atravesando algún largo y polvoriento valle del Oeste. Pero la música procede directamente del Stravinsky parisiense. Afiladas líneas para los clarinetes agudos y el oboe grave portan ecos de las «Rondas primaverales» de la *Consagración de la primavera*, como sucede con algunas notas de adorno folclorizantes que se incorporan más adelante. A Copland le encantaba señalar que «The Open Prairie», o «The Open Prairee», como lo escribió inicialmente, fue escrita en un apartamento de la rue de Rennes. Lo cierto es que no hay nada intrínsecamente estadounidense en esos sonidos; podían haber sido utilizados igualmente para sugerir el paisaje inglés o las estepas rusas. Sin embargo, crean la ilusión de una vasta extensión, estadounidense o de otro lugar. Más tarde, un generoso despliegue de melodías de cowboys —«Great Granddad», «Whoopee Ti Yi Yo, Git Along Little Dogies», «The Old Chisholm Trail» y otras— explicitan la asociación con el Salvaje Oeste.

*Billy the Kid* rinde homenaje al legendario forajido William Bonney, quien, se decía, robó a los ricos, trabó amistad con los pobres, embelesó a las damas y mató a veintiún hombres. A Earl Browder, el dirigente del Partido Comunista, le gustaba retratar a los Estados Unidos del período revolucionario como una especie de utopía protosocialista; las primeras páginas de *Billy the Kid* evocan, asimismo, a los Estados Unidos en un estado previo a la caída, antes de la pérdida de la inocencia con el capitalismo. Cuando se oyen por primera vez las melodías de cowboys, se encuentran en polirritmos descoyuntados: el Oeste de Copland suena más bien como su México. Pero este Edén de las grandes praderas se ve amenazado por el movimiento hacia el Oeste de los colonos fundadores de ciudades, cuyos grandiosos proyectos ya centellean en el estridente clímax del «procesional» introductorio. Eugene Loring, el coreógrafo, basó su argumento en una crónica semimítica de Walter Noble Burns, un periodista de Chicago que retrató a Billy como un forajido bondadoso que se había rebelado contra los despiadados valores capitalistas. El primer capítulo del libro de Burns contrapone el mundo de antaño de Billy a unos Estados Unidos modernos y



recubiertos de asfalto. Copland se refiere indirectamente a la pavimentación del Oeste al final de su ballet; después de que Billy cayera en manos de Pat Garrett, la marcha inicial se convierte en una música de una fuerza inexorable en compás de 3/4, acentuada por los platillos y el bombo. Una nueva área tonal de Mi mayor choca con restos del Mi bemol heroico del comienzo. Los rascacielos se elevan en medio de la pradera, con sus fuertes perfiles destellando bajo el sol.

La política izquierdista impregna otras obras de Copland de esta época: *The Second Hurricane (El segundo huracán)*, una *Schuloper* (ópera colegial) que enseña la virtud brechtiana de transigir por el bien común (aunque sin el temible dogmatismo); el encargo de la CBS *Music for Radio: Saga of the Prairie (Música para la radio: saga de la pradera)*, que podría contener un programa oculto sobre los Scottsboro Boys (nueve jóvenes negros encarcelados en 1931 por acusaciones de violación no demostradas); y la irresistible *Lincoln Portrait (Retrato de Lincoln)*, que utiliza citas de los escritos de Lincoln dentro de una narración vagamente socialista («Y así como no seré un esclavo, tampoco seré un amo»). Pero el radicalismo implícito en estas obras nunca aflora del todo a la superficie. De ahí que se las hayan apropiado todo tipo de partidos políticos y no políticos con el paso de los años. Innumerables películas, anuncios de televisión, noticiarios y publicidad de campañas políticas han utilizado música de Copland o imitaciones de su estilo para transmitir la bondad innata de la vida en las pequeñas ciudades: parejas de ancianos sentados en los porches, repartidores de periódicos en bicicleta, granjeros apoyados en vallas, etcétera. En la época de la campaña presidencial de 1984, el sonido de las grandes praderas de Copland se había convertido en algo tan universal que se utilizó una versión kitsch en los anuncios «Morning in America» («Mañana en Estados Unidos») de Ronald Reagan.

Es probable que a Copland no le quitaran nunca el sueño los usos y abusos de los que era objeto su música, aunque posiblemente le habría encantado la ironía de que fuera un izquierdista homosexual de origen ruso-judío quien proporcionara la banda sonora para el programa del Partido Republicano. Más pragmático que radical en el fondo, él quería hablar para todo el país, aun a costa de diluir su mensaje. En este sentido, fue el perfecto correlato musical del trigésimo segundo presidente de los Estados Unidos.

## **Música del New Deal**

La cultura no ocupaba un lugar muy alto dentro de las prioridades de Franklin Delano Roosevelt. La música apenas figuraba en absoluto. En aquellos casos en que el presidente apoyó las artes, lo hizo con un obligado aire aristocrático. Como ha

escrito Richard McKenzie, «Roosevelt estaba deseoso de emprender acciones nobles, y apoyar la pintura, el teatro y otras artes creativas del mismo modo que las apoyaba en su condición de “señor” de Hyde Park» <sup>[7]</sup> . Atento a todos los movimientos de la red política, Roosevelt sabía de los peligros inherentes a la financiación federal de las artes. Sólo gracias al apoyo de Eleanor Roosevelt, la inflexiblemente progresista Primera Dama, el experimento duró hasta donde pudo durar.

Desde el principio, la Sra. Roosevelt promovió la idea de que el gobierno tenía contraída una «responsabilidad para con el arte, y con los artistas», tal como lo formuló en 1934. Su intervención más significativa en el campo de la música llegó en 1939, cuando dimitió como socia de las Hijas de la Revolución Americana en protesta por la negativa de esa institución a acoger un concierto de la cantante negra Marian Anderson. Ese gesto preparó el terreno para el legendario concierto de Anderson en el Lincoln Memorial, donde el programa incluyó un arreglo de «Gospel Train» de Harry T. Burleigh, el antiguo compañero de Dvořák.

El New Deal tuvo un enorme impacto en las artes por la sencilla razón de que contaba con una enorme cantidad de dinero para gastar. Roosevelt destinó 4.900 millones de dólares a proyectos de ayuda en 1935, de donde surgió la Works Progress Administration (WPA); de esa cantidad, unos 27 millones de dólares fueron a los Federal Arts Projects (Proyectos Artísticos Federales), también llamados Federal One (Federal Uno), y, de esta cantidad, 7.126.862 dólares fueron a parar al Federal Music Project (Proyecto Federal de Música) (FMP). En su momento de esplendor, el FMP apoyaba a dieciséis mil músicos y trabajaba con 125 orquestas, 135 bandas y 32 instituciones corales y de ópera. Harry Hopkins, el arquitecto de la WPA, confiaba en que Federal One se convirtiera en una agencia permanente. Eleanor, en su columna «My Day» («Mi día»), escribió: «Cuando antiguamente florecían las artes, a un artista le bastaba tener un rico patrono y luego evolucionar bajo la protección de su importante mecenas. Todos los nobles tenían artistas predilectos [...]. Hoy, en su mayor parte, este método de desarrollar y proteger el arte ha desaparecido y me pregunto si los proyectos artísticos de la WPA no podrían ocupar su lugar.»

El reto para cualquier burocracia en el campo de las artes es tomar decisiones sensatas sobre qué artistas promocionar. Federal One, al carecer de precedente, tendió a recurrir a la red de amiguismos de la Ivy League (las ocho universidades más prestigiosas del noreste de Estados Unidos) y las consiguientes conexiones culturales. La iniciativa artística más antigua del New Deal, el Public Works of Art Project (Proyecto de Obras de Arte Públicas), surgió cuando un compañero de estudios de Roosevelt en Harvard, George Biddle, un artista de inclinaciones izquierdistas que había confraternizado con Diego Rivera en México, pidió al presidente recién elegido que financiara un homenaje artístico a la «revolución social» del New Deal, en el estilo de los muralistas mexicanos. Roosevelt se mostró interesado de inmediato e incluso planteó algunos preceptos estéticos en el discurso que pronunció al hilo de una exposición celebrada en la primavera de 1934. El presidente dijo que ninguno de

los cuadros expuestos mostraba un «tema desesperanzado», que generalmente evitaban «tanto la esclavitud en los términos clásicos como la decadencia común a gran parte del arte europeo». Stalin y Hitler se habrían mostrado completamente de acuerdo con estos sentimientos; la diferencia, por supuesto, es que Roosevelt carecía de los medios, la voluntad o el deseo de imponerlos.

El Proyecto Federal de Música se puso en marcha en julio de 1935. «Por medio del programa de educación llevado a cabo por el Proyecto Federal de Música —decía una nota de prensa para un programa educativo— se ha revelado un hambre tremenda, insospechada, de conocimiento musical entre los hijos de los desfavorecidos y la población receptora de ayudas con los que se formarán las clases.» En Boston, la ópera se puso al alcance de todos los públicos, y un periodista lo describió como una toma de la Bastilla: «Esto era ópera para los 4.000.000 y la señal advirtiéndolo que “No se permite que conductores, chóferes o criados se queden de pie en el vestíbulo” bien podría haberse tapado, porque los conductores, chóferes y criados estaban ocupando los asientos del amo a 83 centavos la butaca.» La Liga Atlética de la Policía de Nueva York informó de que las clases de canto habían alcanzado una sorprendente popularidad entre los delincuentes juveniles; los chicos recelaron en un principio de estas «cosas de mariquitas», pero pronto estaban cantando a voz en grito.

Las grandes ciudades no fueron las únicas beneficiarias del Proyecto Federal de Música. La música en directo se extendió a localidades rurales como Anadarko, Chickasha y El Reno, en Oklahoma. «Por primera vez en la historia del Estado, estas ciudades más pequeñas han podido acoger conciertos sinfónicos», escribió el director estatal de Oklahoma. «Ojalá pudiera describir para vosotros una imagen de cientos de escolares de zonas rurales sentados en vilo y conteniendo la respiración durante un concierto en su colegio.» Otro testimonio evoca una escena sacada de Charles Ives o, para ser más precisos, de «En el Día de la Emancipación» de Will Marion Cook:

El momento culminante de la Semana Musical para el proyecto educativo fue el festival estatal de música negra que se celebró en Boley, la metrópoli negra de Oklahoma. Una característica destacada de este festival fue un desfile musical en el que participaron más de un millar de niños. Banderas, estandartes, pancartas y alegres serpentinas añadieron colorido al desfile, que resultó doblemente interesante por las selecciones musicales que fueron dramatizadas por coros y grupos de clases mientras desfilaban al son de la música de tres bandas.

Un gran número de mujeres tocaron en orquestas por primera vez. Dean Dixon, una afroamericana, apareció en la revista *Time* como una directora emergente de la WPA.

El Proyecto Federal de Música hizo suya también la causa de la nueva música, creando una serie llamada Composers' Forum-Laboratory (Foro-Laboratorio de Compositores), en la que los compositores podían interactuar con el público y liberarse así de su supuesto aislamiento artístico. Una nota de prensa explicaba: «Se ha perfeccionado una técnica mediante la cual quienes escriben música tienen la

oportunidad de corregir o cambiar sus composiciones después de vivir la experiencia de la reacción del público. Tras el programa, el compositor responde a cualesquiera preguntas que le planteen sus oyentes.» El Foro-Laboratorio de Compositores fue dirigido por Ashley Pettis, un activo miembro del Frente Popular y crítico musical de *New Masses*. El primer evento organizado en Nueva York se dedicó al joven compositor Roy Harris, que aprovechó la ocasión para reclamar «una música enormemente viril [...] música que se mueve en su vastedad a una velocidad muy rápida, música de gran colorido, música de grandes masas, música que podría surgir únicamente en el seno de una civilización norteamericana».

Harris fue otro músico modélico del New Deal. Sus orígenes podrían haber sido inventados por la oficina central de casting del Gran Compositor Americano: nació en la localidad de Chandler, Oklahoma, surgida tras el boom del petróleo, en una cabaña de troncos, nada menos, el día del cumpleaños de Lincoln. *Time* señaló además que la cabaña de troncos había sido «construida a mano» y que el joven compositor había conducido un camión. Lo que se daba a entender es que Harris no era ningún remilgado clásico ni un niño bonito burgués. La obra que le granjeó a Harris atención a escala nacional fue su Tercera Sinfonía de 1938, un himno y danza para orquesta plenamente estadounidenses en los que la cuerda declama oraciones con líneas amplias, abiertas, el metal grita y chilla como cowboys en las tribunas, y los timbales aporrean las partes fuertes en medio del compás. Un sonido tan fornido satisfizo las expectativas de todos en cuanto a lo que debería ser una sinfonía estadounidense en toda regla. Cuando Toscanini se dignó dirigir la obra en 1940, el dueño del equipo de béisbol de los Pittsburgh Pirates escribió al compositor: «Si yo tuviera lanzadores que lanzaran con la fuerza con que lo hace usted en su Sinfonía, mis preocupaciones habrían acabado.»

Si el Proyecto Federal de Música era un organismo bienintencionado, que trabajó con denuedo, pero que nunca definió del todo su propósito, el Federal Theatre Project (Proyecto Federal de Teatro), hacia el que se sintieron atraídos los compositores políticamente comprometidos, tenía *demasiado* claros sus objetivos. Pocas semanas antes del primer concierto del Foro-Laboratorio de Compositores en Nueva York, Hallie Flanagan, la directora del Proyecto Federal de Teatro y una autoridad en el teatro experimental ruso, dio una conferencia con el título «Is This the Time and Place?» («¿Son éstos el momento y el lugar?») en la que exponía su visión de un teatro radical financiado federalmente en la línea de los estudios montados por Meyerhold en Rusia y los proyectos de Brecht en el Berlín prenazi. La impartió con motivo de la primera reunión de los directores regionales del Proyecto Federal de Teatro, que se celebró en la mansión de Evalyn Walsh McLean en Washington. Flanagan dijo que aquel entorno palaciego —su dueña era la propietaria del Diamante Hope— representaba «la concepción del arte como un producto comprado por los

ricos, poseído por los ricos». Le recordaban, dijo, escenas de las que había sido testigo en un viaje a la Unión Soviética diez años antes:

Durante los primeros días en esta casa me asaltaba la sensación de haber pasado antes por esta experiencia; poco a poco ese recuerdo se concentró en los palacios dorados de la Rusia soviética que se han convertido ahora en oficinas y orfanatos y teatros para el proletariado ruso. Recordé una reunión de gente de teatro en la gran Sala de los Espejos en Leningrado donde, reflejados desde cada uno de esos espejos que otrora devolvieron la imagen de la Emperatriz y más tarde la ejecución de sus oficiales, vi los rostros de Stalin, Litvinov, Lunachaisky [sic], Petrov y otros dirigentes de la vida política, estudiantil y teatral. Se reunieron para abordar su mutuo problema: qué servicio podía hacer el teatro a la hora de educar al pueblo y enriquecer sus vidas.

Esa última imagen —el rostro de Stalin observando desde un espejo— suponía un comienzo poco prometedor para una burocracia artística estadounidense.

Los proyectos de Flanagan tenían un sabor evidente a socialismo realista. Se instó a los artistas a crear argumentos poderosos, sencillos, en los que los trabajadores encarnaran papeles heroicos y los intereses económicos fueran los villanos. Una de las obras que presentaron temas de actualidad ante un público popular (se conocían con el nombre de «Living Newspapers» o «Periódicos Vivos»), *Triple-A Plowed Under* (*La triple A enterrada*), criticaba al Tribunal Supremo por revocar el sistema de subsidio de granjas de la Ley de Ajuste Agrícola (Agricultural Adjustment Act, la triple A del título) de 1933 y un actor representaba el papel de Earl Browder, el máximo dirigente del Partido Comunista de Estados Unidos. También aparece en escena el espectro de Thomas Jefferson, y lo hace para dar credibilidad a las ideas de Browder. Esta imagen revisionista de los Padres fundadores se correspondía con la filosofía de Browder, según la cual «el comunismo es el americanismo del siglo xx». Al mismo tiempo, *Triple-A Plowed Under* era un alegato en defensa de Roosevelt, que estaba enfrentándose entonces al Tribunal Supremo. El Partido Republicano se sintió ofendido, como es natural, por el uso de un programa teatral con fondos federales para generar propaganda favorable a un presidente acuciado por los problemas en un año electoral. Al entregarse a un activismo tan descarado, las obras, los directores y los compositores de Flanagan condenaron al olvido, prácticamente ellos solitos, a todo el programa artístico.

La producción más legendaria del Programa Federal de Teatro fue el musical prosindical de Marc Blitzstein *The Cradle Will Rock* (*La cuna se mecerá*). Descendiente de una acaudalada familia de Filadelfia, Blitzstein recibió una educación musical de primera fila de gente como Alexander Siloti, un discípulo de Liszt; Nadia Boulanger, en París; y Schoenberg, en Berlín («Sigue así, escribe tu preciosa música franco-rusa», le dijo Schoenberg). En un principio, Blitzstein desdeñó la política radical y rechazó la música de Weill como «poco más que una sandez». Pero la repugnancia por el mundo clásico convencional se apoderó de él y se vio atraído políticamente hacia la izquierda por la novelista de origen berlinés Eva Goldbeck, con la que se casó en un esfuerzo por disimular su homosexualidad. Acabaría afiliándose al Partido Comunista. En 1935, por medio de Goldbeck, conoció

a Bertolt Brecht, quien lo desafió a «escribir una obra sobre todos los tipos de prostitución: la prensa, la iglesia, los tribunales, las artes y el conjunto del sistema».

*Cradle* fue el intento de Blitzstein de seguir la línea sugerida por Brecht. Trataba de la lucha sindical en pos de la libertad en un lugar abstracto llamado Steeltown y el villano de la obra era un capitalista brechtiano llamado Mister Mister, que era un plutócrata sin escrúpulos y un esnob en sus gustos artísticos. Las sátiras de los círculos de las clases altas y los artistas que buscan agradarles constituyen los momentos más logrados de la obra; en general, la lucha de los trabajadores en *Cradle* se entiende mejor probablemente como una metáfora de la lucha de los artistas dentro del mercado estadounidense. En un momento dado, Dauber el artista y Yasha el violinista, esclavos del patronazgo de la Sra. Mister, cantan un irónico himno al gueto en que habían permanecido durante tanto tiempo los músicos estadounidenses:

*Ciegos por el arte  
y sordos por el arte  
y mudos por el arte  
hasta que por el arte  
matan por el arte  
todo el arte por el arte.*

Sigue una cita amenazadora del tema principal de la Obertura *Egmont* de Beethoven que, como hemos sabido antes, suena en la bocina del coche de la Sra. Mister. Blitzstein está burlándose del culto al arte europeo importado de las clases altas, que sirve para tapan la maquinaria de explotación y opresión.

El estreno en Broadway de *The Cradle Will Rock* estaba previsto el 16 de junio de 1937, con dirección del superdotado Orson Welles, que tenía a la sazón veintidós años. Pocos días antes de la noche del estreno, la WPA canceló provisionalmente todas las producciones teatrales por motivos presupuestarios; el rumor sin fundamento que corrió por el mundo teatral era que la administración quería suprimir *Cradle* porque temía estallidos de violencia en ciudades siderúrgicas por todo el país. Literalmente en el último minuto, Welles se enteró de que había un teatro disponible a veinte manzanas hacia el norte, y la mayor parte de la compañía marchó hacia allí a pie de manera teatral. Para eludir la resolución de la WPA, los cantantes actuaron desde butacas alrededor de la sala mientras el compositor tocaba su partitura al piano. *Cradle* causó sensación de inmediato entre los izquierdistas de Nueva York y siguieron una serie de representaciones con todas las localidades agotadas. Pero Blitzstein quería algo más que cobertura informativa y controversia. Según Welles, el compositor creía que su obra podía convertirse en un vehículo para dar cauce a las energías revolucionarias en suelo estadounidense. «No puede imaginarse lo claro que lo tenía», dijo Welles. «Iban a oírla, ¡y así es como sería!»

El más insólito de todos los revolucionarios del Teatro Federal fue el expatriado

parisiense Virgil Thomson. Ya en *Four Saints in Three Acts*, Thomson había mostrado una habilidad especial para explotar los materiales típicamente estadounidenses, y su quejumbrosamente poderosa *Symphony on a Hymn Tune* (*Sinfonía sobre la melodía de un himno*) de 1926-1928 anticipó aspectos del estilo populista de Copland. En 1936, Thomson ejerció de director musical de la producción de *Macbeth* de Orson Welles, que se hizo en cooperación con el Negro Theatre Project (Proyecto de Teatro Negro), una de las iniciativas más encomiables de Flanagan. Gran parte de la música fue proporcionada por un grupo de percusionistas africanos, y en un momento dado Thomson se creyó en disposición de decirles cómo había de tocarse la auténtica música de vudú. «No suena lo suficientemente malvada», dijo al director del grupo, que resultó ser el bailarín, coreógrafo, cantante y compositor Asadata Dafora, un pionero en la difusión de la cultura tribal africana occidental. El mismo año, Thomson escribió música violentamente percutiva para otro «periódico vivo», la obra *Injunction Granted* (*Mandamiento judicial concedido*), que era tan vehemente en su denuncia del capitalismo y los tribunales que incluso Flanagan la criticó, tildándola de «histórica».

Thomson también puso música a dos documentales realizados con fondos federales, *The Plow That Broke the Plains* (*El arado que roturó las llanuras*, 1936) y *The River* (*El río*, 1938). Ambos fueron encargados por la Resettlement Administration (Agencia de Reasentamiento), que estaba realojando a los granjeros desplazados a comunidades modelo por todo el país. El reasentamiento contaba con una División de Técnicas Especiales, que diseñaba una cultura modelo para las ciudades modelo, con Charles Seeger como su asesor musical. *The Plow That Broke the Plains*, hermosamente dirigido por Pare Lorentz, retrata los estragos provocados por la erosión del suelo en las Grandes Llanuras. La partitura de Thomson, que entrelaza himnos, baladas, fugas y jazz, crea un sutil contrapunto con las imágenes que se ven en la pantalla, mostrando primero las praderas en su estado primigenio — de nuevo una atmósfera edénica— y luego la invasión de los abusos capitalistas. La excelencia del producto no podía ocultar lo discutible de la empresa; como en el caso de *Triple-A Plowed Under*, una agencia gubernamental estaba utilizando una forma artística para defenderse contra la crítica política y las decisiones judiciales hostiles. La narración de *The River* plantea, asimismo, una transición estética y éticamente discordante desde la retórica whitmaniana («El agua baja por la pendiente, primavera y otoño; / desciende de las montañas desarboladas») a los clichés burocráticos («Abajo en el valle, la Agencia para la Seguridad de las Granjas ha construido una comunidad agrícola modelo»).

Anthony Tommasini, el biógrafo de Thomson, parafrasea la postura adoptada por los enemigos de Roosevelt: «El Führer alemán tuvo a su Leni Riefenstahl; ahora Roosevelt tuvo a su Pare Lorentz.»

En torno a 1936, la «unidad de comando» de Copland, su brigada de primera fila de jóvenes compositores estadounidenses, estaba integrada por cinco hombres: Thomson, Harris, Sessions, el elegante neoclasicista Walter Piston y el propio Copland. A comienzos de los años cuarenta, con el añadido de Blitzstein, Paul Bowles, Samuel Barber, Morton Gould y David Diamond, había aumentado hasta adquirir las proporciones de un batallón. Durante un tiempo, estos compositores parecían estar escribiendo casi con una sola voz. Los movimientos rápidos brincaban junto con sincopaciones jazzísticas; los movimientos lentos gritaban quejumbrosamente en espacios vacíos. La orquestación era estridente y brillante. Los clímax exhalaban el estilo shostakovichiano tan de moda, llenos de resonantes trompetas y timbales aporreando con precisión: nada mejor para traspasar la pelusa del ruido estático de la radio.

Los compositores estadounidenses habían elaborado aparentemente una práctica común, una *lingua franca*. Entre bastidores, sin embargo, proseguían las guerras en el viejo estilo. En un artículo de 1938, Thomson dividía la música en tres tipos de públicos, con tres tipos de compositores para servirles:

- 1) El público de Toscanini, capitalista, amante del lujo, que se monta con apacible satisfacción en trenes aerodinámicos de Beethoven a Sibelius y vuelta.
- 2) La conspiración de profesores y críticos para una música internacionalista o «contemporánea» que valora especialmente el hermetismo y el oscurantismo, y que convierte en un culto las aparentes complejidades en un contrapunto sistemáticamente discordante.
- 3) El público teatral del frente izquierdista, un público de trabajadores urbanos y educados que quieren portavoces urbanos y educados para sus ideales.

El producto A en la categoría 1 era Samuel Barber: italófilo cultivado, hijo de un cirujano de Pennsylvania, sobrino de una contralto del Met, Louise Homer. Estudió composición y canto en el recién fundado Curtis Institute de Filadelfia, cuyos responsables lo promocionaron abiertamente. En 1935 apareció en la NBC, cantando la música, de una belleza sin complicaciones, que había compuesto para el poema «Dover Beach» de Matthew Arnold. Estaba escuchándole nada menos que Toscanini; y cuando el Maestro decidió dirigir *dos* de las obras de Barber, el *Essay for Orchestra* (*Ensayo para orquesta*) y el *Adagio* para cuerda, se produjo una pequeña revolución en los medios. Dos años más tarde, Artur Rodzinski dirigió tanto a la Filarmónica de Nueva York como a la Filarmónica de Viena en la Primera Sinfonía de Barber, que tenía una deuda contraída con la Séptima de Sibelius. Mientras que muchos de su generación favorecían las texturas diáfanas y los motivos breves, Barber producía largas líneas melódicas y ricas texturas orquestales, dejando a los oyentes con la sensación de que habían tomado una comida alta en proteínas.

El ascenso de Barber desató el resentimiento entre algunos agentes musicales del Frente Popular, que lo veían como un inútil burgués. R. D. Darrell, en *New Masses*, se refirió a la Primera Sinfonía como una «grotesca arlequinada de una modernidad



engañososa (que, no hace falta decirlo, es más o menos tan “moderna” como Richard Strauss)». Ashley Pettis, del Proyecto Federal de Música, rechazó el Adagio como «música “auténtica”, sosa, “seria”, ¡completamente anacrónica en un joven de 28 años, A. D. 1938!». Pero el propio Copland, raramente doctrinario o mezquino en sus reacciones a la obra de sus colegas, mostró su admiración por el carácter fascinante de la creación de Barber, y posteriormente dijo que poseía la virtud de la absoluta sinceridad. La atmósfera de suspensión del tiempo de la pieza procede de un truco métrico que Barber podría haber tomado de Sibelius: aunque la música mana en un flujo uniforme, el oído tiene dificultades para detectar dónde caen las líneas de compás. El resultado es algo parecido a una forma moderna de canto gregoriano y no es ni más ni menos anacrónico que cualquiera de las obras escritas en el A. D. 1938.

Los compositores universitarios-intelectuales, enmarcados dentro de la categoría 2 de Thomson, opusieron resistencia a la petición de Copland de «no más Schoenberg». Su portavoz que mejor se expresaba era Sessions, que absorbió algunos de los valores del círculo de Schoenberg durante una estancia en Berlín que se extendió de 1931 a 1933. En su Concierto para violín, concluido en 1935, Sessions giró del neoclasicismo hacia el expresionismo atonal libre, produciendo una atmósfera bergiana de ambigüedad y pérdida. Salió de sus años europeos con la convicción de que los compositores estadounidenses debían obedecer únicamente a un impulso creativo interior —un «impulso musical esencial *innerlich notwendig* [necesario interiormente]», como lo expresó en una carta a Copland— y no a una obligación política o comercial de escribir música para las masas («Ersatz-Musik [música sustitutiva] forzada y esencialmente anémica»). No llegó a contemplar la posibilidad de que pudiera escribirse música populista nacida de una necesidad interior. En la década de 1930, la actitud de Sessions constituía una posición minoritaria, aunque cobraría impulso en el período de la posguerra, fundamentalmente por medio de los escritos y las enseñanzas de su discípulo Milton Babbitt.

Los tres grupos de Thomson —tradicionalistas, elitistas, populistas— se corresponden a la perfección con los tres principales partidos musicales de la República de Weimar, los centrados en Pfitzner, Schoenberg y Eisler. Al igual que en Weimar, se contempló la posibilidad de una «gran fusión», una aglomeración de herencias clásicas y populares. *Mahagonny* de Weill y *Porgy and Bess* de Gershwin aspiraban ambas a más o menos el mismo tipo de síntesis. Por una coincidencia cósmica, el compositor de *Mahagonny* llegó a suelo estadounidense en septiembre de 1935, el mismo mes del estreno de *Porgy*. Weill, que había estado viviendo en París y Londres desde la llegada al poder de los nazis, viajó a Estados Unidos para componer la partitura para una suerte de ópera ceremonial judía titulada *The Eternal Road* (*El camino eterno*), con libreto de Franz Werfel y producción de Max Reinhardt. La música conservó el incisivo estilo populista de *Mahagonny*, con sus vigorosos ritmos de marcha recordando de nuevo las sinfonías de Mahler. Weill viajó a Nueva York

para asistir al estreno; la producción se retrasó durante varios meses; y, como la situación en Europa empeoraba, Weill optó por quedarse en suelo americano. Una vez más, estaba empezando desde cero, en esta ocasión en el Mahagonny real como la vida misma de Manhattan.

En busca de la identidad estadounidense, Weill tanteó el terreno en el Group Theatre, donde, le dijo Harold Clurman, la gente se pasaba el día cantando *Die Dreigroschenoper*. Empezó a trabajar en una producción que quedaría en agua de borrajas del Proyecto Federal de Teatro titulada *The Common Glory (La gloria común)*, sobre «la idea socialista en la Norteamérica de los primeros tiempos», y también en *Davy Crockett*, en la que el héroe de El Álamo habría de enfrentarse al capitalismo en Tennessee. La primera gran partitura estadounidense de Weill fue para la producción de 1936 del Group Theatre *Johnny Johnson*, que se ganó el respeto no tanto por su mensaje político —era antibélica, pero de un modo poco refinado— como por su estilo juguetón y propulsivo, su empleo imaginativo del lenguaje vernáculo estadounidense.

Tras haberse hartado de propaganda política con Brecht en Berlín, Weill empezó a verse como un compositor teatral de obras convencionales. Conoció su primer gran éxito en Broadway con *Knickerbocker Holiday* (la posterior adaptación cinematográfica se tradujo como *Pierna de plata*) en 1938 y volvió a dar en el clavo con *Lady in the Dark (Una mujer en la penumbra)* en 1941. El austero estilo berlinés de Weill se transfirió a los escenarios estadounidenses con una extraordinaria facilidad; las agridulces armonías con sexta añadida de «September Song» («Canción de septiembre»), el gran número de *Knickerbocker Holiday*, guardan un parecido familiar con «Mackie Messer». La americanización de Weill prosiguió hasta el punto de que pudo jurar como Clark Gable en una entrevista en 1940: «Me importa un carajo escribir para la posteridad [...]. No he reconocido nunca la diferencia entre música “seria” y música “ligera”. No hay más que música buena y música mala.»

En este mismo período, el musical de Broadway estaba convirtiéndose en un género más ambicioso. El nuevo y grandioso modelo de teatro musical que Kern había puesto en marcha con *Show Boat* y Gershwin había impulsado en *Porgy and Bes* alcanzó su máximo impacto comercial con *Oklahoma!* de Richard Rodgers y Oscar Hammerstein, cuya legendaria tanda inicial de representaciones comenzó en 1943 y concluyó en 1948. Mientras que Weill contaba por regla general historias de Nueva York, Rodgers y Hammerstein ensalzaban la patria. El «espíritu al aire libre» de la obra, como lo llamó Rodgers, tenía mucho en común con la «pradera despejada» de Copland, y cuando Rodgers se dispuso a escribir una secuencia de danza para jóvenes granjeros y granjeras, acudió aparentemente al ballet de cowboys de Copland *Rodeo* en busca de inspiración.

El rápido progreso de los compositores de Broadway puso de relieve el hecho de que sus homólogos en el mundo clásico estaban escribiendo relativamente pocas óperas o piezas de teatro musical, prefiriendo concentrarse en la escritura orquestal.

El musical de Broadway estaba desgajándose como un género independiente de la música estadounidense, con su propio lenguaje, sus propios estilos de canto, sus propias escuelas y subgéneros. La distinción entre «ópera» y «Broadway» estaba convirtiéndose en un hecho: una oportunidad perdida para la generación populista.

En las elecciones de 1938, los republicanos se hicieron con un gran número de escaños en el Congreso y unieron fuerzas con los demócratas conservadores para organizar un asalto al New Deal. La Comisión de Actividades Antiestadounidenses de la Cámara de Representantes, bajo la dirección del congresista Martin Dies, inició una investigación de la WPA, y los programas artísticos resultaron ser un blanco suculento. El congresista John Parnell Thomas acusó al Proyecto de Teatro de ser «un vínculo más en la vasta maquinaria propagandística sin precedentes del New Deal». El Proyecto de Música hubo de afrontar un reto aparte planteado por la Federación Estadounidense de Músicos, que veía en los conciertos financiados por el gobierno una competencia injusta para las orquestas, compañías de ópera y bandas profesionales. Roosevelt llegó a la conclusión —justificada o no— de que la amplia clase media estadounidense no iba a aceptar la carga de «fomentar el arte, la música y la literatura», tal y como lo expresó en una carta a Nelson Rockefeller.

La sentencia de muerte para el programa artístico federal se dictó el 30 de junio de 1939, cuando el Congreso pidió la abolición del Proyecto Federal de Teatro y permitió que el resto de los proyectos artísticos prosiguieran únicamente bajo el patrocinio estatal y local. Roosevelt denunció aparatosamente el modo en que se había arremetido de manera especial contra el Proyecto Federal de Teatro por sus abusos, afirmando que podría haber continuado en las condiciones impuestas al resto de las divisiones, pero todo eso no era más que pura fachada: tal y como se había pronosticado en las sesiones parlamentarias, pocos organismos de la WPA fueron capaces de sobrevivir exclusivamente con el apoyo local.

En la Exposición Universal de Nueva York, que se inauguró en Queens en abril de 1939, se produjo un florecimiento tardío del espíritu de la WPA. El dinero para esta gran iniciativa procedía en buena medida de fuentes privadas, pero el idealismo del New Deal seguía llenando el aire, mezclándose con dificultades con el lenguaje publicitario de la Norteamérica empresarial. Millones de visitantes contemplaron sobrecogidos el autobautizado como «Mundo del mañana»: las formas estilizadas del Trilón y el Perisferio en el centro del recinto ferial; el espectacular «Futurama», con su radiante visión de comunidades suburbanas interconectadas por superautopistas; y, en el pabellón de la RCA, un artilugio llamado televisión, que el siempre optimista David Sarnoff saludó con entusiasmo como «un nuevo arte». Las Cuatro Libertades de Roosevelt quedaron monumentalizadas en esculturas que Mussolini podría haber encontrado atractivas.

Varios destacados compositores de orientación progresista o cercanos al Frente

Popular contribuyeron a la Exposición, luchando por reconciliar sus ideales con las exigencias de los grandes negocios. Weill escribió música para el espectáculo histórico *Railroads on Parade (Desfile de ferrocarriles)*, en el que quince locomotoras en marcha se desplazaban por un enorme escenario reforzado y hacían sonar sus silbatos exactamente cuando estaba prescrito. William Grant Still, el pionero compositor negro, escribió un poema sinfónico para acompañar a Democraciudad, «una ciudad jardín del mañana perfectamente integrada» que podía contemplarse desde el Perisferio. Eisler, dejando a un lado momentáneamente su cruzada anticapitalista, formó equipo con Joseph Losey en la película de marionetas *Pete Roleum and His Cousins (Pete Roleum y sus primos)*, que explicaba a los niños la industria petrolífera.

Copland, por su parte, escribió la banda sonora para un documental titulado *The city (La ciudad)*, que se interpretaba todos los días en el recinto ferial. La narración, escrita por Lewis Mumford, exponía la tesis de que la ciudad estadounidense se había vuelto frenética, opresiva e inhumana. Al principio, escenarios de Nueva Inglaterra ilustran una edad dorada antes de que la humanidad y la naturaleza se desequilibraran y la música de Copland se vale profusamente de melodías francas y armonías inocentes. Luego llega la invasión de la industria. «El humo es sinónimo de prosperidad —entona el narrador—, no importa si te asfixias con él.» Copland responde con una estridente disonancia. Una secuencia que retrata la congestión de la ciudad inspira una música improvisada repetitiva que anticipa el minimalismo de Philip Glass. (*Koyaanisqatsi*, la sinfonía cinematográfica de Glass sobre la destrucción del planeta, es en esencia una actualización de *The City*.) Finalmente se nos ofrece la solución: la comunidad modélica de Greenbelt (Maryland), donde la comodidad moderna se unió a los valores rurales, «donde los niños juegan bajo los árboles y las personas que diseñaron este lugar no olvidaron que el aire y el sol era lo que necesitábamos para crecer». A pesar de la capa de retórica progresista, la película estaba anunciando a bombo y platillo el concepto de barrio residencial periférico, que servía a los intereses de los grandes fabricantes de automóviles. General Motors fue un importante inversor de la Exposición.

El verano de 1939 fue una época sombría para los artistas izquierdistas. La noticia de la abrupta interrupción de los Proyectos Artísticos federales coincidieron con la noticia aún más impactante del pacto de Stalin con Hitler. Algunos comunistas estadounidenses estaban empezando a darse cuenta de que sangre, cárceles, ruina y oscuridad, por parafrasear a Joshua Kunitz, constituían una parte esencial del mundo de Stalin. Copland, sin embargo, estaba de un humor excelente; una fuerza entre bastidores durante mucho tiempo, ahora estaba saboreando la auténtica popularidad. «Mr. Copland Here, There, and at the Fair» («El Sr. Copland aquí, allá y en la feria») fue el titular de *The New Yorker* para una columna sobre sus actividades. Si una avenida, el camino del arte del New Deal, se bloqueaba, otras estaban abriéndose. En octubre de 1939, Copland se trasladó a Hollywood. Sempiterno optimista, escribió a

Koussevitzky: «Hollywood es un lugar extraordinario [...]. No hay en el mundo nada parecido. A Dios gracias.»

## Música de Hollywood

El epigrama de Schoenberg sobre su exilio californiano —«Me vi empujado al Paraíso»— se utiliza en ocasiones como el engarce para poner un sombrío punto final a un relato, en la línea de «Para los artistas emigrados, el paraíso de Hollywood se convirtió enseguida en una pesadilla». O, por citar un verso de Brecht al que puso música Hanns Eisler en sus *Hollywood-Elegien* de 1942: «Paraíso e infierno pueden ser una misma ciudad.»

Schoenberg, un chauvinista austro-alemán reconvertido en patriota estadounidense, no habría aprobado nunca una fórmula tan simplista. Los Ángeles, y Hollywood en concreto, se convirtió en una pesadilla sólo para aquellos que llegaban con expectativas irracionales. Hollywood se dedicaba al negocio de generar los máximos ingresos por medio de la industria del entretenimiento. Cualquier compositor —o escritor o director— que viajara hacia el Oeste con la intención de dar rienda suelta a su genio acababa yéndose sin duda amargado. «Aquel que insista en la autoexpresión completa lo mejor que puede hacer es quedarse en casa y escribir sinfonías», escribió Copland en 1940. «Nunca será feliz en Hollywood.»

Hay que decir, en favor de la gente del cine, que estaban claramente locos por la música. Lauritz Melchior y Kirsten Flagstad coquetearon con el estrellato cinematográfico; Nelson Eddy se convirtió en uno de los mayores éxitos de taquilla de la época; se hicieron *biopics* de Schubert (*El maestro de la melodía*), Chopin (*Canción inolvidable*), Robert y Clara Schumann (*Pasión inmortal*), e incluso de Rimsky-Korsakov (*Canción de Scheherazade*). John Garfield encarnó a un violinista en *De amor también se muere*; Bette Davis encarnó a una pianista enredada con un violonchelista y compositor en *Engaño*; Leopold Stokowski encarnó a Leopold Stokowski en *Loca por la música*, una comedia de Deanna Durbin. Todos los grandes estudios reunían a una orquesta sinfónica para grabar sus bandas sonoras, dando empleo a la multitud de músicos emigrados judíos que habían sido expulsados de las grandes agrupaciones de Europa Central. El director de música en los Estudios Paramount era un curioso personaje llamado Boris Morros, que se impuso como misión contratar a compositores famosos para que trabajaran en el cine. Negoció en diversos momentos con Schoenberg, Stravinsky, Copland y Weill, e incluso trató de que la Unión Soviética ofreciera a Shostakovich en préstamo. Al mismo tiempo estaba trabajando como agente del KGB, que le asignó la tarea de generar propaganda prosoviética. Morros parece haber utilizado sus actividades subversivas

principalmente como un modo ingenioso de recaudar dinero para sus propios proyectos y cuentas bancarias.

Es posible que Hollywood fuera un territorio arriesgado para los compositores, pero al menos allí se sentían *queridos* como nunca se habían sentido en las salas de concierto estadounidenses. El paso al cine sonoro había generado la obsesión por un sonido ininterrumpido. Igual que los actores de las comedias disparatadas tenían que hablar a mil por hora, se pidió a los compositores que subrayaran cada gesto y resaltarán cada emoción. Era raro que una actriz pudiera servir una taza de café sin tener a cincuenta instrumentos de cuerda a lo Max Steiner acudiendo en su ayuda. («Lo que consigue esa música horrible —le dijo en una ocasión Bette Davis a Gore Vidal— es borrar la interpretación del actor, nota por nota.») Las bandas sonoras de las primeras películas tenían una función puramente ilustrativa, lo que los compositores llamaron «Mickey-Mousing»: si aparece en la pantalla una fragata británica, suena «Rule, Britannia». Más tarde, los compositores introdujeron técnicas de distanciamiento musical y de ironía, en la línea del contrapunto de imagen y sonido practicado por Sergei Eisenstein. Podía utilizarse la música para revelar un subtexto psicológico oculto, para referirse a personajes y fuerzas ausentes, para subvertir la realidad cinematográfica que estuviera viendo el espectador, cualquiera que fuese.

En *La sombra de una duda*, la película de suspense de Alfred Hitchcock, el «Vals de la viuda alegre» de Franz Lehár experimenta espeluznantes variaciones de Dimitri Tiomkin, esbozando con ello la psicología atormentada del personaje de un asesino en serie que encarna Joseph Cotten. Como escribe el experto cinematográfico Royal Brown, la melodía hace las veces de la «aversión del presente a favor de un pasado idealizado» del tío Charlie. En *Los verdugos también mueren* de Fritz Lang (coescrita con Brecht), Hanns Eisler tuvo la agradable tarea de retratar el asesinato del dirigente de las SS Reinhard Heydrich, y marcó el momento de la muerte escribiendo figuras rápidas y sibilantes para la cuerda en el registro más agudo, que recordaban al chillido de una rata. Cuando aparece en pantalla un retrato de Hitler, Eisler responde con una cacareante erupción de atonalidad.

Copland, cuando llegó a Hollywood, tuvo la suerte de trabajar con directores que le dejaron escribir en su estilo habitual. Su colaborador predilecto fue el director Lewis Milestone, culto, izquierdista, musicalmente sensible, que lo contrató para poner música a una adaptación cinematográfica de *De ratones y hombres* de John Steinbeck. Como señaló con asombro *Los Angeles Times*, no había ningún director musical escrutando al compositor mientras trabajaba. El ambiente en que se desarrolla la novela, los valles agrícolas de California, suscitaron deliciosos fragmentos de música en el ya familiar modo pastoril, mientras que los posteriores giros trágicos del drama animaron a Copland a recuperar su voz «modernista»; la música para la escena culminante de la muerte de Lennie es una cuasi reexposición de las *Variaciones para piano*. Lo característico de la banda sonora es su carácter

reservado; sus comentarios tienden a ser sutiles más que obvios, y durante largos trechos se mantenía en silencio. Es como si el compositor estuviera observando el drama junto con el público. David Raksin, uno de los compositores cinematográficos nativos estadounidenses de mayor talento, se refirió específicamente al «estilo absolutamente claro y puro y maravilloso» de *De ratones y hombres*, afirmando que marcó la pauta para docenas de westerns clásicos de Hollywood.

El príncipe heredero de la comunidad musical de Hollywood era Erich Wolfgang Korngold. En su juventud, Korngold había sido uno de los compositores prodigio más extraordinarios de la historia, provocando el asombro tanto de Mahler como de Strauss gracias a su maestría prepubescente de la orquesta wagneriana. En 1920, a los veintitrés años, había conquistado los teatros de ópera de Europa Central con *Die tote Stadt (La ciudad muerta)*, la historia de una obsesión artística y romántica en la vena de *Der ferne Klang* de Schreker. Según fueron avanzando los años veinte, el opulento estilo que Korngold había dominado con tanta maestría quedó pasado de moda en Europa, aunque siguió siendo demandado en el Hollywood de los años treinta, especialmente para dramas sociales y películas de época.

El primer encargo de Korngold, en 1934, fue arreglar la música de Mendelssohn para *Midsummer Night's Dream (El sueño de una noche de verano)* —prohibida en la Alemania nazi— con vistas a una adaptación de la obra de Max Reinhardt. Korngold se hizo casi con el control de la producción, diciendo a los actores cómo recitar sus frases y haciendo saber al cámara cuántos metros de película se necesitarían para cubrir las músicas que había compuesto. En una segunda visita al año siguiente, Korngold compuso la banda sonora de la película de Errol Flynn *El capitán Blood*, con su exuberante estilo transformando lo que podía haber sido una película de aventuras normal y corriente en el primero de los «caballeros de capa y espada» de Flynn que arrasaron en las taquillas. En suma, que Korngold logró para la composición cinematográfica un grado de respetabilidad que pronto atrajo hacia el redil a otras celebridades internacionales.

Korngold era el más ostentoso, pero el más original de los compositores de Hollywood fue Bernard Herrmann, que empezó con *Ciudadano Kane* de Orson Welles, alcanzó su cenit en *Vértigo* de Hitchcock y acabó su carrera con *Taxi Driver* de Martin Scorsese. Herrmann empezó como un jovencito batallador en el panorama neoyorquino y fue un miembro ocasional de la «unidad de comando» de Copland. Vivamente consciente de las posibilidades de la radio y el cine, empezó a trabajar como arreglista, director y compositor en la emisora CBS en 1934. Fue en la CBS donde Herrmann conoció a Welles, quien, de resultas de sus éxitos en el Proyecto Federal de Teatro, estaba presentando innovadoras producciones radiofónicas con el título de Mercury Theatre on the Air (Teatro Mercury en el aire).

Cuando Welles se trasladó a Hollywood a iniciar lo que prometía ser una carrera cinematográfica que haría historia, se llevó con él a Herrmann. Welles siguió siendo un modélico activista del Frente Popular, como lo había sido en Nueva York, y

*Ciudadano Kane* fue quizá la obra suprema del Frente Popular; contaba la historia de un gran estadounidense que traiciona los ideales progresistas de su juventud y se convierte en una decrepita reliquia capitalista. El magnate periodístico derechista William Randolph Hearst, que era el principal blanco de la sátira de Welles, intentó que la película no se proyectara, pero acabaría estrenándose el Primero de Mayo de 1941.

Al igual que su ídolo Sergei Eisenstein, Welles poseía un instinto musical excepcional. Experto en ópera en su juventud, comprendía cómo la música podía amplificar la acción escénica, hacía aflorar estados de ánimo y emociones, e incluso sacar a la luz una mentira. La secuencia inicial de dos minutos y medio de duración de *Kane*, que muestra los últimos momentos y la muerte del protagonista, es propulsada enteramente por la partitura de Herrmann, y el único sonido no musical es el de Kane susurrando «¡Rosebud!». El motivo principal, una frase de cinco notas que desciende un tritono al final, recuerda, muy adecuadamente, al poema sinfónico de Rachmaninov *La isla de los muertos*. A lo largo de la película, esas notas experimentan variaciones y mutaciones; por ejemplo, en la trepidante secuencia que describe los comienzos de Kane en el negocio de la prensa escrita, se oyen aceleradas y en una tonalidad mayor.

La sinergia de música e imagen más asombrosa se produce cuando la segunda esposa de Kane, la aspirante a cantante Susan Alexander, tiene un debut desastroso en el teatro de ópera que el potentado ha construido para ella. Supone el punto de inflexión en la transformación de Kane de héroe en monstruo, y la gran ópera simboliza sus falsas ilusiones. Mientras suena el aria verista francesa pomposamente recargada de Herrmann, la cámara realiza un recorrido ascendente para mostrar a un tramoyista que, asqueado, está tapándose la nariz. ¿Es un amante de la ópera de la clase trabajadora que distingue una voz de mentira cuando oye una? ¿O un devoto de la música pop que rechaza la ópera como una payasada de la flor y nata de la sociedad? El espectador decide. Siguiendo la práctica de Eisenstein en *Alexander Nevsky* e *Iván el Terrible*, Welles rodó esta secuencia y también la escena final una vez que la música de Herrmann estuvo compuesta y grabada. Más tarde comentó que Herrmann era «responsable al 50 por ciento» del éxito de *Kane*.

Las bandas sonoras de Herrmann para *Ciudadano Kane*, *El cuarto mandamiento* (mutilada cuando se estrenó la película), *Vértigo* y *Psicosis* contienen algunas de las músicas dramáticas más penetrantemente eficaces del siglo, pero el trabajo en el cine resultó irremediablemente insatisfactorio para este hombre arrogante, irascible, apasionado, que soñaba con volver triunfalmente a la música de concierto y la ópera. Korngold, asimismo, deseaba reafirmarse como un compositor «serio», pero no pudo desprenderse de la etiqueta de Hollywood. Su Sinfonía en Fa sostenido, una obra de despedida cuyo movimiento lento adopta la forma de una oración fúnebre sobrecogedoramente elocuente por Franklin Delano Roosevelt, fue acogida con desdeñosos encogimientos de hombros tras su estreno en 1954.



Muchos otros emigrados a Hollywood, como Ernst Toch, Karol Rathaus, Miklós Rózsa, Franz Waxman y Eric Zeisl, trabajaron encuadrados en el estereotipo del compositor kitsch. Se los consideraba generalmente demasiado serios para Hollywood y no lo suficientemente serios para la sala de conciertos. La mayoría se habrían identificado con Toch cuando escribió: «Soy el compositor olvidado del siglo XX.»

## Música del exilio

De haber existido demanda, los vendedores ambulantes que vendían a voces mapas de las casas de las estrellas de cine en las esquinas de Beverly Hills podrían haber vendido también mapas para las estrellas de la música europea. Schoenberg tenía una casa en North Rockingham Avenue, en Brentwood, un poco más abajo de Tyrone Power. Stravinsky vivía en North Wetherly Drive, subiendo la colina desde Sunset Strip. Rachmaninov estaba en North Elm Drive, en el centro de la colonia cinematográfica. Bruno Walter estaba en North Bedford Drive, en la casa de al lado de Alma Mahler y Franz Werfel; Theodor Adorno, en South Kenter Avenue, en Brentwood, cerca del violonchelista Gregor Piatigorsky; Otto Klemperer, antiguo director de la Ópera Kroll, en Bel Air Road, subiendo la calle en que vivían los directores Otto Preminger y Ernst Lubitsch; y Eisler, en Amalfi Drive, en Pacific Palisades, cerca de Thomas Mann y Aldous Huxley. Korngold, como cuadraba a su elevada posición, vivía en la elitista urbanización Toluca Lake, cerca de Frank Sinatra, Bing Crosby y Bob Hope. Las estrellas de cine con mayores inquietudes culturales, como Charles Chaplin y Charles Laughton, se mezclaron sin dificultad con sus imponentes nuevos vecinos. Otros cometieron ocasionales meteduras de pata. En una cena en casa de Harpo Marx, la actriz cómica Fanny Brice se acercó a Schoenberg y le dijo: «Venga, Profesor, tóquenos una canción.»

Lo más surrealista del panorama musical de Los Ángeles fue que Schoenberg y Stravinsky, los dos gigantes del modernismo, vivían ahora a poco más de diez kilómetros uno de otro, ambos en una pequeña calle al norte de Sunset Boulevard. Los maestros pudieron verse en cuatro ocasiones: en el funeral por Franz Werfel, en 1945; en el ensayo general de una obra escrita por varios compositores titulada *Genesis Suite*, para la que los dos habían escrito movimientos, en el mismo año; en una cena en honor de Alma Mahler en el Crystal Ballroom del hotel Beverly Hills, en 1948; y en un concierto en honor del septuagésimo quinto cumpleaños de Schoenberg, en 1949. Es posible que disfrutaran hablando, pero en esta Europa imaginaria era en cierto modo inconcebible que concertaran expresamente una cita.

Schoenberg había estado viviendo en el área de Los Ángeles desde 1934, dando

clase primero en la Universidad de California del Sur y más tarde en UCLA. Se adaptó a su nuevo entorno con prontitud; la República de Weimar, con sus modas saludables y su culto del deporte, lo había preparado bien para la República de California. Se movía por la ciudad en su Ford sedán, seguía al equipo de fútbol americano de UCLA y jugaba más que decentemente al tenis. Recibido con los brazos abiertos en cualquier momento en la pista de George e Ira Gershwin, solía presentarse casi todas las semanas, acompañado de un grupo de alumnos. También jugaba al tenis con Chaplin, que disfrutaba con la visión del «hombrecillo franco y brusco» vestido con camiseta y gorra blancas. Se enorgullecía de los estilos de vida enteramente americanos de su hija, Nuria, y sus hijos, Lawrence y Ronald; la victoria de este último en un campeonato infantil de tenis fue celebrada por todo lo alto. Aunque el compositor no llegó nunca a dominar plenamente el inglés, sí que se valía de una gran cantidad de expresiones propias de la jerga estadounidense, que solía utilizar con un efecto demoledor. Cuando un alumno presentó una obra que tenía un exagerado ritmo de galope, Schoenberg empezó a dar saltos como el Llanero Solitario, gritando: «¡Jai-yo, Silver!» Su manera de vestir se volvió pintoresca. Según su alumna Dika Newlin, llegó a una clase a UCLA vestido con «una camisa de color melocotón, una corbata verde con lunares blancos, un cinturón trenzado del morado más intenso con una enorme y ostentosa hebilla dorada y un traje gris increíblemente chillón con montones de rayas negras y marrones».

En su música, Schoenberg experimentó lo que él llamó un «ardiente deseo de tonalidad». Con una serie de obras más o menos tonales —la Suite en Sol para cuerda, las Variaciones sobre un recitativo en Re menor para órgano, *Kol Nidre* para coro de sinagoga y el Tema y Variaciones en Sol menor para banda de instituto—, confiaba evidentemente en que se convirtieran en grandes éxitos, cuyos beneficios le permitirían luego seguir trabajando en *Moses und Aron* y en otros empeños más avanzados. Incluso los dodecafónicos Conciertos para violín y para piano fueron escritos con la esperanza de que los virtuosos clásicos de la época de la radio llegaran a popularizarlos. Estas obras resultaron ser no más satisfactorias económicamente en Estados Unidos de lo que lo había sido la ópera cómica *Von heute auf morgen* en la República de Weimar.

Como profesor, Schoenberg siguió siendo durísimo, pero no imponía sus métodos a sus alumnos. Enarcaba las cejas al alabar el arte sinfónico tonal de Sibelius y Shostakovich, que podría haberse esperado que deplorara. Cuando uno de sus alumnos empezó a atacar a Shostakovich, Schoenberg lo interrumpió, diciendo: «Ese hombre es un compositor nato.» En una o dos ocasiones pilló a su clase desprevenida con el anuncio de que «hay aún un montón de buena música en Do mayor que está por escribirse».

A Schoenberg le encantaban las películas y confiaba en escribir él mismo una banda sonora. A finales de 1934, Irving Thalberg, el frágil y culto director de producción de la Metro-Goldwyn-Mayer, oyó un día *Verklärte Nacht* de Schoenberg

o quizá la Suite en Sol en la radio y citó al compositor para una reunión. La guionista Salka Viertel, que estaba presente, describió la escena de un modo inolvidable en sus memorias, *The Kindness of Strangers* (traducidas como *Los extranjeros de Mabery Road*):

Aún lo estoy viendo [a Schoenberg] delante de mí, inclinándose hacia delante en su silla, con sus dos manos agarrando el mango de su paraguas, sus ardientes ojos de genio clavados en Thalberg, quien, de pie detrás de su mesa, estaba explicando por qué quería que un gran compositor escribiera la música de *La buena tierra*. Cuando llegó a: «El domingo pasado cuando oí la encantadora música que usted ha escrito [...]», Schoenberg lo interrumpió bruscamente: «Yo no escribo música “encantadora”.» Había leído *La buena tierra* y no pensaba aceptar el encargo a menos que pudiera tener un control total del sonido, incluidas las palabras habladas. «¿A qué se refiere con un control total?», preguntó Thalberg, incrédulamente. «Quiero decir que tendría que trabajar con los actores», respondió Schoenberg. «Tendrían que hablar con la misma altura y la misma tonalidad en que yo componga. Sería algo similar a *Pierrot lunaire* pero, por supuesto, menos difícil.»

Thalberg, impertérrito, le pidió a Schoenberg que pensara en cuál sería el tipo de música que se ajustaría mejor al guión. El compositor preparó varios esbozos, que volvían a decantarse por un enfoque tonal. El escollo entre el compositor y el director del estudio no fue el estilo, sino el dinero; en una reunión posterior, Schoenberg pidió nada menos que cincuenta mil dólares, con lo que Thalberg perdió interés. Después de no tener noticias del ejecutivo durante tres semanas, Schoenberg escribió una carta en un tono suplicante inhabitual en él: «No puedo creer que ésta sea su intención: no darme ningún tipo de respuesta. Es posible que esté decepcionado con el precio que le he pedido. Pero estará de acuerdo en que no es culpa mía, usted no me preguntó antes y lo hizo tan tarde que yo ya había ido dos veces a verle, leído el libro, probado cómo podía ponerle música y hecho borradores.» Pero no volvió a saberse nada más de MGM. Pocos meses después, Schoenberg llamó a Paramount para hablar de un proyecto titulado *Almas en el mar*, pero también quedó en nada. El método dodecafónico llegaría finalmente al celuloide por medio de las inventivas partituras de Scott Bradley para los dibujos animados en los años cuarenta, especialmente *Suplantando a un perro*, de Tom y Jerry, y *El gato que odiaba a la gente*.

La obra crucial del período «americano» de Schoenberg fue el Trío de cuerda de 1946, que insinúa los placeres, agonías, esperanzas y pesares enfrentados entre sí de la vida en California. En apariencia se trata de una pieza de una dificultad por la que no hay que disculparse, que recuerda a la primera y más indómita música atonal de Schoenberg. La partitura está llena de distorsión y ruido, y a los instrumentistas se les pide que ejecuten efectos tan fantasmagóricos como *sul ponticello* (pasar el arco por las cuerdas junto al puente) y *col legno* (pasar el arco por las cuerdas o darles golpecitos con la vara del arco). Sin embargo, los episodios líricos contrastantes irradian nostalgia por el antiguo mundo tonal. Según su propio testimonio, Schoenberg estaba retratando en términos musicales un severo ataque de asma que padeció en el verano de 1946, durante el cual su pulso se le paró temporalmente y hubo que ponerle una inyección en el corazón. Algunos pasajes representaban las inyecciones, dijo, y otros al enfermero que lo atendía. El compositor Allen Shawn, en

un libro sobre Schoenberg, sugiere que el Trío para cuerda es una suerte de autobiografía fantástica, «como si en medio de su delirio hubiera repasado su vida». La conclusión es suave y nostálgica.

Ronald Schoenberg, el mayor de los dos hijos estadounidenses del compositor, sigue viviendo en la casa de Brentwood donde su padre pasó la última parte de su vida. Recuerda que en su infancia los autobuses turísticos subían regularmente por la calle y una voz amplificada por medio de un megáfono solía referirse a la casa de Shirley Temple. El guía nunca mencionaba que el compositor de *Erwartung* vivía al otro lado de la calle. «Eso le hacía sentirse siempre a mi padre un poco triste», dice su hijo. «Pero en otra ocasión paramos en un bar de zumos en la Autopista 1 y la radio estaba emitiendo *Verklärte Nacht*, y jamás lo vi tan contento.»

Igor Stravinsky se mudó a California en 1940. Había llegado a la Costa Este el año anterior para impartir las conferencias Charles Eliot Norton en Harvard. No mucho después de la última conferencia, Francia cayó y Stravinsky volvió a verse convertido en un refugiado de la historia del siglo xx.

Naturalmente, Los Ángeles atrajo a Stravinsky, no sólo por el clima agradable sino también por la oportunidad de probar fortuna en el cine. Al igual que Schoenberg, Stravinsky era un cinéfilo que disfrutaba con las películas mudas de Chaplin, las obras maestras cómicas de Buster Keaton, las comedias románticas de Hepburn-Tracy y los dibujos animados de Disney. La perspectiva de una colaboración Stravinsky-Disney atraía especialmente a la prensa. «Es posible que Estados Unidos vea aún a Mickey Mouse liberando a la princesa en el *Pájaro de fuego*», escribió el *Cincinnati Enquirer* en 1940. Existían ideas ambiciosas para toda una película de Disney concebida en torno a una partitura de Stravinsky. El compositor habló con otros estudios y esbozó música para las películas *Ataque al amanecer* (sobre la ocupación nazi de Noruega), *Estrella del norte* (sobre un pueblo ruso asediado), *La canción de Bernadette* (basada en la novela de su amigo Franz Werfel) y *Jane Eyre* (protagonizada por Orson Welles, cuyo *Ciudadano Kane* Stravinsky admiraba). La música de Stravinsky apareció finalmente en sólo una película de Hollywood: el *magnum opus* animado de Disney, *Fantasia*, cuyos dinosaurios bailaban al compás de los ritmos de la *Consagración*. Stravinsky afirmó más tarde que *Fantasia* le había horrorizado, aunque no hay constancia de que hiciera entonces ningún comentario negativo. «Parece que a Igor le encanta», comentó Hindemith en una carta en 1941.

¿Por qué tuvo Stravinsky tan poca fortuna en Hollywood? El problema no fue el dinero, como en el caso de Schoenberg. Los directores de los estudios confiaban en que el nombre de Stravinsky acabaría teniendo tirón en la taquilla; parece ser que Louis B. Mayer accedió a dar al compositor la friolera de cien mil dólares, que hoy día sería bastante más de un millón de dólares. En un artículo sobre las actividades

del compositor en Hollywood, Charles Joseph observa que en casi todos los casos Stravinsky exigió demasiado tiempo para terminar la música y demasiado control sobre el producto terminado. Puede que los estudios veneraran a Stravinsky como una figura cultural, pero no podían tener proyectos caros paralizados mientras el compositor pautaba su papel y manipulaba sus lápices de colores en busca de las sonoridades perfectas para el comando noruego. En otros ámbitos, Stravinsky sí que colaboró felizmente con la industria cultural, escribiendo un *Tango* que hizo suyo la banda de Benny Goodman; una *Circus Polka (Polca de circo)* que fue bailada por cincuenta mujeres jóvenes y cincuenta elefantes con tutús de color rosa en el Circo Ringling Bros. y Barnum & Bailey (coreografía de Balanchine); un *Scherzo à la russe* para Paul Whiteman; y un *Ebony Concerto (Concierto de ébano)* para Woody Herman.

De manera algo sorprendente, las principales obras de los primeros años de exilio de Stravinsky fueron sinfonías: la Sinfonía en Do (comenzada en París en 1938, concluida en Los Ángeles en 1940, estrenada ese año por la Sinfónica de Chicago); *Ode* (tres movimientos sinfónicos encargados por la Sinfónica de Boston, estrenados en 1943); y la Sinfonía en tres movimientos (Filarmónica de Nueva York, 1946). Es posible que el hambre aparentemente ilimitada de Estados Unidos de composiciones sinfónicas, ya fueran de Beethoven, Brahms, Shostakovich o Roy Harris, se convirtiera para Stravinsky en el incentivo para explorar una forma que había evitado desde sus estudios con Rimsky-Korsakov (si se ubica la *Symphonie des psaumes* en una categoría por sí misma).

La Sinfonía en tres movimientos se convirtió en otra cima dentro de una producción plagada de montañas. Es infrecuente dentro de las obras de Stravinsky en el sentido de que se atiene a un plan narrativo cuasirromántico, de lucha y resolución. El primer movimiento es todo dinamismo y conflicto, el pastoral Andante ofrece un respiro y el *finale* prosigue con el conflicto con mayor estridencia. Apartándose de su línea habitual pos-1918 de definir la música como un arte independiente, antiexpresivo, Stravinsky citó más tarde las imágenes que había visto en un noticiario de unos soldados desfilando al paso de la oca como una fuente de inspiración. La obra comienza con un gesto sorprendente, casi cinematográfico: una sonora ráfaga ascendente de cuerda, madera grave y piano, combinada con una fanfarria para cuatro trompas, que recuerda a los compases iniciales a modo de columnas de *Oedipus Rex*. Luego comienza una marcha decidida y vigorosa. Pero Stravinsky sigue siendo Stravinsky: el gesto inicial se repite en fragmentos irregulares, como si los noticiarios se reordenaran en un collage cubista. Los ritmos siguen volviendo sobre sus pasos o saltando hacia delante, sencillos acordes se golpean unos a otros de modos inesperados. Más ruidos bélicos animan el *finale*: ritmos uniformes y briosos, gritos exuberantes en las trompas y, al final, un acorde de victoria ostentoso, atronador, confesadamente hollywoodense: el sonido de Estados Unidos desfilando.

El 7 de agosto de 1945, el día después de que la bomba atómica destruyera

Hiroshima, Stravinsky añadió un pulso adicional al acorde final, un modo quizá de mostrar sus respetos al inmenso poderío militar del país del que estaba a punto de convertirse en ciudadano permanente.

El 19 de julio de 1942, la NBC emitió la Sinfonía *Leningrado* de Shostakovich, con Toscanini al frente de la Sinfónica de la NBC. Fue el acontecimiento más espectacular de la nueva música en la era de la radio, anunciado por el retrato de Shostakovich con su casco de bombero en la portada de la revista *Time*. La mayoría de los compositores emigrados —Schoenberg, Stravinsky, Eisler, Rachmaninov, Hindemith y Bartók— estaban escuchando y casi todos parecen haber experimentado un ataque colectivo de envidia y resentimiento. Schoenberg había alabado a Shostakovich en otras ocasiones, pero esta vez dijo bruscamente: «¡Con esta manera de componer hay que estar agradecidos de que no vaya ya por la Sinfonía núm. 77!» Hindemith condenó la tendencia hacia la «porquería insufrible» en la música orquestal y se dispuso a escribir una serie de fugas —el *Ludus tonalis*— que, esperaba, «mostrará a los que no han sucumbido sin remedio lo que son la música y la composición».

Ninguno de los emigrados reaccionó más enérgicamente que Bartók, que estaba escuchando en su casa de Nueva York. Cuando escribió su Concierto para orquesta el verano siguiente, incluyó una despiadada referencia a la *Leningrado*; en «Intermezzo interrotto», el cuarto movimiento, el clarinete toca una versión acelerada, como de dibujos animados, del tema de la «invasión», con sus ecos del *Bolero*, acompañada por jocosos trinos y *glissandi* socarrones del trombón.

Bartók, como Hindemith, creía aparentemente que Shostakovich estaba permitiéndose una escritura hipersimplificada para conseguir un efecto facilón. Ninguno de los dos compositores pareció darse cuenta de que el primer movimiento de la *Leningrado* era un complicado mecanismo de parodia, o de que Shostakovich tenía poco que ganar, económicamente o de otro modo, con el éxito estadounidense. Para Bartók, que había huido de la Hungría fascista en 1940 y soportó períodos de severas necesidades económicas en los primeros años de su exilio estadounidense, unas cuantas interpretaciones de altos vuelos de gente como Toscanini o Koussevitzky habrían supuesto una diferencia abismal. Afortunadamente, la ayuda estaba en camino; Koussevitzky le encargó el Concierto para orquesta y dirigió su brillante estreno en diciembre de 1944.

El Concierto podría tomarse como un homenaje al pluralismo que encarnaban los Estados Unidos de Roosevelt en su forma ideal. Hay melodías folclóricas de las tradiciones campesinas húngara, rumana y checa, danzas zíngaras, ritmos norteafricanos, ecos tanto del impresionismo de Debussy como del expresionismo de Schoenberg (se hallan unificados en el movimiento Elegía), la *Consagración* de Stravinsky y, en lo más alto, las atronantes fanfarrias típicamente norteamericanas.

Ridículo aparte, la cita de Shostakovich incrementa la diversidad políglota de la obra. Casi todos los instrumentos de la orquesta tienen un papel solista, incluso cuando se desata la emoción colectiva. El regalo de despedida de Bartók a su país de adopción —murió el 26 de septiembre de 1945— es un retrato de la democracia en acción.

## ***Appalachian Spring***

En los últimos años de Roosevelt, el principal custodio del declinante espíritu del New Deal fue Henry Wallace, que ejerció de vicepresidente desde 1941 hasta enero de 1945. Como secretario de agricultura de Roosevelt, Wallace había estado a cargo de algunos de los programas más ambiciosos y controvertidos del New Deal, incluida la Ley de Ajuste Agrícola, cuya derogación provocó la producción *Triple-A Plowed Under* del Proyecto Federal de Teatro. Como vicepresidente, Wallace se escoró más hacia la izquierda que ningún otro de los principales políticos de la época, defendiendo medidas económicas radicales y derechos civiles universales. En una intervención en el Congreso de Amistad Estadounidense-Soviética en noviembre de 1942 —en cuya organización matriz participaría más tarde Aaron Copland—, Wallace buscó un equilibrio entre la «democracia política o de la Carta de Derechos» y la supuesta «democracia económica» de la Unión Soviética. El 8 de mayo del mismo año pronunció un discurso enormemente publicitado en el que se atrevió a criticar el ambiente de triunfalismo reinante en Estados Unidos durante la guerra. Henry Luce, el muy influyente editor de *Time* y *Life*, había profetizado un «siglo estadounidense», una época en que Estados Unidos dominaría el mundo. Wallace propuso, en cambio, el «siglo del hombre corriente». «La revolución del pueblo está en marcha —bramó— y el diablo y todos sus ángeles no pueden prevalecer contra ella.»

Intelectuales izquierdistas como Orson Welles, Paul Robeson, Thomas Mann y Aaron Copland se estremecieron con la vertiginosa retórica del discurso de Wallace, que se publicó inmediatamente en forma de libro. Cuando, en el verano de 1942, Copland entregó una breve fanfarria orquestal a la Sinfónica de Cincinnati en respuesta a un encargo, le dio el título de *Fanfare for the Common Man* (*Fanfarria para el hombre corriente*).

El origen del título debió de resultar evidente para cualquiera que siguiera la política estadounidense, pero Eugene Goossens, el director de origen inglés de la orquesta de Cincinnati, desconocía la referencia y tuvo la impresión de que la *Fanfare* era un homenaje humorístico al esforzado contribuyente estadounidense. Ello le hizo programar el estreno el 15 de marzo, que era por aquel entonces el último día para pagar el impuesto de la renta. Copland le escribió diciendo: «El título no

pretendía ser divertido. Saqué la idea del discurso del vicepresidente Wallace en el que habló del próximo siglo como el siglo del hombre corriente. Aun así, creo que era una idea sensacional haberla tocado en torno al 15 de marzo.» Como siempre, Copland evitó hacer explícitas sus ideas políticas. La *Fantare* se consagró enseguida junto con *Billy the Kid*, *Rodeo* y *Lincoln Portrait* en la galería de «éxitos» de Copland. Décadas más tarde, el grupo de rock Queen incorporó parte de la melodía principal y el vigoroso ritmo de la *Fanfare* en su himno para los estadios de 1977 «We Will Rock You» («Vamos a hacerte temblar»).

En rápida sucesión, Copland fabricó otro icono musical típicamente estadounidense: la partitura para el ballet *Appalachian Spring*. La idea para la obra fue de la coreógrafa Martha Graham, que quería utilizar su estilo aéreo y atlético de danza moderna para crear un retrato mítico de la vida en la frontera estadounidense. Como es natural, Copland fue su elección para que escribiera la música.

El argumento original, que Graham había modificado considerablemente para cuando Copland había concluido la composición, estaba ambientado en el oeste de Pensilvania antes y durante la Guerra Civil, y su nómina de personajes estaba poblada de arquetipos estadounidenses anónimos. La Madre encarna la pureza del alma americana preindustrial; la Hija encaja en el tipo de los valerosos pioneros; el Ciudadano, que se casa con la hija y le hace cruzar el umbral de su granja recién construida, es un luchador por los derechos civiles, quizás una suerte de intelectual, con certeza un abolicionista; el Fugitivo representa a los esclavos; y la Hermana Pequeña «sugiere el hoy». El drama central llega en el episodio «Fear in the Night» («Temor en la noche»), cuando entra el Fugitivo y lleva consigo todo el dolor y el miedo de la Guerra Civil. Una vez acabada la contienda, la música se encamina hacia una escena final de sabbat que, según Graham, «podía transmitir la sensación bien de una reunión religiosa de los Shaker en la que el movimiento es extraño y ordenado y endemoniado, bien podía transmitir la sensación de una iglesia negra inmersa en el éxtasis lírico del espiritual».

El título procede del gran y fallido ciclo poético de Hart Crane *The Bridge* (*El puente*), y concretamente de la sección «The Dance» («La danza»):

*¡Oh, primavera apalache! Llegué al despeñadero;  
¡abrupta e inaccesible sonrisa que se escora hacia el Este  
y se extiende hacia el Norte hasta ese macizo violeta  
de las Adirondack!...*

Graham se decidió por el título sólo después de que Copland hubiera completado la partitura, pero, según Howard Pollack, la idea de utilizar de algún modo *The Bridge* como fuente de inspiración estuvo presente desde el principio. Crane y Copland se habían conocido en los círculos bohemio-modernistas en los años veinte, y aunque tenían poco contacto, ambos estaban esforzándose por crear modernos hitos



estadounidenses. El puente en el centro del poema de Crane es el Puente de Brooklyn, del que se dice que «presta un mito a Dios». Es un símbolo sagrado en una ciudad entregada a imágenes deslumbrantes y a un movimiento frenético. En otro momento del poema, Crane encuentra momentos de trascendencia tanto en conexiones sexuales transitorias —el amor, dice, es «una cerilla quemada patinando en un orinal»— como en la vaciedad del páramo estadounidense. Algunos versos de la sección «The River» presagian la visión del Frente Popular de Copland con su evocación simultáneamente celebratoria y crítica de la moderna vida estadounidense:

LA RADIO RUGE EN TODAS LAS CASAS [...]  
*Así rugía el 20th Century —así  
zumbaba el Limited— y dejaba  
a tres hombres, aún hambrientos, en las vías [...]*

Se trata del famoso 20th Century Limited, el tren de lujo que llevaba a los pasajeros de Nueva York a Chicago en quince horas. Es posible que Crane estuviera pensando asimismo en el propio siglo, con su perenne sacrificio de material humano superfluo ofrecido a la idea de progreso. Él fue uno de los desafortunados; aplastado por las dificultades económicas, el alcoholismo y la culpa por su homosexualidad, se suicidó en 1932.

*Appalachian Spring* intenta detener al tren avanzando a toda velocidad. Como tantas obras de Copland, ofrece imágenes de un país ideal, los Estados Unidos que podrían haber sido o que podrían ser aún. Comienza con cincuenta compases en un puro La mayor: música de teclas blancas, lo que quiere decir que si se transportara a la tonalidad de Do se necesitarían únicamente las teclas blancas del piano. Hay suaves punzadas de disonancia cuando un sencillo ramal se entrelaza con otro. Una serie de estampas bucólicas culmina en unas variaciones sobre el himno de los Shaker «Simple Gifts» («Dones sencillos»), cuyas palabras explican y resumen la estética de Copland: «Cuando se alcance la verdadera simplicidad / dejaremos de avergonzarnos de agacharnos y doblarnos.»

En el episodio «Fear in the Night» —que en la versión final de Graham se convierte en la danza apocalíptica de un revivalista—, el idilio se ve ensombrecido. Hay ritmos torrenciales mecánicos, pasajes gélidos para la cuerda *sul ponticello* (como en el Trío de cuerda de Schoenberg), ruidos sordos percutivos como un puño llamando a una puerta. El *finale* trae la reconciliación. Una repetición de «Simple Gifts», armonizado sorprendentemente sobre una escala descendente, da paso a un pasaje con influencias del blues marcado «Like a prayer» («Como una plegaria»), cuyas frases se ajustan a los tipos de modelos asimétricos que Copland identificaba con la música negra. Ésta es quizá la «iglesia negra» del plan inicial de Graham. En la sección final, la música de frontera del comienzo alterna con la música de la plegaria en párrafos divididos uniformemente, como si un país dividido, el negro y el

blanco, estuviera unificándose en uno solo.

Hay una emocionante grabación del viejo Copland dirigiendo un ensayo de *Appalachian Spring*. Cuando llega al final, su voz de Brooklyn, atiplada y segura de sí misma, se vuelve dulce y sentimental. «Más suave, muy *sul tasto*, misterioso, mucho sentimiento aquí [...]. Éste es mi pasaje preferido de toda la obra [...] como un órgano. Debería tener un carácter muy especial, como si no estuvieran moviendo sus arcos [...]. Eso suena demasiado tímido. Debería sonar más redondeado, explayándose más. No distante. Tranquilamente presente. Nada de disminuendos, como el sonido de un órgano. Vuelvan a hacerlo como algo nuevo, como un Amén.» Copland evoca un perfecto domingo estadounidense, como el que se encuentra al final de *Three Places in New England* de Ives, cuando la música de todos los pueblos brota de las puertas abiertas de una iglesia con un campanario blanco que todavía no existe.

## FUGA DE LA MUERTE

### Música en la Alemania de Hitler

La música clásica era uno de los pocos temas, junto con los niños y los perros, que despertaba cierta ternura en Adolf Hitler. En 1934, cuando el nuevo dirigente de Alemania se presentó en una conmemoración wagneriana en Leipzig, los observadores percibieron que hablaba con «lágrimas en su voz», una frase que aparece de forma infrecuente en las dos mil trescientas páginas que ocupa la edición de las alocuciones del Führer. El año anterior, Hitler saludó al primer Congreso del Partido en Núremberg con una cita de *Die Meistersinger* de Wagner: «*Wacht auf!*» («¡Despertad!»). Tampoco era Hitler el único nazi que mostraba reverencia por la tradición musical alemana. Hans Frank, el gobernador general de la Polonia ocupada, declaró que sus compositores predilectos eran Bach, Brahms y Reger. La Staatskapelle de Berlín tocó la Marcha fúnebre de Sigfrido en el funeral del Obergruppenführer de las SS, Reinhard Tristan Eugen Heydrich, cuyo padre había tocado en la orquesta de Hans von Bülow y había cantado importantes papeles de tenor en Bayreuth. Y Josef Mengele silbaba sus melodías favoritas mientras seleccionaba a las víctimas para las cámaras de gas de Auschwitz. Hay muchas anécdotas de este tipo sobre la música en el Tercer Reich y refuerzan la controvertida pero no fácilmente refutable afirmación de Thomas Mann de que durante el reinado de Hitler como dictador de Alemania el gran arte estuvo aliado con el gran mal. «Gracias a Dios», dijo Richard Strauss después de que Hitler accediera al poder, «¡por fin un canciller del Reich que se interesa por el arte!».

En el siglo XIX, la música, especialmente la música alemana, estaba considerada como un reino sagrado que se bastaba por sí solo, flotando muy por encima del mundo normal. En la cáustica frase de Nietzsche, se convirtió en un «teléfono del más allá». Arthur Schopenhauer afirmó con toda seriedad que el arte y la vida no tenían nada que ver entre sí: «Al lado de la historia del mundo, la historia de la filosofía, de la ciencia y de las artes es inocente y no está manchada de sangre.» Hans Pfitzner citó estas palabras como el epígrafe de su ópera *Palestrina*, de 1917, que celebraba la capacidad de un compositor para elevarse por encima de la política de su tiempo. Más tarde, el compositor utilizó esa misma página de su partitura para escribir una dedicatoria a Mussolini. Ese hecho hacía perder todo su sentido a la pretensión de que la música puede alcanzar la total autonomía respecto de la sociedad que la rodea. Precisamente debido a su naturaleza inarticulada, se reviste de

ideologías y se utiliza con fines políticos con demasiada facilidad.

De resultas de Hitler, la música clásica sufrió no sólo pérdidas físicas incalculables —compositores asesinados en campos de concentración, futuros talentos acibillados en las playas de Normandía y en el frente oriental, salas de concierto y teatros de ópera destruidos, emigrados olvidados en países extraños—, sino una pérdida más profunda de autoridad moral. Durante la guerra los aliados hicieron cuanto estuvo en su mano para rescatar las obras maestras de la tradición alemana de la propaganda nazi, reapropiándose de ellas como los emblemas de la lucha contra la tiranía. Las primeras notas de la Quinta de Beethoven se equipararon a la señal en código morse para V, como en «Victoria». Con el paso de los años, sin embargo, la música clásica adquirió un aura siniestra dentro de la cultura popular. Hollywood, que había hecho en su día de los músicos los frágiles héroes de películas de prestigio, empezó a darles un aspecto sádico. En la década de 1970, la yuxtaposición de «gran música» y barbarismo se había convertido ya en un cliché cinematográfico: en *La naranja mecánica*, un joven matón fantasea de un modo ultraviolento con las melodías de la Novena de Beethoven, y en *Apocalypse Now*, los soldados estadounidenses atacan un pueblo vietnamita con la ayuda de la «Cabalgata de las valquirias» de Wagner. Ahora, cuando cualquier archicriminal de Hollywood que se precie se dispone a esclavizar a la humanidad, oye un poco de música clásica para ponerse en situación.

La correlación definitiva de música y horror se encuentra en el poema de 1944-1945 de Paul Celan «Todesfuge» («Fuga de la muerte»), en el que un alemán de ojos azules instruye a los internos de un campo de la muerte en el arte de excavar sus propias tumbas. Mientras habla, se transmuta en un director de orquesta que insta a la sección de los violines a «pasar el arco más sombríamente», porque «la muerte es un maestro venido de Alemania». Las secuelas del corrosivo amor a la música de Hitler son inevitables. Una gran parte de la posterior historia musical del siglo xx es una lucha para conseguir aceptarlo. Aunque no tiene sentido intentar restaurar la separación de arte y Estado de Schopenhauer, es igualmente falso pretender lo contrario, que el arte puede de algún modo ser engullido por la historia o dañado irreparablemente por ella. Es posible que la música no sea inviolable, pero es infinitamente variable, adquiriendo una nueva identidad en la mente de todo nuevo oyente. Está siempre en el mundo, ni culpable ni inocente, sujeta al paisaje humano permanentemente cambiante en que se mueve.

«Hay demasiada música en Alemania», escribió Romain Rolland en los años del apogeo de Mahler y Strauss. Algo estaba acechando, sospechó el escritor francés, en estas enormes sinfonías y dramas musicales teutónicos: un culto del poder, un «hipnotismo de la fuerza». Los propios alemanes reconocieron la vena demoníaca presente en su cultura. Durante la Primera Guerra Mundial, el aún no liberal-

demócrata Thomas Mann escribió un manifiesto titulado *Betrachtungen eines Unpolitischen* (*Consideraciones de un apolítico*) en el que alababa todas las tendencias retrógradas alemanas que más tarde acabaría lamentando en las páginas de *Doktor Faustus*. En la primera de estas obras, Mann afirma que el arte «tiene una propensión esencial a resultar poco fiable y traicionero; el placer por la antirrazón escandalosa, su tendencia al “barbarismo” creador de belleza es inerradicable [...]».

La fusión de música alemana con política reaccionaria se remonta a Wagner. El panfleto del compositor *Das Judentum in der Musik* (*El judaísmo en la música*), de 1850, condenó la «judificación» de la música alemana y exigió que los judíos sufrieran *Untergang* y *Selbstvernichtung*: extinción y autoaniquilamiento. «Vernichtung» es la palabra que los nazis utilizaron para describir el asesinato masivo de los judíos europeos, como han resaltado los críticos recientes más mordaces de Wagner, como Paul Lawrence Rose y Joachim Köhler. Jens Malte Fischer y otros estudiosos han contraatacado señalando que Wagner, en línea con Hegel y otros pensadores alemanes, concebía la «Vernichtung» no como un proceso físico sino espiritual, semejante a la autoabnegación budista. Sin embargo, aun en medio del coro del antisemitismo decimonónico, las diatribas de Wagner sobresalieron por su maliciosa intensidad. En una ocasión escribió al rey Luis I de Baviera que «tengo a la raza judía por el enemigo nato de la humanidad pura y de todo lo noble que hay en ella». Los judíos eran también, dijo, «el demonio plástico de la ruina de la humanidad», una frase que Joseph Goebbels utilizó a menudo en sus discursos y que apareció en la repugnante película antisemita *El judío eterno*.

En los últimos años de Wagner, Bayreuth atrajo a todo tipo de antisemitas, sacerdotes arios y darwinistas sociales. La aparición mensual de las *Bayreuther Blätter* difundió las teorías racistas de Paul de Lagarde, Arthur de Gobineau y, las más perniciosas, las de Houston Stewart Chamberlain, que se casó con Eva, la hija de Wagner, y se convirtió en el líder intelectual de Bayreuth tras la muerte de Wagner. Aunque el compositor temía que sus discípulos le hicieran parecer ridículo, no consiguió refrenarlos. De hecho, se refirió en términos admirativos a varios artículos en concreto que contenían interpretaciones raciales tendenciosas de sus obras. Inevitablemente, el antisemitismo acabó calando en los estudios sobre la propia música. Aun en vida de Wagner, los charlatanes y gesticulantes villanos de las óperas —los enanos Alberich y Mime y el semihumano Hagen en el *Ring*, el pedante Beckmesser en *Meistersinger*, el malvado mago Klingsor en *Parsifal*— se tomaron en ocasiones por caricaturas de judíos. Gustav Mahler pensaba que Mime personificaba la «inteligencia mezquina» y la «codicia» de la raza judía. «Conozco únicamente a un Mime —añadió—, ¡y soy yo!» Los nombres de los villanos de Wagner podían servir asimismo como palabras en clave para referirse a judíos. Cuando el compositor derechista Max von Schillings se lamentó en una carta a Strauss de que los «Alberichs» del Ministerio de Cultura prusiano estaban minando el verdadero arte alemán, podemos suponer que la condición de judíos de esos

agitadores, y Leo Kestenberg a la cabeza de todos ellos, fue la que suscitó la asociación wagneriana.

Ninguna obra de Wagner adquirió un aspecto más amenazador que *Parsifal*, que el compositor creó al tiempo que veían la luz sus escritos en prosa sobre la raza y la regeneración. Según Cosima, en una ocasión él leyó en voz alta el *Essai sur l'inégalité des races humaines* (*Ensayo sobre la desigualdad de las razas humanas*) de Gobineau y a continuación se sentó al piano para tocar el Preludio de la ópera. El propio argumento se presta con demasiada facilidad a la exégesis racial. El rey Amfortas padece una extraña herida, que apareció en su cuerpo después de que sucumbiera a la misteriosa Kundry; él parece ser el moderno alemán cuya sangre se ha mezclado con razas inferiores, por lo que ha pasado a estar «judificada». Kundry es la versión femenina del Judío Errante, que se rió de Cristo en su camino a la Cruz y que ahora es condenada a vagar por la tierra; en una vida anterior era Herodías, la madre de Salomé. Klingsor se prepara para utilizarla de nuevo a fin de lanzar su ataque final contra los caballeros. Sólo Parsifal, «el loco puro», puede resistir las insinuaciones de la esclava de Klingsor. «*Verderberin!*», le grita a ella. «¡Corruptora! ¡Aléjate de mí! ¡Eternamente, eternamente lejos de mí!»

Al conservar su pureza de sangre, Parsifal puede desterrar a Klingsor, recuperar la lanza que atravesó el costado de Cristo y presidir la curación de la hermandad del Grial. Cuando Parsifal levanta en lo alto la lanza, Kundry cae muerta. Muchos antisemitas deseaban que los propios judíos desaparecieran igual de mágicamente, con un golpe de arco del *Meister*.

Richard Strauss, *circa* 1933, era el modelo del alemán judificado. Su hijo, Franz, había contraído matrimonio con Alice von Grab, la hija del industrial checo-judío Emanuel von Grab. Escritores con orígenes judíos habían contribuido a casi todas las óperas que había escrito hasta entonces: Hedwig Lachmann había realizado la traducción en que se basaba *Salome*; Hugo von Hofmannsthal había escrito el drama *Elektra* y los libretos para *Der Rosenkavalier*, *Ariadne auf Naxos*, *Die Frau ohne Schatten* (*La mujer sin sombra*), *Die ägyptische Helena* (*La Elena egipciaca*) y *Arabella*; y Stefan Zweig estaba trabajando por entonces en el libreto de la siguiente ópera de Strauss, *Die schweigsame Frau* (*La mujer silenciosa*). Dos años después, el Ministerio de Propaganda observó horrorizado que la partitura vocal de *Die schweigsame Frau* contenía los nombres de nada menos que «4 Juden» («4 judíos»): Zweig; el editor Adolph Fürstner; el compositor Felix Wolfes, que realizó el arreglo para piano; y, curiosamente, el dramaturgo jacobino Ben Jonson, que escribió *Epicoene; or The Silent Woman* (*Epicoene; o La mujer silenciosa*), en que se basaba la ópera, y que no era ni remotamente judío.

Cómo se convirtió Strauss en la joya más preciada de la cultura nazi constituye una historia complicada. En su juventud, el compositor había estado lejos de ser un

reaccionario político o cultural; su primera ópera, *Guntram*, desconcertó a los wagnerianos conservadores con su mensaje antioletoquista, y en los años siguientes se convirtió en el representante más destacado de Alemania en el mercado de la decadencia modernista internacional. En 1911, Siegfried Wagner, un compositor con un talento mucho más modesto que el de su padre, se lamentó del hecho de que *Parsifal* se representara en teatros «ensuciada por las obras engendradoras de desgracia de Richard Strauss».

El lado sardónico y anárquico de la personalidad de Strauss persistía aún en 1921, cuando propuso al crítico Alfred Kerr la idea de una «opereta política» ambientada en medio del caos de la Alemania de la posguerra, con presencia de «consejos de trabajadores y de empresa, intrigas de prima donnas, ambiciones de tenores, directores de teatros dimisionarios del antiguo régimen», junto con «la Asamblea Nacional, sociedades de guerra, política partidista mientras el pueblo muere de hambre, proxenetas como ministros de educación y cultura, criminales como ministros de guerra, asesinos como ministros de justicia». También propuso el personaje de un compositor, un «auténtico romántico alemán» que se comporta burdamente, coquetea con chicas del conservatorio y que «vive, sin embargo, de los préstamos y como respetado antisemita de los donativos de los judíos ricos». Este plan tan prometedor quedó, desgraciadamente, en agua de borrajas.

La época de Weimar trajo consigo muchas desilusiones. Mientras que *Jonny* de Krenek y la *Dreigroschenoper* de Weill se ofrecían en teatros abarrotados, las comedias operísticas ingeniosas aunque en ocasiones excesivamente preciosistas de Strauss —*Intermezzo*, *Die ägyptische Helena*, *Arabella*— eran acogidas tibiamente. A finales de los años veinte, el compositor llevaba ya muchos años sin lograr un gran éxito, y las inseguridades estaban corroyéndolo. Casualmente o no, sus ideas políticas se escoraron hacia la derecha. Cuando, en 1925, un joven periodista llamado Samuel Wilder —pronto se convertiría en Billy Wilder, director de *El crepúsculo de los dioses* y *Con faldas y a lo loco*— llamó a la puerta de Strauss para preguntarle su opinión sobre Mussolini, el compositor expresó su admiración por el dictador. Strauss coincidió con Mussolini en más de una ocasión y los dos hombres compartían evidentemente su escaso aprecio por el modernismo artístico. Más tarde, en esa misma década, el conde Harry Kessler asistió a una comida en casa de Hugo von Hofmannsthal y registró en su diario que Strauss había hablado a favor de una dictadura. Pero el compositor tenía poco que decir sobre el propio Hitler. El nombre surge por primera vez en manifestaciones publicadas de Strauss en noviembre de 1932, cuando, tras las elecciones alemanas más recientes, escribió con total naturalidad: «Hitler parece acabado.»

Franz Biberkopf, el protagonista de *Berlin Alexanderplatz*, la novela de Alfred Döblin, es un hombre terco, duro e independiente que ve cómo acaba transformado en un títere de los nazis. De un modo muy similar, la filosofía del yo de Strauss —«la ley de mi mente determina mi vida», por citar a *Guntram*— lo dejó indefenso frente a

las seducciones de Hitler. El nazismo era en sí mismo el producto del egoísmo, el nihilismo, el cinismo y el esteticismo amoral. A Hitler le encantaba desempeñar el papel del príncipe munífico: mostraba un ávido interés, hacía comentarios informados, se comportaba con timidez entre sus favoritos. Que el amo de Alemania tuviera que adoptar una pose servil en presencia de Strauss resultaba absolutamente halagador. Los dos hombres hablaron por primera vez en el Festival de Bayreuth en 1933, cuando Strauss acudió a dirigir *Parsifal* después de que Toscanini renunciara a hacerlo en señal de protesta. El compositor mencionó varios temas que le interesaron, incluida la idea de utilizar los ingresos por radio y televisión para apoyar al teatro. También hizo un comentario favorable sobre el director de orquesta judío Leo Blech. «Se lo agradezco», dijo simplemente Hitler.

Algunas de las experiencias musicales determinantes de Hitler se produjeron sobre el telón de fondo familiar de Austria en la primavera de 1906. Realizó su primer viaje a Viena a comienzos de mayo, aventurándose a salir de Linz, donde vivía desde 1894. El 7 de mayo envió a su amigo August Kubizek una postal en la que mencionaba que iba a ver *Tristan* en la Hofoper la noche siguiente y *Der fliegende Holländer* (*El holandés errante*) un día después. En una segunda postal ofrecía su impresión de la acústica: «las poderosas oleadas de sonido avanzaban por la sala y el murmullo del viento cedía ante el terrible estruendo de las mareas sonoras». La tercera postal decía: «Hoy 7 1/2-12 Tristan.»

Hitler se quedó en Viena varias semanas más y habría tenido tiempo para ir a ver *Salome* en Graz. Manfred Blumauer, el único estudioso que ha investigado exhaustivamente el tema, deja abierta la cuestión, imposible de responder, de si Hitler hizo o no realmente el viaje. En cualquier caso, le dijo a Franz y Alice Strauss, en 1933 o 1934, que sí había asistido a la representación de Graz. Alice le contó la conversación a Blumauer décadas después. En este encuentro o en otro similar, Hitler besó aparentemente la mano de Alice, a pesar del hecho de ser judía.

El *Tristan* que Hitler vio en Viena en 1906 fue la famosa producción que nació bajo la dirección de Gustav Mahler. Alfred Roller, el pintor y escenógrafo, utilizó una interacción simbolista de color y luz para resaltar los misterios de la partitura de Wagner. Fascinado por el espectáculo, Hitler abrigó la ambición de estudiar pintura y dirección de ópera con Roller. Consiguió que la casera de su madre, que tenía contactos en Viena, le facilitara una carta de presentación. Pero cuando se trasladó a la ciudad imperial, en febrero de 1908, la invitación acabaría quedando en nada, a pesar de que Roller había explicado en detalle dónde y cuándo podía encontrarlo. Hitler afirmó más tarde que había subido hasta la puerta de Roller antes de darse la vuelta en un estado de ansiedad. Las imágenes de *Tristan* seguían con él: en un cuaderno del período 1925-1926 reprodujo la imagen de los amantes abrazados bajo un dosel de estrellas, y en 1934, cuando conoció finalmente a Roller, aún podía



recordar la producción en detalle, incluida «la torre de la izquierda bajo una luz mortecina» en el Acto II.

Las biografías de Hitler han pasado por alto generalmente el hecho de que el director de orquesta de *Tristan* el 8 de mayo fue el propio Mahler. Kubizek, cuyos recuerdos pueden utilizarse sólo con la debida precaución, afirma que su amigo admiraba a Mahler porque «cuidaba de los dramas musicales de Richard Wagner y los llevaba a escena con una perfección absolutamente deslumbrante para aquella época». El testimonio se ve en parte confirmado por un comentario que Hitler hizo a Goebbels en 1940, según el cual él «no negaba» las «capacidades y los méritos» de distinguidos artistas judíos como Mahler y Max Reinhardt.

Hitler había adorado a Wagner desde temprana edad. En varias ocasiones afirmó que una representación del drama romano de Wagner *Rienzi* le había servido de estímulo para entrar en política. En Viena, Hitler se sentía incómodo ante el hecho de que obras maestras de la cultura aria se interpretaran en una ciudad abarrotada de judíos. En cierta ocasión, en una conversación con Hans Frank, recordó haber oído *Götterdämmerung* (*El ocaso de los dioses*) en la Hofoper y encontrarse en el camino a su casa con «unos judíos en caftán trapicheando». Hitler dijo: «Es imposible pensar en una combinación más irreconciliable. ¡Este glorioso misterio del héroe moribundo y esta bazofia judía!»

La figura espectral del judío del gueto aparece también en *Mein Kampf* (*Mi lucha*). Hitler afirma haber visto a una persona durante un largo paseo y se pregunta: «¿Es éste también un judío? [...] ¿Es éste también un alemán?» En ese momento, dijo, surgió en él por primera vez el odio a los judíos. Aquí está produciéndose un extraño desplazamiento, teniendo en cuenta que un judío ocupaba el podio durante lo que es posible que fuera la experiencia musical más extraordinaria de la vida de Hitler. ¿Era Mahler un símbolo atormentante de poder judío en medio de los fracasos de Hitler? ¿O se identificaba ese hombre joven con el aura de Mahler, con su capacidad para dar órdenes a sus huestes con un movimiento de sus brazos? En fotografías, algunas de las poses oratorias del Führer parecen vagamente características del modo de dirigir de Mahler: la mano derecha elevada con el puño apretado, girado, la mano izquierda retrocediendo con un movimiento que recuerda al de una garra.

Hitler se forjó su reputación política vociferando discursos coléricos en las cervecerías y los barracones de los soldados en Múnich, pero sus conocimientos musicales le franquearon el acceso a círculos más elevados. Edwin Bechstein, el renombrado fabricante de pianos, y Hugo Bruckmann, el editor que publicaba las obras de Houston Stewart Chamberlain, acogieron ambos a Hitler en sus salones. Cuando Hitler conoció a Carl von Schirach, el director artístico del Teatro Nacional de Weimar, se puso a analizar detalladamente *Die Walküre*, comparando

representaciones recientes en Weimar con otras legendarias que había escuchado en Viena. Schirach lo invitó de inmediato a tomar el té. Estas conexiones resultaron cruciales en el rápido ascenso de Hitler desde la celebridad provincial a la nacional.

La familia Wagner cayó también profundamente bajo el hechizo de Hitler. Winifred Wagner abrió las puertas de Wahnfried al hombre que ella consideraba el salvador de Alemania. Hitler visitó por primera vez a los Wagner el 1 de octubre de 1923, cuando estaba preparando su intento inicial de hacerse con el control de Alemania. Chamberlain, enfermo, se levantó de su cama, como Amfortas en *Parsifal*, para decir que Hitler había venido para salvar a Alemania «en su hora de mayor necesidad». En un ensayo posterior, Chamberlain llamó a Hitler un auténtico hombre del *Volk* que habría de combatir «la influencia nociva y mortífera del judaísmo en la vida del pueblo alemán», unas palabras que se hacían eco de su propio resumen de los escritos de Wagner sobre «regeneración». De Hitler también se dijo que tenía una «naturaleza como la de Parsifal».

Hitler absorbió rápidamente el estilo de vida de Bayreuth: vegetarianismo, activismo a favor de los derechos de los animales, escauceos con el budismo y la sabiduría hindú. Más tarde adoraría a los Wagner más jóvenes y sirvió de sustituto de la figura paterna para los nietos, Wieland y Wolfgang. Cuando llegaba a Bayreuth, como hizo todos los veranos desde 1933 hasta 1940, se convertía en un ser diferente. «Evidentemente se sentía a gusto con la familia Wagner y liberado de la compulsión de representar el poder», comentó el arquitecto nazi Albert Speer.

El «Putsch de la cervecería» se produjo los días 8 y 9 de noviembre de 1923. Siegfried Wagner había previsto conmemorar la victoria de Hitler dirigiendo su poema sinfónico más reciente, *Glück (Dicha)*, en un concierto en Múnich. El fracaso le obligó a posponer el estreno, pero ni él ni sus familiares perdieron la fe en la causa. Hitler, encerrado en la cárcel de Landsberg, le escribió para expresar su agradecimiento. Bayreuth, dijo, estaba «en la línea de marcha hacia Berlín»; era el lugar «en el que primero gracias al Maestro y luego gracias a Chamberlain se forjó la espada espiritual con la que hoy luchamos». Los Wagner se encargaron de que el prisionero estuviera bien abastecido, enviándole grabaciones de fragmentos de Wagner, el libreto de la ópera de Siegfried *Der Schmied von Marienburg (El herrero de Marienburg)*, diversos objetos domésticos (mantas, chaquetas, medias, comida, libros) y objetos de escritorio, incluido papel de primera calidad para escribir a máquina. Helene Bechstein le envió un fonógrafo. Hitler se dispuso a escribir *Mein Kampf*.

Los discursos de Hitler de finales de la década de 1920 abordaron con frecuencia temas culturales, haciendo gala de un modesto conocimiento de la vida musical de Berlín, Múnich y Viena. Un signo del declive de Alemania, decía Hitler, era su creciente ignorancia de la gran tradición musical: «Hay un par de cientos de miles de personas que conocen a Mozart, Beethoven, Wagner, en parte también a Bruckner.» Entretanto, «llegan pequeños defensores de la nueva música y sueltan sus

disonancias». Incluyó una referencia a *Jonny spielt auf* de Krenek, lo que indicaba que estaba al tanto: «En Alemania se deja que Jonny empiece a tocar y, en cuanto al sur del Tirol, la gente se queja del hundimiento de la cultura alemana.» En esta misma época criticó la opereta *Das Dreimäderlhaus* (*La casa de las tres jóvenes*) por sus parodias de canciones de Schubert y emprendió un extenso ataque contra el director Bruno Walter, «alias Schlesinger». En Berlín, adujo Hitler, había cinco directores de ópera en la plantilla de los teatros de ópera con financiación estatal, y todos ellos eran judíos. La referencia a «*fünf Juden*» («cinco judíos») recuerda a la escena de *Salome* en que cinco judíos discuten entre ellos en la corte de Herodes.

Hitler se hizo con el poder en enero de 1933 y a finales de año la mayor parte del aparato cultural alemán se encontraba ya bajo el control del Ministerio de Propaganda de Goebbels. Pero la música no pasó a ser un instrumento directo del Estado. Como muestra el historiador Alan Steinweis, Goebbels veía a los artistas como figuras creativas especializadas, no simplemente como empleados o funcionarios, y los puso bajo la vigilancia de organismos semiindependientes. El modelo fue bautizado como «*Selbstverwaltung unter staatlicher Überwachung*» («Autoadministración bajo supervisión estatal»). La Reichskulturkammer (Cámara de Cultura del Reich), tenía departamentos para cada una de las formas artísticas, incluida una Reichsmusikkammer (Cámara de Música del Reich) cuyo primer presidente fue Richard Strauss. La vida musical no se nazificó simplemente desde arriba; en gran medida se nazificó a sí misma. Incluso la cláusula antijudía en las leyes de la Cámara de Cultura omitía la mención de los judíos por su nombre; se dejó que los burócratas culturales decidieran qué artistas carecían de «fiabilidad y aptitud» para la vida cultural. En nada sorprende que todos los músicos judíos más destacados fueran tenidos por ineptos. La ley del 7 de abril de 1933 que excluía a los judíos del sector público había tenido ya un impacto devastador, porque muchos de ellos habían obtenido trabajos gracias a los programas artísticos de Weimar. Weill se fue de Alemania el 22 de marzo, Klemperer el 4 de abril, Schoenberg el 17 de mayo.

Desde el principio, la música atronó como telón de fondo de la vida nazi. Los mítines del Partido estaban coreografiados de un modo tan immaculado con la música de Beethoven, Bruckner y Mahler que la música parecía haber sido escrita para reforzar el boato; Hitler generaba su autoridad por medio de estos trucos de prestidigitación. Al contrario que Stalin, que exigió que el arte soviético reflejara la ideología del régimen, Hitler deseaba dar la impresión de que en las artes seguía reinando la autonomía. Brigitte Hamann, en su biografía de Winifred Wagner, señala que en el festival de Bayreuth de 1933 el dictador pidió al público que se abstuviera de cantar la canción «Horst Wessel» (el himno del Partido Nazi) o de hacer otras manifestaciones patrióticas, con el argumento de que «no existe ninguna expresión más gloriosa del espíritu alemán que las propias obras inmortales del Maestro».

Como muchos amantes de la música alemanes, Hitler defendía que la tradición clásica era un «arte absoluto» suspendido en lo alto sobre la historia, como en la formulación de Schopenhauer.

Tal fue también el cariz de la más ambiciosa declaración de Hitler sobre política musical, su «alocución cultural» en el mitin del Partido de 1938, en el que afirmó que «es absolutamente imposible expresar una visión del mundo científica en términos musicales» y «absurdo» intentar expresar asuntos del Partido. En contraste con Stalin, Hitler despreciaba la propaganda adulatora. En 1935 ordenó que no se le dedicara más música y tres años más tarde se lamentó de que un grupo de obras encargadas para el Día del Partido del Reich palidescieran en comparación con Bruckner. La política aspiraba a la condición de música, no viceversa. Así, cuando la Filarmónica de Berlín interpretó el *finale* de la Séptima de Bruckner antes del discurso de 1938, lo que estaba dándose a entender era que la retórica de Hitler se ajustaría al modelo musical. Goebbels quería que sus esfuerzos propagandísticos subrayaran, a la manera wagneriana, *Leitmotive* fundamentales, renovados por medio de ingeniosas variaciones.

También Hitler creía en la «música para todos». Exigió, por ejemplo, que los nuevos teatros de ópera contaran con hasta tres mil asientos. Pero en la Alemania nazi, como en los Estados Unidos del New Deal, la música clásica podía venderse a las masas sólo con la presión ejercida desde arriba. Los oyentes alemanes habían sentido el tirón de la música popular americanizada en la época de Weimar y siguieron demandándola durante el nazismo. Las galas wagnerianas de Hitler encontraban una acogida muy tibia entre las bases del Partido. Cuando Hitler entró en una sala en su mayor parte vacía en los *Meistersinger* «oficiales» de 1933, dio el orden de que patrullas fueran a buscar a miembros de las altas jerarquías del Partido por las cervecerías y los cafés de Núremberg. Unos *Meistersinger* en el congreso del Partido de 1938 atrajeron a tan pocos camisas pardas que se reclutó a clientes del hotel Deutscher Hof, situado a tan sólo unos metros, para llenar las filas vacías. Durante las representaciones, Hitler zarandeaba a sus allegados para despertarlos cada vez que se quedaban dormidos.

Los grandes músicos ocupaban una categoría especial y sus errores ideológicos solían pasarse por alto o disculparse. Hitler tenía a Wilhelm Furtwängler, el director de la Filarmónica de Berlín, por el músico supremo de Alemania, y miraba con recelo a los artistas carismáticos más jóvenes que estaban asomando entre las filas de la cultura nazi. Es posible que el virtuoso del podio Herbert von Karajan, por ejemplo, se afiliara muy pronto al Partido, pero a Hitler no le gustaba. La costumbre de dirigir de memoria de Karajan era «arrogante», pensaba Hitler; Furtwängler no haría jamás una cosa así. A Hans Knappertsbusch también se le juzgaba deficiente. Sus ojos azules y su pelo rubio no deberían engañar a nadie, dijo Hitler en uno de sus monólogos «informales»; no era más que un simple director de banda con un pobre sentido del tempo y «sin ningún oído musical». Directores de orquesta como

Furtwängler y Clemens Krauss exhibían un estilo más flexible y romántico y, en opinión de Hitler, exploraban la música con mayor profundidad. El crítico John Rockwell ha propuesto que el encuentro juvenil de Hitler con Mahler pudo haber moldeado su gusto en punto a los directores de orquesta. El estilo filosófico y antimetronómico de Furtwängler tenía que atraer con naturalidad a alguien que hubiera quedado fascinado con el *Tristan* de Mahler.

A pesar de su actitud «apolítica», Hitler insinuó en una o dos ocasiones la existencia de un vínculo entre su música predilecta y su política exterior cada vez más agresiva. Sucedió con las peroraciones sinfónicas de Bruckner. Ridiculizado durante su vida como un ingenuo paleta provinciano que carecía de la sofisticación vienesa, Bruckner representaba aparentemente para Hitler la venganza del hombre «pequeño» de un mundo que no le comprendía. En 1937 se colocó un busto del compositor en el conocido como Valhalla de los héroes culturales alemanes cerca de Regensburg y el canciller del Reich fue fotografiado mientras lo contemplaba extasiado. La ceremonia tuvo lugar conjuntamente con un importante discurso de Hitler en el que introdujo el concepto espiritual nazi de *Gottgläubigkeit*: una creencia en Dios divorciada de ideas religiosas y ligada al sentimiento nacional. El estudioso Bryan Gilliam sugiere que el acto fue una especie de ensayo para la anexión de Austria por parte del Reich, con Hitler utilizando al compositor como una metáfora de la síntesis de la cultura austríaca y la alemana. Del mismo modo que el busto de Bruckner se instalaba en el Valhalla alemán, Austria se instalaría en el Reich.

Tras el *Anschluss* de marzo de 1938, Hitler organizó un plebiscito para confirmar la unión y realizó una campaña por varias ciudades y pequeñas localidades austríacas. Muchos artistas austríacos expresaron su posición favorable. «¡Quien no apruebe esta acción de nuestro Führer con un sí al cien por cien no se merece llevar el honorable nombre de alemán!», recalcó el director Karl Böhm. El 3 de abril de 1938 Hitler llegó a Graz, donde veinte mil nazis se habían sublevado contra el gobierno austríaco hacía varias semanas. Había prometido que Graz sería una de las primeras ciudades que visitaría después del *Anschluss*. Avanzó en coche por una *via triumphalis* a lo largo de cuatro kilómetros y la ciudad que había aclamado la *Salome* tres décadas antes acudió en masa para saludar al nuevo líder. Fue una «sinfonía de la alegría», dijo el *Völkischer Beobachter*, con el marco de un cielo blanco y azul. El pianista Alfred Brendel, que se crió en Graz, recordaba la «histeria colectiva» de aquel día.

En un nuevo viaje tres años después, Hitler acudió a la Ópera de Graz y examinó los decorados de una producción de *Die Zauberflöte* (*La flauta mágica*). No mencionó si había asistido a *Salome* en 1906; su séquito tuvo la impresión de que nunca había estado en la ciudad. Sí que declaró, sin embargo, que el edificio tenía que reconstruirse debido a sus problemas acústicos, algo extraño en boca de alguien que nunca había asistido a una representación en ese teatro.

¿Existió algo parecido a un «sonido nazi»? ¿Un estilo conservador con dejos de Wagner, Bruckner y/o Strauss garantizaba el éxito en el mundo de Hitler? ¿Estilos más audaces —los que habían prosperado en la atmósfera libre de la República de Weimar— eran una garantía de fracaso? Las respuestas a estas preguntas no son tan claras como suele suponerse. La identificación automática de estilo radical con política progresista y de estilo conservador con política reaccionaria constituye un mito histórico que hace poca justicia a una realidad histórica dolorosamente ambigua.

Al compositor política y estéticamente conservador Hans Pfitzner le correspondía, por derecho, el papel de genio oficial del período nazi. Llevaba mucho tiempo arremetiendo contra «el espíritu judío internacional» en la música y era un admirador de Hitler desde los primeros años. En 1923, cuando Pfitzner pasó un tiempo en el hospital, Hitler lo visitó en compañía de un amigo común. Los dos hombres hablaron de los crímenes de guerra judíos, luego se pusieron a hablar de la carrera de Otto Weininger, cuyas teorías habían fascinado a Schoenberg y a Berg, y a quien Pfitzner calificó más tarde del «mayor odiador de sí mismo y antisemita que jamás haya existido». Hitler dijo que «era el único judío que resultaba aceptable porque él mismo se había quitado de en medio». Pfitzner se preguntó en voz alta si semejante procedimiento funcionaría para todos los judíos, algo que contrarió a Hitler. Pfitzner llevaba por entonces una barba fina, ligeramente rabínica, lo que dio a Hitler la falsa impresión de que el compositor era judío. «Pfitzner le resulta al Führer profundamente antipático», escribió Goebbels en su diario en 1943. «Lo considera un medio judío, lo que no es el caso según la documentación de nuestros expedientes.»

Cuando los nazis se hicieron con el poder, Pfitzner pensó que había llegado su momento. Dijo de Hitler en 1934: «Hoy no hay nadie aparte de él que reúna la fuerza de cuerpo, de espíritu y de alma que aquel en quien hemos encontrado al Führer alemán desde hace más de diez años.» Un panfleto titulado *Hört auf Hans Pfitzner!* (*¡Escuchad a Hans Pfitzner!*) anunciaba la relevancia del compositor. Pero Pfitzner no consiguió lograr la reputación de héroe y no pasó mucho tiempo antes de que estuviera mascullando que estaba favoreciéndose al modernismo cosmopolita de los compositores más jóvenes por encima de su propia música puramente alemana, la misma queja que había formulado repetidamente durante la República de Weimar. Suplicó en vano mantener otro encuentro con Hitler. Con una necesidad desesperada de un protector nazi, encontró uno en Hans Frank, el gobernador general de Polonia y entusiasta de Reger, que había creado su propia orquesta en Cracovia. Pfitzner viajó allí en repetidas ocasiones entre 1942 y 1944, la última vez llevando consigo una obertura titulada *Krakauer Begrüßung* (*Saludo a Cracovia*). Se oyó por primera vez a cincuenta kilómetros de Auschwitz, mientras estaban desmantelándose las cámaras de gas.

Echando la vista atrás, parece inevitable que Paul Hindemith fuera criticado

ferozmente en los comienzos de la época nazi, hasta el punto de que se sintiera obligado a exiliarse. Pero el antiguo niño malo de la Alemania de Weimar se esforzó mucho por hacerse un hueco en el mundo de Hitler y siguió intentándolo mucho después de que le hubieran hecho sentirse una persona *non grata*.

Empujado hacia la derecha política por sus desafortunadas colaboraciones con Brecht, Hindemith entabló una colaboración con el poeta conservador Gottfried Benn, que escribió para el compositor el texto para un oratorio titulado *Das Unaufhörliche (Lo incesante)* una renuncia a la política, la publicidad y el placer mundano. Entre 1933 y 1935, Hindemith trabajó en la ópera *Mathis der Maler (Matías el pintor)*, que participaba del espíritu del sagrado arte alemán de *Die Meistersinger* de Wagner. Basada en la vida del pintor renacentista Matthias Grünewald, describía la lucha solitaria de un artista, en medio del caos político y religioso, para echar raíces «en el suelo primigenio de tu pueblo», por citar el libreto del propio compositor. Los estetas nazis tomaron nota de la nueva dirección elegida por Hindemith y lo mencionaron como un potencial caudillo musical. En 1934, el compositor le dijo a su editor que había hablado con funcionarios sobre la institución del «programa más ambicioso de educación musical popular (junto con una adecuada formación para compositores) que jamás haya conocido el mundo. Puede tenerse en las manos literalmente la ilustración musical de millones de personas».

Si Hindemith se situaba políticamente en el buen camino, ¿por qué cayó en desgracia? Aparentemente, el mojigato Hitler había quedado escandalizado por la ópera de 1929 *Neues vom Tage (Noticias del día)*, una contribución rigurosamente actualizada al género de la *Zeitoper* en la que una soprano cantaba desnuda en una bañera. «Es evidente que [*Neues vom Tage*] horrorizó extraordinariamente al Führer», escribió Hindemith a su editor en noviembre de 1934. «Le escribiré una carta (a F. le gusta mucho la idea) en la que le pediré que se convenza de lo contrario y quizá que nos visite alguna vez aquí en la escuela, donde haría que se interpretara para él la cantata del Plöner Musiktag: no ha habido nadie que haya podido resistirse a eso. F. le entregará mi carta, también el texto [de *Mathis*].» «F.» es Furtwängler, que acabó cometiendo un importante error táctico; en vez de defender la causa de su colega entre bastidores, lo hizo en un artículo de periódico en el que cuestionaba la conveniencia de los controles políticos a los artistas. En vez de lograr la rehabilitación de Hindemith, Furtwängler lo condenó.

Aun así, en una fecha tan tardía como 1936, Hindemith estaba intentando recuperar la confianza de las autoridades, prometiendo escribir una obra en honor de la Luftwaffe. Era, dijo, «una oportunidad que no podía desperdiciarse», e incluso confiaba en «darles algo realmente bueno». Cuando el compositor se fue a Estados Unidos en enero de 1939, se vio navegando en un barco atestado de refugiados judíos, el tipo de gente, escribió a su esposa medio judía, que uno no querría ver habitualmente. El año siguiente empezó a dar clases en Yale.

Otros moradores del mundo musical de Weimar hicieron una transición

relativamente tranquila a la época nazi. Con algunas hábiles maniobras, pudieron incluso seguir cultivando los estilos característicos de los años veinte. En enero de 1939 Hitler fue a ver *Peer Gynt* de Werner Egk, una pieza ecléctica con dejos de Stravinsky, Weill, jazz y Berg, y le gustó tanto que llamó al compositor a su palco, a la manera de Stalin en el Bolshoi. Hitler aclamó a Egk como un sucesor de Wagner; Goebbels lo alabó como un «talento enormemente grande y original». (Posiblemente los jerarcas nazis disfrutaron con *Peer Gynt* porque utilizaba inteligentemente los estilos occidentales modernos para hacer una sátira de la moderna sociedad occidental; el himno del rey de los trolls es «Tu nur, was dich erfreut» [«Haz sólo lo que te alegre»].) Carl Orff, que había participado en los modelos de educación socialista de Leo Kestenberg en la época de Weimar, logró un éxito sorprendente en la Alemania nazi con su cantata *Carmina burana*. Con su exótica escritura para percusión (modelada a partir de *Les noces* de Stravinsky) y su «rebote» sincopado, la pieza de lucimiento de Orff se situaba muy lejos de las óperas de Wagner predilectas de Hitler. La crítica en el *Völkischer Beobachter*, el periódico del Partido Nazi, la tildó de «*Niggermusik* [música negra] bávara». Cuando la obra demostró tener un enorme atractivo popular, sin embargo, se reajustó la estética nazi para darle cabida. En 1944, Goebbels se deshizo en elogios en su diario y escribió que *Carmina burana* contenía «bellezas extraordinarias».

Una fuerza solitaria de insubordinación entre los compositores alemanes fue Karl Amadeus Hartmann, que mantenía contactos con la resistencia antinazi e introdujo en su música mensajes de oposición en clave. Su partitura orquestal *Miserae* llevaba la dedicatoria «A mis amigos, que hubieron de morir a cientos, que duermen para la eternidad: no os olvidamos. (Dachau 1933/1934)». Los historiadores han mostrado desde siempre su respeto por Hartmann como el compositor «buen alemán», que se mantuvo firme en contra de la nazificación. Pero incluso este caso resulta un poco ambiguo cuando se examina en detalle. Como demuestra Michael Kater en un meticuloso estudio de la música alemana bajo el dominio nazi, Hartmann se permitió el lujo de vivir de la fortuna de su suegro, un fabricante de rodamientos. Y cuando se estrenó *Miserae*, en Praga en 1935, el único que vio la dedicatoria sobre Dachau fue el director, Hermann Scherchen. El público no sabía nada de ella. El antinazismo de Hartmann fue igualmente invisible para los agentes del Partido Nazi en Múnich, que escribieron en un informe que los había recibido con un saludo del Partido.

Sólo en la Italia de Mussolini —hay que reconocer que un entorno menos opresivo que la Alemania de Hitler— un compositor dejó constancia de una inconfundible protesta pública contra el gobierno totalitario en forma de una obra musical. Luigi Dallapiccola, que encontró su estilo personal gracias a una síntesis del neoclasicismo de Stravinsky con el lenguaje disonante de Schoenberg, se mostró inicialmente entusiasmado con las poses pseudoheroicas de Mussolini, como hicieron muchos artistas fácilmente influenciados de los años anteriores a la guerra. Lo cierto es que Dallapiccola creyó en el fascismo tan fervientemente que «a veces nos



molestaba a sus amigos», como le contó su colega Goffredo Petrassi al historiador Harvey Sachs. Más tarde, cuando se formó el Eje italo-alemán en los años treinta, Dallapiccola, cuya esposa era judía, perdió la fe en Mussolini y, al contrario que muchos otros, escribió su desencanto en la superficie de su música. Sus *Canti di prigionia* (*Cantos de prisión*, 1938-1941), una obra coral de una belleza misteriosa y hermética, utiliza obras de María Estuardo, Boecio y Savonarola para representar a todas aquellas personas que habían sido encarceladas por decir lo que pensaban o por ser simplemente quienes eran: «Te adoro, te imploro que me liberes [...]. Feliz aquel que puede romper los vínculos de la pesada tierra [...]. El mundo presiona, los enemigos se sublevan, yo nada temo.» Dallapiccola encontró la primera de estas plegarias en un libro de Stefan Zweig, el antiguo libretista de Strauss. Dos meses después de que se estrenara *Canti di prigionia*, Zweig se suicidó en Brasil, incapaz de ver ninguna esperanza en medio de una oscuridad cada vez más profunda.

La atonalidad y otras tendencias modernistas sufrieron un sino interesante en la Alemania nazi. Cuando se inauguró una exposición de Música Degenerada en Düsseldorf en mayo de 1938, su organizador, Hans Severus Ziegler, decretó que la composición atonal era «el producto del espíritu judío». Pero, como señala Michael Kater, una comisión encabezada por Strauss había declarado que la Cámara de Música del Reich no debería prohibir obras atonales, porque sería el público quien decidiría por sí mismo sobre estos asuntos. La exposición de Ziegler acabaría siendo pobremente recibida, incluso en los círculos oficiales. Había una cierta sensación de vergüenza por el hecho de que Stravinsky hubiera sido incluido en la galería de degenerados, y la Oficina de Asuntos Exteriores alemana hizo pública una explicación cuasiapologética. (Stravinsky, que aún tenía que adquirir las ideas más o menos progresistas de las que haría gala en Estados Unidos, se quejó ya en 1933 de que estaba siendo injustamente desdeñado en la nueva Alemania, a pesar de su «actitud negativa hacia el comunismo y el judaísmo [...], por no expresarlo en términos más contundentes».) Strauss hizo un comentario especialmente ácido sobre el concepto de «música degenerada»; en una conversación con Ziegler preguntó, con una risa «mitad furiosa, mitad burlona», por qué se habían pasado por alto las operetas decadentes de Franz Lehár y su propia *Salome*, «puramente atonal». La respuesta estaba implícita: a Hitler le gustaban.

El resultado fue que la escritura atonal y dodecafónica se toleraba en ocasiones, siempre que el compositor adoptara la postura ideológica correcta. Cuando Herbert Gerigk, un musicólogo que estaba al frente de la sección de música de la oficina ideológica de Alfred Rosenberg y que trabajó incansablemente para identificar a todos los judíos musicales, sopesó el caso de Arnold Schoenberg en 1934, llegó a una conclusión sorprendente: «De la conocida como atonalidad también puede nacer un arte valioso, siempre que la persona que esté detrás sea racial y personalmente

intachable y creativa.»

Dos discípulos de Schoenberg, Winfried Zillig y Paul von Klenau, utilizaron la técnica dodecafónica durante toda la época nazi, suavizando su impacto con material tonal. Zillig, en su ópera *Der Opfer (El sacrificio)*, empleaba una serie formada por tríadas mayores y menores, como en *Lulu* de Berg. Klenau, un danés reaccionario, justificó la técnica de su ópera *Michael Kohlhaas* del siguiente modo: «En la ópera no figura *una sola nota* que no pueda derivarse de una de las siete diversas series dodecafónicas subyacentes [...]. En la música de nuestro tiempo actúa una regularidad ordenadora que se corresponde con el contenido ético. Porque un arte que mire hacia el futuro, apropiado para el mundo nacionalsocialista, exige una cercanía ética respecto al pueblo y una capacidad artesanal que se desprenda de todos los esfuerzos individualistas arbitrarios en el reino de los sonidos.»

Irónicamente, el sesgo nacionalista que dio Klenau a la escritura dodecafónica no se encontraba demasiado alejado de la concepción que tenía de ella su propio profesor. Aunque Schoenberg se opuso incansablemente a los nazis, no era del todo inmune a los impulsos autoritarios, como muestra su ataque al igualitarismo de la República de Weimar. En 1931, cuando Alemania estaba escorándose políticamente a la derecha, Schoenberg declaró que en su música «se encuentra presente un arte que, al oponerse a las aspiraciones hegemónicas de los romanos y los eslavos con la mayor eficacia, nace enteramente de las tradiciones de la música alemana». Incluso durante el exilio estadounidense no lo tuvo nada fácil para ajustarse al concepto de «Nosotros, el pueblo», y en su ensayo de 1938 «Programa en cuatro puntos para la comunidad judía» declaró que la democracia resultaría inadecuada para un movimiento judío de masas. Para ilustrar este punto aportó una perfecta demostración tomada de su propia biografía; mientras funcionó la Sociedad para las Ejecuciones Musicales Privadas en Viena, dijo, se había convertido en «una especie de dictador», y al tener que hacer frente a una oposición interna, hizo algo «que en otras circunstancias podría tildarse de ilegal: disolví toda la sociedad, formé una nueva, acepté únicamente a aquellos miembros que estaban en perfecta sintonía con mis principios artísticos y dejé excluida a toda oposición». Así es precisamente como Hitler se hizo con el poder en 1933.

Schoenberg envió el «Programa en cuatro puntos» a su compañero de exilio Thomas Mann, con la esperanza de que el novelista se encargara de su publicación. Mann le contestó alarmado, objetando que el brutal estilo polémico del documento «incurrir un poco en lo fascista», revelando «una clara voluntad de terrorismo». Fue quizás en este momento cuando quedó plantada la semilla de *Doktor Faustus*.

Alban Berg no sentía ninguna simpatía por el programa de Hitler, pero se mostró muy capaz de ajustar su propio currículum para adecuarse a los requerimientos nazis. En 1933 habló de los retos que planteaba el nuevo mercado alemán con su discípulo Adorno, quien no tenía tampoco ningún deseo de abandonar Alemania, a pesar de sus orígenes parcialmente judíos. Adorno aconsejó a Berg que informara de sus orígenes

arios puros a la Cámara de Música del Reich, así como que se distanciara de cualquier concepto de «solidaridad judía», «sobre lo que cabe hacerse a la postre tan pocas ilusiones como sobre otras cosas».

Por lo que respecta a Webern, abandonó sus antiguas inclinaciones socialistas para convertirse en un orgulloso y entusiasta hitleriano, saludando la invasión de Dinamarca y Noruega con una prosa casi orgásmica: «¡Eso es hoy Alemania! ¡¡¡Pero la *nacionalsocialista* a buen seguro!!! ¡No ninguna otra! Es justamente el *nuevo Estado*, del que se plantó la semilla hace más de veinte años. Sí, *es un nuevo Estado*, tal como no ha existido jamás. ¡*Es un nuevo Estado!* ¡¡¡Creado por este hombre en solitario!!!»

No hubo ningún compositor que pusiera más dolorosamente de manifiesto el colapso moral del arte alemán que Richard Strauss, presidente de la Cámara de Música del Reich de 1933 a 1935. Al compositor de *Salome*, Hitler le resultaba agradable básicamente porque pensaba que bajo los auspicios de este canciller amante de la música podría llevar a cabo una serie de reformas largo tiempo soñadas: una nueva legislación de la propiedad intelectual que favoreciera más a los compositores clásicos que a los populares; la ampliación de los derechos de autor de los compositores; normas que impidieran que las orquestinas de los balnearios masacraran las oberturas de Wagner; directrices que pusieran freno a la destrucción de las voces de los jóvenes provocada por tener que cantar a voz en cuello canciones patrióticas.

La relación de cuanto hizo produce consternación. Strauss apareció en actos nazis y firmó una falsa denuncia de Thomas Mann. Cuando el antifascista Toscanini canceló sus compromisos en Bayreuth en 1933, Strauss lo sustituyó y en el mismo año se ofreció como un sustituto de último minuto del racialmente inaceptable Bruno Walter en Berlín. En las ocasiones relativamente infrecuentes en que Strauss se encontraba en la capital, alternaba con los jefes nazis en las distintas mansiones suntuosas que habían requisado. En febrero de 1934, por ejemplo, compartió mesa con Hitler en una cena vegetariana en casa de Walther Funk; concluida la cena, el compositor acompañó a los cantantes Viorica Ursuleac y Heinrich Schlusnus en varios de sus *Lieder*. Felicitaba a los mandatarios por sus cumpleaños, les jaleaba por sus discursos y les hacía regalos. En las navidades de 1933 le dio a Hitler una copia de la *Weltgeschichte des Theaters (Historia mundial del teatro)* de Joseph Gregor.

La conducta de Strauss no fue siempre tan deleznable como parecía. En el caso del problema con Bruno Walter, el mundo exterior no supo que Strauss aceptó el encargo a regañadientes, y sólo después de que una agencia de conciertos cuyos propietarios eran judíos, Wolff y Sachs, le informaran —verazmente o no— que el propio Walter había pedido que fuera Strauss quien se hiciera cargo. En general, Strauss se negó a tomar parte en la desjudificación de la vida musical. Evitó firmar

papeles que hubieran puesto en marcha la expulsión de los judíos de la Cámara de Música. Opuso resistencia a la prohibición de compositores judíos y anunció que las sinfonías de Mahler, entre otras cosas, debían seguir interpretándose. Mientras estaba organizando un festival internacional de música en Hamburgo en 1935, se exasperó cuando el Ministerio de Propaganda exigió un repuesto «francés ario» de la ópera *Ariane et Barbe-bleue* (*Ariadna y Barba Azul*) de Paul Dukas. Strauss declaró de inmediato: «Debo dejar constancia por la presente de mi absoluto desinterés por el Festival de Hamburgo [...] tampoco viajaré a Hamburgo y, por lo demás, ¡Götz v. B.!» *Götz von Berlichingen* es la obra de Goethe cuyo héroe lanza la famosa exclamación: «Lámeme el culo.»

Strauss tampoco podía comprender la prohibición de Felix Mendelssohn. Él había amado desde su juventud la música de Mendelssohn —todos sus exaltados solos de trompa descienden del Nocturno de *A Midsummer Night's Dream*— y ridiculizó la «terrible música aria sustitutiva» que los compositores alemanes (incluido Orff) estaban pergeñando a toda prisa para reemplazar a la partitura prohibida de Mendelssohn.

Cuando Stefan Zweig criticó las componendas de su amigo con los nazis, Strauss respondió con una carta tortuosamente autojustificatoria: «¿Cree que alguna vez me he dejado llevar en cualquier acción por la idea de que soy germano (quizá, *qui lu sa*) [...] para mí el pueblo [*Volk*] existe únicamente en el momento en que se convierte en público.» El comentario entre paréntesis es una mezcla convenientemente cosmopolita de francés e italiano; Strauss quería escribir probablemente «*Chi lo sa*» («Quién sabe»). Lo que equivale a decir que no sabía ni le preocupaba si era un auténtico ario.

Los nazis llevaban ya un tiempo dejando constancia en sus archivos de la deficiente actitud de Strauss. En febrero de 1934, él y Furtwängler fueron denunciados por no hacer el saludo fascista mientras se interpretaba la canción «Horst Wessel» en un acto público (parece ser que fueron recibidos con gritos de «¡Campo de concentración!»). Cuando se supo que varios judíos habían colaborado en la creación de *Die schweigsame Frau*, *Der Stürmer* escribió en su editorial: «Si [Strauss] quiere utilizar colaboradores judíos en sus futuras obras tendremos que sacar conclusiones que no son muy agradables.» Y si se da crédito a los recuerdos posteriores de Albert Speer, el propio Hitler empezó a ver en Strauss a un «opositor del régimen», confabulado con «la chusma judía».

Pero sólo cuando la Gestapo interceptó esa extraordinaria carta a Zweig —«el pueblo [*Volk*] existe únicamente en el momento en que se convierte en público»— la situación de Strauss como compositor «oficial» pasó a ser insostenible. Se vio obligado de inmediato a dimitir de su puesto en la Cámara de Música del Reich. En un memorándum privado, Strauss se quitó por fin su fachada cínica y lanzó un grito privado de indignación acorde a sus principios: «Considero la campaña de difamación de los judíos de Streicher y Goebbels una vergüenza para el honor

alemán, una muestra de incapacidad, el arma más vil de la mediocridad carente de talento y perezosa contra una naturaleza espiritual más elevada y un talento mayor.»

Si Strauss se hubiera ido de Alemania a consecuencia de este fiasco, el régimen de Hitler habría sufrido un duro revés. Pero, por diversas razones, la idea de irse de Alemania no se le pasó nunca probablemente por la cabeza. A la sazón ya septuagenario, difícilmente podría concebir la idea de empezar una nueva vida en suelo extranjero. Más importante, de haberse ido él solo, era de suponer que su amplia familia habría sido enviada a los campos de concentración. A Strauss no le quedaban más opciones que pasar por un humillante proceso de autorrehabilitación. Empezó escribiendo una carta servil a Hitler, entronizándolo como «el gran diseñador del conjunto de la vida alemana». En 1936, Strauss hizo una destacada aparición en la ceremonia inaugural de los Juegos Olímpicos en Berlín, dirigiendo una manida pieza ceremonial titulada *Olympische Hymne (Himno olímpico)*, cuyo manuscrito había presentado a Hitler. Miles de palomas blancas ascendieron por el aire mientras sonó la música. El programa también incluyó «Deutschland, Deutschland, über alles», la canción «Horst Wessel», el coro del «Aleluya» del *Mesías* y el *finale* de la Novena Sinfonía de Beethoven.

Strauss no estaba limitándose simplemente a intentar reparar su orgullo herido; también estaba tratando de proteger a su familia parcialmente judía. En la Kristallnacht, en noviembre de 1938, Richard y Christian Strauss, los adorados nietos del compositor, fueron detenidos de camino al colegio y obligados a escupir a un grupo de judíos que habían sido retenidos en la plaza del pueblo; luego serían escupidos ellos mismos. Más tarde —cuenta Michael Kater—, Franz y Alice Strauss fueron hostigados repetidamente por la Gestapo, y en una ocasión fueron sacados de la casa de Richard en plena noche e interrogados durante varios días. A pesar de todo, Franz siguió apoyando a los nazis. Un informe de los servicios de inteligencia de 1944 afirmaba que reaccionaba airadamente cuando sus conocidos expresaban dudas sobre el curso de la guerra o sobre las instituciones del Partido. También se dejó constancia de que Alice no le contradecía. Dentro de la casa, sin embargo, se producían discusiones encarnizadas. Franz defendía por regla general a los nazis, mientras que Richard despotricaba contra ellos.

La música siguió siendo el lugar en que Strauss se refugiaba de la política, aunque los temas políticos ensombrecieron a la sucesora de *Die schweigsame Frau*: el drama en un acto *Friedenstag (Día de paz)*. El argumento de esta obra tiene su origen en Zweig; el libreto fue escrito por el historiador del teatro Joseph Gregor, que pasó a ser el libretista de Strauss cuando la colaboración con Zweig se volvió imposible. La historia se abre con una ciudad que, asediada, muere de hambre en la Guerra de los Treinta Años. Su comandante se muestra decidido a quemarla totalmente antes que rendirse, pero queda liberado de su misión destructiva con la súbita llegada del «día de paz». Algunos intérpretes recientes han intentado explicar la ópera como un acto de protesta encubierto, pero lo cierto es que el mensaje antibélico se mezclaba a las

mil maravillas con la cínica manipulación de los pacifistas europeos por parte de Hitler; al Führer le gustaba retorcer las mentes de los líderes democráticos arguyendo que sus adquisiciones territoriales *impedirían* la guerra, no que la iniciarían. (Hitler afirmó en 1935: «Quien encienda en Europa la antorcha de la guerra no puede desear más que el caos.») La vacuidad del sentimiento se manifiesta de forma sangrante en la conclusión insulsamente triunfal de Strauss, un pastiche construido como un refrito de los finales de la Novena y *Fidelio* de Beethoven con ecos, asimismo, de la Octava de Mahler. La partitura cobra vida sólo cuando Maria, la esposa del comandante, se queja de lo insípida que se ha vuelto su vida. Como solía suceder, Strauss se identificó fuertemente con su personaje protagonista femenino.

Hitler confirmó que Strauss recuperaba temporalmente la gracia al asistir a una función de gala de *Friedenstag* en Viena en 1939. (El estreno se había celebrado en Múnich el año anterior.) El Führer fue obsequiado con una atronadora ovación cuando apareció en su palco. Luego cedió el primer plano a Strauss, que fue saludado con su propia *Wiener Philharmoniker Fanfare* (*Fanfarria para la Filarmónica de Viena*). En una especie de conferencia de prensa que ofreció con Goebbels la mañana siguiente, Strauss dio las gracias y expresó la esperanza de que el arte alemán pudiese prosperar eternamente bajo la protección del Tercer Reich. Más tarde, en un desayuno privado con Goebbels de dos horas de duración, habló sobre diversos problemas que lo acosaban, incluido el efecto que estaban teniendo en su familia las medidas antijudías. «Es tan apolítico como un niño», escribió Goebbels en su diario. Aparentemente, Strauss recibió garantías de que su nuera y nietos contarían con la protección oficial de Hitler, aunque esto no fue lo que sucedió seguidamente. Alice Strauss recibió un pasaporte en el que se le asignaba el segundo nombre de Sara, como a todas las mujeres judías en Alemania.

Dos años después, Strauss se vino abajo en público como consecuencia de los juegos psicológicos de Goebbels. Al compositor se le había oído hacer comentarios despectivos sobre las operetas de Lehár, un compositor que, como todo el mundo sabía, le encantaba al Führer. Goebbels convocó a Strauss a una reunión, que luego contó irónicamente en su diario: «Le digo a Strauß [*sic*] algunas cosas amables sobre sus insolentes cartas. No puede dejar de escribir cartas y eso le ha reportado ya un montón de desgracias. Pero ahora voy a ayudarle para la próxima vez.» Lo cierto es que esta conversación íntima se produjo delante de una numerosa delegación de compositores. Werner Egk describió la escena en sus memorias. «¡Lehár tiene a las masas, usted no!», gritó el ministro. «¡Déjese ya de una vez de peroratas sobre la importancia de la *música seria*! ¡Con eso no mejora usted su situación! ¡La cultura del mañana es diferente de la del ayer! ¡Usted, Sr. Strauss, es del ayer!»

A renglón seguido, contó Egk, Strauss se quedó de pie durante un rato en las escaleras del Ministerio de Propaganda, con las lágrimas cayéndole por las mejillas y la cabeza enterrada en sus manos. «Ojalá hubiera hecho caso a mi mujer y me hubiera quedado en Garmisch», murmuró.

El 30 de enero de 1939, Hitler celebró el sexto aniversario de su régimen con un gran discurso en el Reichstag. Desde el incendio del edificio del Reichstag en 1933, el parlamento alemán había llevado a cabo sus tareas, ahora puramente ceremoniales, en la Ópera Kroll, donde, en la época de Weimar, Otto Klemperer había dirigido *Neues vom Tage* y *Oedipus Rex* de Stravinsky. En la misma sala, en 1933, un parlamento impedido había aprobado la Ley Habilitante, que concedía al canciller del Reich poderes dictatoriales. Ahora, en 1939, Hitler anunció que sus dominios comprenderían en breve gran parte de Europa y que aquellos que se interpusieran en el camino del destino habrían de enfrentarse a la destrucción. Goebbels, en sus diarios, describió el discurso de Hitler casi como una concepción sinfónica que crecía por medio de un extenso desarrollo de temas familiares hasta un potente clímax. «También en el lenguaje su discurso de la posteridad ha de perdurar como una obra maestra», escribió Goebbels. «El final del discurso es emocionante y conmovedor. Todos han quedado maravillados con él. El Führer es un verdadero genio.»

Este discurso añadió dos nuevos temas a la ya familiar denuncia de los judíos: risa y aniquilación. «A lo largo de mi vida he sido con mucha frecuencia profeta y la mayoría de las veces se han reído de mí [*ausgelacht*].» Anunció que había llegado por fin el momento de poner una «solución» al problema judío cuyas imponentes dimensiones podrían hacer desaparecer las sonrisas de los rostros de sus enemigos: «Creo que esas risas en otro tiempo atronadoras ahora van a quedárseles ahogadas a los judíos en la garganta.» Hitler hizo otra profecía: «Si las finanzas judías internacionales dentro y fuera de Europa lograran precipitar de nuevo a los pueblos a una guerra mundial, entonces el resultado no será ya la bolchevización de la tierra, y con ello la victoria de los judíos, sino la aniquilación [*Vernichtung*] de la raza judía en Europa.»

Hitler repitió estos temas en posteriores discursos. En septiembre de 1942 dijo: «Los judíos se rieron en otro tiempo en Alemania [*haben einst... gelacht*] de mis profecías. No sé si siguen riéndose ahora o si ya ha desaparecido su sonrisa. Pero lo que puedo asegurar ahora es: les desaparecerá la sonrisa en todas partes.» Y en noviembre de ese año afirmó: «Siempre se han reído de mí [*ausgelacht*] como profeta. De aquellos que entonces se reían [*die damals lachten*], son incontables los que ya han dejado de reír. Los que aún siguen riéndose dejarán también quizá de reírse dentro de poco.»

Hitler estaba anunciando en lenguaje cifrado que la Solución Final estaba en marcha. Lo que hace que estos discursos resulten especialmente perturbadores desde el punto de vista musical es que podrían contener una referencia wagneriana. El sonido de la risa resuena en todo momento en *Parsifal*. Kundry le dice a Parsifal cómo se burló del sufrimiento de Cristo en el camino hacia la cruz:

*Lo vi – a Él – a Él –*

y... me reí [...]  
¡y su mirada me alcanzó!

Otto Weininger, a quien Hitler describió en sus monólogos como el único buen judío, dijo de la risa en *Parsifal*: «La risa de Kundry proviene de su condición de judía. *La culpa metafísica de los judíos es haberse reído de Dios.*» Más tarde, en la escena de los Encantamientos del Viernes Santo, el niño-mesías observa un prado floreciente y piensa en las muchachas flor que lo tentaron. «Las vi palidecer —susurra—, a aquellas que en otro tiempo se rieron de mí [*Ich sah sie welken, die einst mir lachten*].»

La obsesión de Hitler por *Parsifal* está bien documentada. Hans Frank, en su no siempre fiable autobiografía, dio cuenta de la siguiente escena más o menos creíble que se produjo en el vagón del tren privado del Führer en 1935:

Sacaron el tocadiscos eléctrico y el Führer eligió unos discos. En primer lugar el Preludio de *Parsifal*, dirigido por Muck en Bayreuth. Estábamos sentados en su vagón, con el tren avanzando muy lentamente, y en nuestro solitario silencio sonaron las sagradas notas de la última obra de Richard Wagner, su Maestro. Cuando se desvanecieron dijo pensativamente: «A partir de *Parsifal* construyo mi religión, sirvo a Dios de forma solemne sin partidistas disputas teológicas. Con una nota pedal fraterna del amor verdadero sin esa humildad teatral y esa vacía cháchara formal. Sin esas repugnantes sotanas y faldas de mujer. Sólo puede servirse a Dios con ropajes heroicos.»

*Parsifal* se convirtió en objeto de un tira y afloja entre los jefes nazis. Goebbels, Rosenberg y Heinrich Himmler querían todos que la ópera desapareciera de los escenarios alemanes con el argumento de que su cristianismo místico violaba el espíritu nazi. Según un documento que ha sacado a la luz Brigitte Hamann, Hitler se rió con ganas cuando Wieland Wagner, nieto del compositor, le dijo que Rosenberg había afirmado que sólo el segundo acto era merecedor de ser representado. *Parsifal* debe permanecer, dijo Hitler, aunque los directores de escena tendrían que imaginar una ambientación más moderna para ella. Wieland recibió instrucciones de «diseñar un templo del Grial intemporal». Tal y como lo expresó Wieland, «¡¡¡¡[Hitler] quiere que *Parsifal* se represente *en contra* de su propio partido!!!!».

Ya en 1934 Hitler había convencido a Winifred Wagner para que contratara a Alfred Roller para diseñar un nuevo *Parsifal*, en la línea del *Tristan* atmosférico y semiabstracto que tanto había admirado en Viena. La vieja guardia de Bayreuth se rebeló contra la sombría puesta en escena de Roller, calificándola de «una orgía del infierno». Joachim Köhler ha defendido que la concepción de Roller del templo del Grial influyó en algunos de los espectáculos más grandiosos de la cultura nazi; por ejemplo, la «bóveda de luz» en los mítines del Partido de los años treinta y la «gran cúpula» que iba a elevarse en el centro del Berlín de Albert Speer. Seis años después de la muerte de Hitler, Wieland Wagner dio a conocer una versión poéticamente abstracta, con los mínimos aditamentos, de *Parsifal*, que los críticos de la época ensalzaron como un rechazo del Bayreuth «nazi». Cabe preguntarse cuán alejada estaba realmente de la visión onírica que Hitler tenía de la ópera.



La villa de Richard Strauss en Garmisch sigue perteneciendo a la familia del compositor, y se conserva en gran medida tal y como él la dejó. Al lado del escritorio de Strauss hay un pequeño retrato de un niño judío pintado por Isidor Kaufman, un pintor de escenas *shtetl*. Perteneció a la abuela de Alice Strauss, Paula Neumann, que fue deportada en 1942 al gueto convertido en campo de concentración de Theresienstadt, en la antigua Checoslovaquia. Después de que fuera enviada allí, Strauss realizó numerosos intentos para que la liberaran. Un día viajó al campo en coche, se anunció a sí mismo en la puerta con su aplomo habitual («Mi nombre es Richard Strauss», dijo) y declaró que quería llevarse a la señora Neumann. Los guardias de la puerta lo obligaron a irse.

Desde alrededor de 1935 hasta su muerte en 1949, Strauss experimentó un asombroso renacimiento creativo. Que recobrarla la forma sobre el telón de fondo de una locura genocida es el tipo de paradoja que Thomas Mann abordó en *Doktor Faustus*. En el caso de Strauss no existen pruebas directas de que los acontecimientos externos hicieran mucha mella en él, consciente o inconscientemente. Lo que sí parece probable es que su humillante destitución de la Cámara de Música del Reich le hizo recuperar sus primeros principios. En sus óperas y poemas sinfónicos utilizó con mucha frecuencia sus poderosos recursos para retratar a una figura solitaria privada despojada de ilusiones mundanas, que pasaba de la jactancia a la resignación. En *Guntram*, el héroe se aparta de su comunidad para refugiarse en la soledad. En *Der Rosenkavalier*, la Mariscala mira más allá de sus pertenencias y se traslada a un espacio frío, vacío, en que el tiempo continúa avanzando glacialmente. En *Die Frau ohne Schatten*, el emperador de un cuento fantástico se enfrenta a la amenaza de convertirse en piedra. Strauss empezó su último período con la ópera mitológica *Daphne*, en la que una mujer escapa de su vida arruinada convirtiéndose en un árbol. El compositor indicó la trascendencia autobiográfica de la obra introduciendo claras alusiones a la estructura armónica y al material temático de *Guntram*, su dolorosamente fallida primera ópera: ambas obras comienzan en la tonalidad de Sol mayor y terminan en Fa sostenido, y ambas tienen como centro melodías que giran suavemente en torno a una tríada y que van acelerando hacia tresillos descendentes.

En un sentido más amplio, *Daphne* hacía de sujetalibros de toda la historia de la música; la historia, tomada de las *Metamorfosis* de Ovidio, recuerda la primera ópera de la que se conserva la música, *Dafne* de Jacopo Peri, de 1597-1598. Dafne, una ninfa solitaria, hija del dios río, prefiere la compañía de la naturaleza a la compañía de hombres. Rechaza las insinuaciones de su amigo de la infancia, el pastor Leukipos, para acabar cayendo en los brazos de Apolo. Cuando Leukipos insiste en cortejarla, Apolo lo mata en un arranque de ira. Dafne, consternada, promete quedarse eternamente sobre la tumba de su amigo. Los dioses, que se apiadan de ella, la transforman en un laurel que quedará enraizado para siempre en ese lugar. La

propia metamorfosis se halla representada casi íntegramente por la orquesta, con la voz de Dafne regresando justo antes del final para ejecutar arabescos sin palabras. Instrumentos aislados, como hojas temblorosas, titilan en torno a un acorde de Fa sostenido mayor. Como si se tratara de un eco muy lejano de Ravel o Stravinsky, la orquesta hace suya una delicada estratificación de ritmos, unidades de dos frente a unidades de tres, con ocasionales estallidos asimétricos de unidades de cinco. Incluso Apolo se pierde asombrado con la canción de Dafne. «¿Seguimos siendo dioses?», pregunta. «¿O fuimos eclipsados hace tiempo / por los corazones humanos, / o extinguidos hace tiempo / por semejante pureza?»

El tema de la indiferencia hacia el mundo reapareció en la siguiente ópera de Strauss, *Die Liebe der Danae* (*Los amores de Dánae*), en la que el compositor volvió a perderse en la mitología griega, aunque no sin referencias indirectas a su estado espiritual. Júpiter, a la manera del Wotan de Wagner, acaba asumiendo finalmente su impotencia y renuncia al sueño del amor. «Pero en la inmensa lejanía / el enorme desasosiego se ve empujado hacia la despedida del atardecer», canta el dios. Es de suponer que está hablando también por el compositor, quien se veía no sólo al final de su vida sino al final de la historia, el último en la procesión de maestros alemanes que había empezado con Bach.

Sin embargo, cada vez que Strauss se despedía se veía viviendo un poco más. Mientras la Blitzkrieg alemana avanzaba por Polonia, en 1939, concibió la idea extrañamente irrelevante de escribir una breve pieza de cámara sobre el propio arte de la ópera, con la acción o la ausencia de ella ambientada en el París del antiguo régimen. Posteriormente fue bautizada con el título de *Capriccio*. Después de recibir ideas inadecuadas del desafortunado Gregor, Strauss decidió escribir él mismo el libreto, aunque requirió la ayuda del director de orquesta Clemens Krauss. Una vez más, una mujer sofisticada, ambivalente, fascinante, se encuentra en el centro de la acción. La condesa Madeleine ha encargado una obra al poeta Olivier y al compositor Flamand. Los dos hombres compiten por la obtención de su favor, al igual que hacen también las artes de la poesía y la música: ¿cuál es más esencial para el drama? Al final, la condesa mira a un espejo y se pregunta: «¿Puedes ayudarme a encontrar el final de su ópera? ¿Hay alguno que no sea trivial?» En este momento entra su mayordomo para decir: «Señora Condesa, la cena está servida.» Una deliciosa ironía tiñe la música de Strauss para esas palabras. «Las últimas palabras de la ópera no podrían ser más triviales», escribe Michael Kennedy en su biografía de Strauss. «Pero se les pone música con una frase lírica, inolvidablemente conmovedora, prolongada por la orquesta.» La condesa sale tarareando la melodía para sí misma (la orquesta tararea por ella), olvidadas ya las palabras.

Es a la par emocionante y perturbador imaginar a Strauss inmerso en el artificio de *Capriccio* en los primeros meses de 1941, cuando las fuerzas alemanas estaban preparándose para la invasión de Rusia y los *Einsatzgruppen* de Heydrich tenían órdenes de asesinar a judíos y eslavos a su paso. Emocionante, porque puede sentirse

la necesidad de Strauss de desaparecer en un mundo de sonidos. Perturbador, porque su obra contrastaba por completo con la realidad circundante. El 3 de agosto de 1941, el día que *Capriccio* quedó concluida, 682 judíos fueron asesinados en Chernovtsy (Rumanía); 1.500 en Jelgava (Letonia); y varios cientos en Stanisławów (Ucrania). El 28 de octubre, el día del estreno de la ópera en Múnich, llegaba a Auschwitz-Birkenau el primer convoy de judíos procedente de Theresienstadt, y el noventa por ciento de ellos acabaron en las cámaras de gas.

El Holocausto logró acabar no sólo con la vida de millones de individuos, sino de escuelas enteras de composición. El estilo que huía enérgicamente de los extremos, ecléctico, que había eclosionado en Berlín, Viena y Praga en el período de entreguerras fue eficazmente exterminado. Una de las víctimas más destacadas fue el compositor checo-judío Erwin Schulhoff, que murió de tuberculosis en el campo de concentración de Wülzburg, en agosto de 1942.

La carrera de Schulhoff dibuja con precisión lo que fueron las primeras décadas del siglo xx: empezó escribiendo en un estilo romántico, con inflexiones folclóricas, luego hizo suyo el piano jazzístico y se permitió provocaciones dadaístas (en su sardónica *Symphonia germanica* un cantante vocífera «*Deutschland über alles*» mientras un pianista aporrea disonancias). En los años veinte produjo música de cámara fuertemente lírica en una vena bartokiana. En la década siguiente abrazó el realismo socialista y llegó hasta el extremo de poner música al *Manifiesto comunista*. Estaba a punto de emigrar a la Unión Soviética cuando los nazis lo arrestaron. Siguió componiendo incluso en Wülzburg, esbozando una heroica Octava Sinfonía en la que las palabras de Marx, Lenin y Stalin indicaban el camino hacia la victoria.

Algunos otros compositores checo-judíos acabaron sus días en la antigua prisión de Theresienstadt, que se había convertido en un «campo modélico» para judíos más ricos y notables. Allí floreció durante un tiempo la música; el gran director de orquesta checo Karel Ančerl dirigió una interpretación de «An die Freude» de Beethoven en una fecha tan tardía como abril de 1944. Formaron parte de la comunidad de compositores, entre otros, Pavel Haas, un reservado pero elocuente discípulo de Janáček; Viktor Ullmann, cuya estética se solapaba en muchos sentidos con la de Alban Berg; Hans Krása, que mostró la influencia de perfiles más suaves de Alexander Zemlinsky y Albert Roussel; y Gideon Klein, quien, apenas veinteañero, estaba ya desarrollando una voz individual.

Los compositores de Theresienstadt se convirtieron en peones de un juego espeluznante cuando los propagandistas nazis decidieron en 1944 remodelar el campo con vistas a prepararse para una visita de la Cruz Roja. En el pseudodocumental *Theresienstadt* se ve a un grupo de niños cantando la ópera de Krása *Brundibár*, y Haas sale a saludar por su Estudio para cuerda. Es prácticamente insoportable ver las tenues sonrisas en sus rostros. Cuando se completó el proyecto, los nazis deportaron a

dieciocho mil prisioneros de Theresienstadt en once transportes. El 16 de octubre de 1944 partió un tren para Auschwitz en el que iban Klein, Ullmann, Haas, Krása y los niños que habían actuado en *Brundibár*. Todos menos Klein murieron en los próximos días. El joven compositor estaba lo suficientemente sano como para sobrevivir al proceso de selección de Josef Mengele y logró resistir hasta el mes de enero del año siguiente.

Aun en Auschwitz seguía sonando la música. Se formaron orquestas masculinas en 1941 y 1942 y tocaban para la edificación de los miembros de las SS. Una ambiciosa oficial de las SS decidió fundar una orquesta femenina en 1943 y reunió a un grupo variopinto de instrumentistas aficionadas y profesionales. La calidad del grupo femenino mejoró de forma espectacular cuando Alma Rosé —sobrina de Gustav Mahler—, violinista y directora vienesa de gran talento, se puso al frente. Como cuentan Richard Newman y Karen Kirtley en su biografía de Rosé, logró reunir a un grupo disciplinado de unas cincuenta instrumentistas y convenció a las SS para que le facilitaran materiales, incluidos una batuta y un podio. El repertorio incluía marchas, vales de Strauss, fragmentos de ópera, el primer movimiento de la Quinta de Beethoven, partes de la Sinfonía *Del Nuevo Mundo* de Dvořák y *Träumerei* (*Ensueños*) de Schumann, esta última una de las piezas predilectas de Mengele.

«Ella vivía en otro mundo», afirmó una superviviente sobre Rosé. «Para ella, la música significaba su amor y sus desilusiones, su pena y sus alegrías, su eterno anhelo y su fe y esta música flotaba en lo alto sobre la atmósfera del campo.» Una violonchelista polaca recordaba cómo Rosé la había reprendido violentamente por tocar un Fa natural en vez de un Fa sostenido. En ese momento, la joven música se puso furiosa; echando la vista atrás, pensaba que esta insistencia aparentemente fútil en la perfección la había salvado de la locura. En otra ocasión, Rosé interrumpió enfadada una interpretación cuando oyó a guardias de las SS hablando demasiado fuerte en segundo plano. Era un misterioso eco de las protestas de su tío, cuando se quejaba de los públicos poco atentos en Viena.

Alma Rosé enfermó en abril de 1944, aparentemente de botulismo. Murió muy pronto, a pesar de los intentos al parecer sinceros de Mengele para curarla. Muchas de sus músicas sobrevivieron, gracias en gran medida al estatus especial que había conseguido para ellas su directora. Paula Neumann, la abuela de Alice Strauss, no tuvo tanta suerte. Un día la familia Strauss recibió un paquete que contenía su certificado de defunción; «fiebre tifoidea» fue la causa aducida de su muerte, aunque es muy probable que muriera en Auschwitz. El paquete también contenía el retrato del niño judío de Isidor Kaudman, que Strauss colgó junto a su escritorio.

La novela *Der Zauberberg* (*La montaña mágica*) de Thomas Mann, un retrato alegórico de la Europa anterior a la guerra que adopta el aspecto de un sanatorio en lo alto de una montaña llamado el Berghof, contiene una escena en la que Hans Castorp,

el joven y voluble héroe, queda prendado de un fonógrafo y oye en sus canciones una «empatía con la muerte». Castorp sigue fantaseando con la utilización de una sencilla canción para conquistar el mundo: «Probablemente podrían fundarse incluso imperios sobre ella, imperios terrenales, demasiado terrenales, muy recios y muy satisfechos con el progreso y en absoluto nostálgicos realmente.» El joven se nombra a sí mismo operador del gramófono, guiando a los pacientes que están con él por las maravillas de la colección de discos. Tanto a Hitler como a Stalin les gustaba organizar reuniones para escuchar música del tipo de las celebradas en la montaña mágica. Stalin tenía un buen gramófono estadounidense en su dacha y, según un testigo, «cambiaba los discos y entretenía a los invitados». Otro tanto sucedía con Hitler, que reunió una extensa colección de discos en su retiro de Berchtesgaden —el Berghof— y sometía a sus invitados a largas disquisiciones con acompañamiento fonográfico.

Las veladas giraban casi siempre en torno a fragmentos de Wagner, canciones de Strauss y Hugo Wolf y, por supuesto, melodías de Lehár, a quien Shostakovich había citado burlescamente en la Sinfonía *Leningrado*. Los invitados podían oír, de entre los miles de discos disponibles, a Karl Muck dirigiendo *Parsifal*, a Heinrich Schlusnus cantando «Heimliche Aufforderung» («Invitación secreta») o la grabación de Hermann Abendroth de *Finlandia* de Sibelius. (El catálogo de la discoteca del Berghof ocupa tres gruesos volúmenes marrones rojizos; pueden verse en la Biblioteca del Congreso de Washington.) Martin Bormann vigilaba el gramófono. Hitler daba habitualmente charlas de apreciación musical de aficionado sobre cada uno de los discos antes de que sonaran, informando a sus oyentes cautivos que Bruckner era «el organista más grande de su tiempo», que «Mozart fue enterrado en una fosa común», que «*Tristan* es realmente la obra más grande [de Wagner]. Tenemos que agradecerérselo al amor de Mathilde Wesendonck».

Una especial calidez se apoderaba de Hitler cuando *Tristan* aparecía en la lista de grabaciones. Su mente se dejaba llevar a la Viena de la época anterior a la guerra. Heinrich Hoffmann, en sus memorias *Hitler Was My Friend (Hitler fue mi amigo)*, recordaba un monólogo junto a la chimenea: «Y mientras contemplaba el fuego, contó: “Ahorrraba hasta el último céntimo para poder permitirme tener un asiento en el olimpo de la Hofoper. ¡Qué esplendor cuando, en las representaciones de gala, salían de sus coches los miembros de la familia del Emperador, los archiduques con sus galas rebosantes de oro y las señoras con sus costosas joyas!”»

Los jerarcas del Partido empezaron a barajar la idea de que Hitler estaba perdiendo la razón. «Tuve la impresión de que se había vuelto loco en el 43», dijo Baldur von Schirach en el curso de los juicios de Núremberg. «Yo tuve la sensación de que en el 42», contestó Hans Fritzsche. Cuando el frente oriental empezó a desmoronarse, Hitler se esforzó por perfeccionar una política musical que ya había dejado de tener sentido. Una de sus iniciativas fue enviar soldados heridos a Bayreuth, para que pudieran vivir allí sus propias epifanías wagnerianas. El Führer también estudió planes para crear una Orquesta Bruckner en Linz y para un festival

Bruckner que rivalizaría en magnitud con Bayreuth. En las semanas posteriores a la invasión de Normandía, Hitler temió por la seguridad de Furtwängler, su director predilecto, y ordenó que se construyera un búnker para protegerlo de las bombas. Furtwängler, que se encontraba en un castillo en las afueras de Berlín, le dijo a Hitler que esas precauciones eran innecesarias. De modo que se mandó a los obreros a la casa berlinesa del director para reforzar el sótano con ladrillos y vigas.

Hitler también se preocupó por Strauss, que había protagonizado un nuevo escándalo en 1943. Cuando el gobierno local de Garmisch ordenó a Strauss que cediera partes de su villa para evacuados y soldados heridos, el compositor contestó que no quería extraños en su casa. «Por mi culpa no necesita caer ningún soldado», parece ser que dijo al responsable nazi local. «Yo no quise esta guerra, no tengo nada que ver con ella.» El responsable contestó: «Ya han rodado muchas otras cabezas como la suya, Herr Doktor Strauss.» Strauss apeló directamente a la ayuda de Hitler: «Mis capacidades como compositor y director le fueron conocidas, mi Führer, por última vez en Bayreuth, donde tuve el honor de encontrarme con usted por primera vez durante un *Parsifal*.» Quizá Strauss estaba intentando recordar a Hitler su supuesta asistencia a *Salome* en Graz.

Hitler se mostró impertérrito. Al día siguiente ordenó que Strauss tenía que acoger a los refugiados y que los oficiales nazis no tenían ya nada que tratar con él. Cuando llegó el momento de celebrar el octogésimo cumpleaños del compositor, en junio de 1944, Hitler y Goebbels se mostraron dispuestos en un principio a desairarlo, pero transigieron ante la presión de Furtwängler, quien les aconsejó, absurdamente, que la opinión internacional podría volverse contra Alemania si se ignoraba el cumpleaños de Strauss. Antes del incidente de Garmisch, Hitler tenía la intención de regalar al compositor un nuevo Mercedes junto con una cartilla de racionamiento para mil litros de combustible. Lo que hizo ahora fue enviar un seco telegrama. Goebbels envió por correo una copia del busto de Gluck de Houdon.

Tanto los oficiales nazis como los emigrados antinazis formularon la misma queja sobre Strauss: que se comportaba como «un espectador absolutamente distante», en palabras de un alto cargo de la Cámara de Cultura del Reich. «Su música, en especial sus canciones, es verdaderamente maravillosa», le dijo al parecer Hitler a Goebbels, «pero su carácter es sencillamente miserable». Con maneras más airadas, Hitler proclamó en cierta ocasión ante Speer que Strauss era «completamente mediocre». Ver tus propios principios morales puestos en entredicho por Hitler equivale quizás al máximo insulto, aunque el desasosiego que Strauss provocaba continuamente en los círculos más elevados de la jerarquía nazi revela algo de contumaz e irreductible en su personalidad. Era una incógnita, alguien que no podía ser controlado y que no podía ser eliminado.

En el verano de 1944, Strauss empezó a esbozar una obra a gran escala para conjunto

de cuerda que tuviera el carácter de una plegaria o lamento fúnebre. Habían pasado décadas desde que había escrito una gran obra instrumental; su último empeño verdaderamente importante en esa línea había sido *Eine Alpensinfonie*, compuesta tras la muerte de Mahler. La nueva pieza se llamaría *Metamorphosen*, otro homenaje a Ovidio. Strauss tenía en mente el proceso mediante el cual las almas pasan de un estado a otro, aunque, como ha sugerido el especialista Timothy Jackson, la transformación podría ser negativa, que provoca que las cosas recuperen su estado primigenio. El compositor también se inspiró en un breve poema de Goethe, cuyas obras completas leyó de principio a fin en sus últimos años:

*Nadie logrará conocerse,  
de su yo propio desprenderse;  
pero prueba cada día  
lo que por fin está claro desde fuera,  
lo que es y lo que era,  
lo que puede y lo que querría.*

Strauss escribió una obra coral basada en el texto de Goethe y, como ha descubierto Jackson, parte de ese material pasó a formar parte de *Metamorphosen*. El compositor estaba reflexionando con profundidad sobre el curso de su vida, cuestionando quizá la filosofía individualista que lo había guiado desde hacía décadas.

*Metamorphosen*, escrita para veintitrés instrumentos de cuerda, comienza con acordes sucesivos de Mi menor, La bemol mayor, Si bemol mayor y La mayor, aferrados a una línea cromática descendente. Sombrías y dolientes, las armonías recorren once de las doce notas de la escala cromática en sólo dos compases, como si quisiera reconocerse que, después de todo, puede que Schoenberg no estuviera tan loco. Líneas contrapuntísticas se entrelazan como el kuzu a una mansión en ruinas. Según va avanzando el movimiento, la música intenta acomodarse en una voz más relajada y lírica, pero se produce una suerte de drenaje a intervalos regulares y resurge un ambiente tristanesco de desesperación herida. En un momento dramático ya cerca del final, la mayoría de los instrumentos se retiran, dejando un Sol sibilante en las violas y violonchelos agudos. El efecto recuerda al clímax del Adagio de la Novena Sinfonía de Mahler, cuando todo el conjunto se desvanece para exponer un Do bemol agudo al unísono en los violines. El grito agudo de Strauss parece preparado para hacer las veces de una dramática sensible previa a la llegada a una región tonal más luminosa, algo similar a la beatífica resignación de Mahler. Lo que hace, en cambio, es gravitar implacablemente hacia el sepulcral Do menor que ha estado sonando en todo momento.

En la sección final se incorpora un nuevo elemento: una cita de la marcha fúnebre de la *Heroica* de Beethoven. Es sabido que Beethoven había pensado dedicar la *Heroica* a Napoleón, pero cuando éste se coronó emperador el compositor tachó la

dedicatoria. La obra se publicó finalmente como una «Sinfonía eroica [...] composta per festeggiare il sovvenire di un grand Uomo». Algunos han supuesto que Strauss estaba diciendo lo mismo sobre Hitler, enterrando a un hombre en el que había creído un día. A la luz de la cita oculta de «Nadie logrará conocerse» de Goethe, es más probable que el héroe al que va a darse sepultura sea el compositor. Hay disonancias angustiadas cuando el himno fúnebre del propio Strauss se sincroniza y desincroniza con el de Beethoven. Cuando parece haber llegado al fondo, baja aún dos largos trancos más: un Sol grave, luego un Do aún más grave. Es como la fanfarria del amanecer en *Also sprach Zarathustra* avanzando en un movimiento retrogradado, con la serie armónica rebobinando hasta la fundamental. No hay «luz en medio de la noche», sino sólo noche.

Strauss concluyó *Metamorphosen* el 12 de abril de 1945. Franklin Delano Roosevelt murió ese mismo día. El Adagio para cuerda de Samuel Barber, escrito en un tono vagamente similar a la música que acababa de componer Strauss, sonó en la radio estadounidense. Esa tarde, en las ruinas de Berlín, la Filarmónica de Berlín presentó un programa impecablemente hitleriano que incluía el Concierto para violín de Beethoven, la Sinfonía *Romántica* de Bruckner y la Escena de la Inmolación de *Götterdämmerung*. Tras el concierto, miembros de las Juventudes Hitlerianas repartieron cápsulas de cianuro entre el público, o ése es el rumor que se corrió. Hitler celebró su quincuagésimo sexto cumpleaños el 20 de abril. Diez días más tarde se pegó un tiro en la boca.

De acuerdo con las instrucciones finales de Hitler, el cuerpo se incineró junto al de Eva Braun. Hitler concibió posiblemente su inmolación como una repetición de esa escena final del *Ring*, en la que Brünnhilde construye una pira para Siegfried y se lanza cabalgando hacia las llamas. O puede que confiara en recrear la muerte por amor de *Tristan*, cuya música, le dijo en cierta ocasión a su secretaria, deseaba oír en el momento de su muerte. Walther Funk pensó que Hitler había modelado la política de tierra quemada de la última fase del régimen a partir del grandioso *finale* de Wagner: «Todo tenía que acabar derrumbándose con el propio Hitler, como una especie de falso *Götterdämmerung*.» Un gesto tan desmesurado habría hecho que se cumpliera la profecía de Walter Benjamin, que escribió que la humanidad fascista «experimentaría su propia aniquilación como un placer estético de primer rango». Pero no hay pruebas de que el Führer, aturdido por los fármacos, estuviera pensando en Wagner o escuchando su música en los últimos días y horas de su vida. Testigos presenciales sugieren que la siniestra ceremonia en el jardín arrasado por las bombas de la Cancillería —dos cadáveres empapados de gasolina ardiendo irregularmente, uno intacto, el otro con su cráneo hundido— fue algo muy distinto de una obra de arte.



# PARTE III

## 1945-2000

*Vivimos en un tiempo en el que creo que  
no hay una corriente principal,  
sino muchas corrientes, o incluso,  
si se quiere pensar en un río de tiempo,  
que hemos llegado a un delta,  
puede que incluso más allá de un delta,  
a un océano que se extiende  
hasta el cielo.*

JOHN CAGE, radio KPFA, 1992

## HORA CERO

**El ejército estadounidense y la música alemana,  
1945-1949**

El 30 de abril de 1945, el día del suicidio de Hitler, la «hora cero» en la moderna historia alemana, las divisiones 103.<sup>a</sup> de Infantería y la 10.<sup>a</sup> Acorazada del ejército estadounidense tomaron posesión de la localidad turística alpina de Garmisch-Partenkirchen, en la que la guerra apenas había hecho mella. Se tenían dispuestos a doscientos bombarderos aliados para arrasarse el pueblo y sus alrededores, pero el ataque se suspendió a instancias de un oficial alemán que ofreció la capitulación.

A primera hora de la mañana, un destacamento de seguridad se dirigió hacia la entrada de una villa de Garmisch, con la intención de utilizarla como un puesto de mando. Cuando el oficial de mayor rango, el teniente Milton Weiss, entró en la casa, un anciano bajó por la escalera a saludarlo. «Soy Richard Strauss», dijo en inglés, «el compositor de *Der Rosenkavalier* y *Salome*». Strauss escrutó el rostro del soldado en busca de signos de empatía. Weiss, que había tocado el piano en los centros vacacionales judíos de las Catskill, agachó su cabeza en señal de reconocimiento. Strauss siguió contando sus experiencias durante la guerra, mencionando deliberadamente las tribulaciones de sus familiares judíos. Weiss optó por instalar su puesto en otro sitio.

A las once de la mañana de ese mismo día subió por el camino una brigada de jeeps, al mando del comandante John Kramers, de la rama del gobierno militar de la 103.<sup>a</sup> División de Infantería. Kramers dijo a la familia que tenían quince minutos para evacuar la casa. Strauss se acercó al jeep del comandante, llevando consigo documentos que lo nombraban ciudadano de honor de Morgantown, Virginia Occidental, junto con parte del manuscrito de *Der Rosenkavalier*. «Soy Richard Strauss, el compositor», repitió. El rostro de Kramers se iluminó; era un admirador de Strauss. Hizo colocar en el césped una señal que decía: «Acceso prohibido.»

En los días posteriores, Strauss posó para los fotógrafos, tocó al piano los valses de *Der Rosenkavalier* y sonrió perplejo mientras los soldados examinaban su estatua de Beethoven y preguntaban quién era. «¡Si alguien vuelve a preguntarlo —masculló—, voy a decir que es el padre de Hitler!»

Por toda Europa jóvenes veteranos estaban surgiendo de entre los escombros de la guerra convertidos ya en adultos. Entre ellos había varios futuros cabecillas del panorama musical de la posguerra, y quedarían marcados de manera indeleble por lo

que habían vivido en la adolescencia. Karlheinz Stockhausen era hijo de un miembro del Partido Nazi torturado espiritualmente que fue al frente oriental y nunca regresó. Su madre fue confinada durante muchos años en un sanatorio y posteriormente asesinada como parte del programa de eutanasia nazi. A los dieciséis años, Stockhausen estaba trabajando en un hospital móvil tras el frente occidental, donde intentaba revivir a los soldados que habían caído víctimas de las bombas incendiarias aliadas. Recordaba: «A menudo intentaba encontrar con una paja un agujero hasta la boca para introducir algún líquido y así alimentar a estos hombres que aún se movían, pero no había más que una masa redonda y amarillenta sin signo alguno de un rostro.» En un día cualquiera, Stockhausen y sus camaradas solían llevar treinta o cuarenta cuerpos a iglesias que se habían convertido en depósitos de cadáveres.

Hans Werner Henze trabajó como operador de radio para las divisiones acorazadas y pasó la primera parte de 1945 surcando sin rumbo el paisaje devastado. Bernd Alois Zimmermann fue reclutado a los veintiún años y luchó en Polonia, Francia y Rusia. Luciano Berio fue llamado a filas para incorporarse al ejército de la República de Salò de Mussolini y estuvo a punto de perder su mano derecha con un revólver que no sabía cómo utilizar. Iannis Xenakis se unió a la resistencia comunista griega, combatiendo no sólo contra los alemanes, sino también contra los británicos, que, en una temprana demostración de Realpolitik de la Guerra Fría, hicieron causa común con los fascistas locales tras ocupar el país. A finales de 1944, un obús británico impactó en un edificio en el que se encontraba escondido Xenakis; después de ver cómo el cerebro de un camarada se aplastaba contra una pared, perdió el conocimiento y, al despertar, comprobó que su ojo izquierdo y parte de su rostro habían desaparecido.

En julio de 1945, el joven compositor inglés Benjamin Britten, que acababa de triunfar en Londres con su ópera *Peter Grimes*, acompañó al violinista Yehudi Menuhin en una breve gira por la derrotada Alemania. Los dos hombres visitaron el campo de concentración de Bergen-Belsen y tocaron para un gran número de antiguos prisioneros. Estupefacto ante lo que vio, Britten decidió escribir un ciclo de canciones sobre los Sonetos Sagrados de John Donne, la poesía espiritualmente más purificadora que pudo encontrar. El 6 de agosto puso música al Soneto 14, que empieza: «Batter my heart, three person'd God» («Golpea mi corazón, Dios trino»). Antes, ese mismo día, la primera bomba atómica operativa cayó sobre Hiroshima. Aquí se produce una extraña coincidencia, porque a J. Robert Oppenheimer, el principal responsable del programa nuclear estadounidense, le encantaba el mismo poema de Donne y está claro que lo tuvo en mente cuando bautizó el emplazamiento de la primera prueba atómica con el nombre de Trinity (Trinidad).

El 19 de agosto, Britten concluyó su ciclo poniendo música al Soneto de Donne «Death be not proud» («Muerte, no seas orgullosa»). El cantante declama las palabras «And death shall be no more» («Y dejará de haber muerte») sobre una escala descendente; se queda aferrado durante nueve largas partes a la palabra «Muerte»; y

finalmente, sobre una sonora cadencia dominante-tónica, proclama atronadoramente: «Thou shalt die» («Morirás»).

En 1945 Alemania era una sociedad primitiva como no había conocido Europa desde la Edad Media. Los antiguos ciudadanos del Reich de los Mil Años de Hitler vivían una existencia precaria, escarbando en busca de comida, bebiendo de los tubos de desagüe, cocinando sobre fuegos hechos con leña, viviendo en los sótanos de casas destruidas o en caravanas o cabañas hechas a mano. En 1948, el joven y glamuroso músico estadounidense Leonard Bernstein llegó a Múnich para dirigir un concierto y escribió a su familia: «La gente se muere de hambre, se pelea, roba, mendiga un trozo de pan. Los sueldos se pagan a menudo en cigarrillos. Todas las propinas son en cigarrillos. Todo es miseria.»

Millones de prisioneros de guerra vivían en campamentos; millones más vagaban por las carreteras tras haber huido de la ocupación soviética en el Este o de ser expulsados de países vecinos a consecuencia de las políticas de limpieza étnica. Nada más desaparecer Hitler de escena, Stalin lo sustituyó como una amenaza. El poderío conjunto de la industria angloestadounidense, que se había utilizado para arrasar una ciudad alemana tras otra, se convirtió ahora en el motor de la reconstrucción. Alemania tendría que reinventarse como una sociedad democrática, de estilo estadounidense, un baluarte contra los soviéticos. Parte de ese grandioso plan era una política cultural de desnazificación y reeducación, que habría de tener un efecto decisivo en la música de la posguerra.

Alemania y Austria se dividieron en zonas estadounidenses, británicas, francesas y soviéticas. El responsable de la ocupación estadounidense —la Oficina del Gobierno Militar de Estados Unidos, u OMGUS por sus siglas en inglés— era un hombre ecuánime, incorruptible y asombrosamente eficaz llamado Lucius Clay. Lo que hacía de Clay una persona interesante era que sus orígenes combinaban una estricta formación en West Point con un dejo del idealismo del New Deal; en el Cuerpo de Ingenieros del ejército había coordinado proyectos de construcción con la WPA y una evaluación realizada por entonces lo había calificado de «inclinado al bolchevismo». El gobernador militar quería reformar y levantar Alemania como Roosevelt había reformado y levantado Estados Unidos. En una conferencia pronunciada en Berchtesgaden, cerca del antiguo reducto de Hitler, Clay dijo: «Estamos intentando liberar la mente alemana y hacer que su corazón valore esa libertad tan grandemente que lata y muera por esa libertad y por ningún otro propósito.»

Al proyecto de liberar la mente alemana se le asignó el nombre de «reorientación». El término nació en la División de Guerra Psicológica del Cuartel General de la Fuerza Expedicionaria Aliada, que estaba al mando del general de brigada Robert McClure. La guerra psicológica significaba la búsqueda de fines

militares por medios no militares y, en el caso de la música, significaba la promoción del jazz, la composición estadounidense, la música contemporánea internacional y otros sonidos que pudieran utilizarse para degradar el concepto de supremacía cultural aria.

Un miembro fundamental del equipo del general McClure era el compositor ruso emigrado Nicolas Nabokov. «Está a la última en música y les dice a los teutones cómo hacer las cosas», dijo un militar de esta personalidad efervescente, encantadora e imprevisible. En los años veinte y comienzos de los treinta, Nabokov había pertenecido al cuadro de compositores de los Ballets Rusos de Serge Diaghilev. Su música era relativamente insignificante y su capacidad para cultivar conexiones sociales y políticas de alto nivel, verdaderamente virtuosística; en la posguerra mostró con frecuencia una capacidad para aparecer en medio de cualquier embrollo cultural digna de Zelig.

Con la llegada de OMGUS, la Guerra Psicológica se transformó en Control de la Información, asumiendo la responsabilidad de toda la actividad cultural en las zonas ocupadas. En consonancia con el paradigma de la reorientación, se contó con expertos militares y civiles para que aconsejaran a las instituciones existentes y fomentaran la creación de otras nuevas y progresistas. Muchas personas de las Secciones de Música del Control de la Información recibieron una formación exhaustiva y una visión progresista de la música contemporánea. Dos de las más brillantes estuvieron destinadas en Baviera, el lugar de nacimiento del Partido Nazi. John Evarts, que sirvió allí a partir de 1946, había dado clases en el Black Mountain College en Carolina del Norte, donde Heinrich Jalowetz, un alumno de Schoenberg, formaba parte del claustro. En 1948 se unió a Evarts el pianista Carlos Moseley, nacido en Mississippi, que había estudiado junto con Leonard Bernstein en la escuela de música de Koussevitzky en las Berkshire. Moseley fue el encargado de organizar uno de los triunfos del Control de la Información: los conciertos ofrecidos por Bernstein como director en Múnich en mayo de 1948, que conocieron un éxito extraordinario y dieron lugar a que algunos melómanos experimentados exclamaran que aquel joven estadounidense conocía la música alemana mejor que los alemanes. Bernstein se mostraba exultante en una carta que escribió a su familia: «Significa muchísimo para el Gobierno Militar estadounidense, ya que la música es el último bastión de los alemanes en su pretensión de ser una “raza superior”, y se está haciendo explotar por primera vez en Múnich.»

Los recuerdos que tenía Moseley de los servicios prestados al OMGUS seguían vívidos más de cinco décadas después, cuando habló con el autor de este libro en un restaurante del centro de Manhattan. Tras llegar a Múnich en una húmeda noche de invierno, no tuvo tiempo de secar sus ropas antes de presentarse a sus superiores para recibir órdenes. Un general al mando le dijo que una tarea acuciante era «enterarse de todo lo que está pasando en Beulah». El general estaba refiriéndose con esto a Bayreuth, donde estaban ya circulando ideas para un posible resurgimiento del

festival wagneriano. Moseley viajó a Bayreuth y subió hasta la verde colina, a la Festspielhaus. El agua se colaba por el tejado y goteaba en el interior del anfiteatro. Abajo, en el foso de la orquesta, Moseley vio instrumentos tirados, incluido un juego de campanas. Al recordar una grabación de *Parsifal* que había escuchado muchas veces en su juventud —la dirigida por Karl Muck—, tocó las notas Do, Sol, La y Mi, el motivo del templo del Grial.

Moseley fue a continuación a Haus Wahnfried, la casa de Wagner, sobre la que también habían caído las bombas aliadas. Winifred Wagner, la viuda del hijo de Wagner, Siegfried, había tenido que padecer la indignidad de una sesión de desnazificación, y contemplaba sin poder hacer nada cómo se utilizaba el teatro para ópera italiana, música ligera y otras «profanaciones». Los soldados tocaban jazz en el piano de Wahnfried; en el restaurante del festival se hacían donuts. La Festspielhaus sirvió incluso de cuartel para las tropas afroamericanas, una circunstancia de la que Winifred dejó constancia en sus recuerdos con cuatro signos de exclamación para expresar su horror. Acompañó a Moseley a visitar las ruinas y le enseñó la tumba del Maestro. «Empezó a hablar de “*unser Blitzkrieg*” —“nuestra guerra relámpago”— y a recordar con cariño la época de Hitler. Me quedé paralizado. No podía soportarlo. Me alejé de ella, sintiendo un terror palpable en mis venas.»

Las políticas musicales de OMGUS quedaron resumidas en un documento de Guerra Psicológica titulado «Instrucción de Control de la Música núm. 1», que puede encontrarse en los Archivos Nacionales de College Park (Maryland). «Es esencial por encima de todo —se lee en el memorándum— que no demos la impresión de estar intentando reglamentar la cultura a la manera nazi.» En su lugar, «la vida musical alemana debe ser influida por medios positivos más que negativos, esto es, favoreciendo la música que creemos beneficiosa y desplazando la que creemos peligrosa». Sólo dos hombres ocupaban la categoría de «peligrosa»: Richard Strauss y Hans Pfitzner. «No debemos [...] permitir que estos compositores sean “glorificados” por conciertos especiales dedicados íntegramente a sus obras o dirigidos por ellos.» Con esta actuación en dos frentes, concluye el documento, «tendremos pocas dificultades para dar una dirección internacional positiva a la vida musical alemana». El anónimo autor también se refería específicamente a Sibelius, señalando que algunas de sus obras podrían despertar un sentimiento antirruso; de ahí que se desaconsejara interpretar *Finlandia*.

Si no se interpretaban las obras de Strauss, Pfitzner y Sibelius, ¿qué compositores sí serían aceptables en la nueva Alemania? El primer orden del día era recuperar la música de repertorio que los nazis habían prohibido por motivos raciales e ideológicos. Una de las primeras estrategias tuvo resultados diversos, como muestra un informe de agosto de 1945: «La regla de tener que interpretar al menos una obra “*verboten*” [prohibida] en cada programa se ha traducido en un modelo estereotipado

de empezar los conciertos orquestales con una obertura de Mendelssohn [...]. La situación de Mendelssohn ha pasado a ser *crítica, ridícula y apremiante*.» El autor de este memorándum, Edward Kilenyi, era hijo del profesor de teoría de la música de Gershwin.

Control de la Música también puso un gran énfasis en la música estadounidense, promocionando importantes obras de Aaron Copland, Roy Harris y Virgil Thomson junto con otras piezas más dudosas, como *Strawberry Jam Overture (Obertura Mermelada de fresa)* de Robert McBride. Se produjo un aumento repentino de interpretaciones de una sinfonía del poco conocido Harrison Kerr, que daba la casualidad que trabajaba en la sede neoyorquina de la División de Asuntos Culturales. Los departamentos de censura que estaban controlando el correo alemán informaron de que, en conjunto, la música estadounidense estaba siendo bien acogida, aunque las obras sinfónicas despertaban menos interés que las canciones populares. «Oigo por la radio una música americana tan bonita», escribió una mujer alemana a una amiga en Filadelfia. «La verdad es que me gusta muchísimo; no sé por qué nos decían siempre que no valía nada. Lo cierto es que nuestra música es más consistente y duradera, pero vuestras canciones y grandes éxitos son muy alegres y ligeros.»

La música extravertida, teñida de jazz, de la época de Weimar, tal como se encarna en *Die Dreigroschenoper*, había sido condenada por los nazis por motivos políticos y raciales. Podría haberse tenido por «segura» para la nueva Alemania. Sin embargo, Weill había consolidado para entonces su posición como compositor en Broadway y no se mostraba interesado en volver a Alemania; su muerte prematura en 1950 quitó toda relevancia práctica al tema. Otros jóvenes compositores izquierdistas que habían triunfado en el Berlín de los años veinte —gente como Hanns Eisler y Stefan Wolpe— quedaban evidentemente descartados por sus vinculaciones comunistas. Toda la escuela weilliana de composición dominada por las canciones, bien debido a sus inclinaciones izquierdistas, bien debido a su audaz síntesis de estilos clásicos y populares, apenas contó en los planes de Control de la Música. Carl Orff, por otra parte, prosperó, a pesar de que *Carmina burana* había sido un éxito con los nazis. Orff se presentó engañosamente como un colaborador de la resistencia antinazi, y OMGUS le dio el visto bueno ideológico. Ayudó que Newell Jenkins, el responsable local de música y teatro, hubiera estudiado con Orff antes de la guerra.

Los estadounidenses tenían la máxima confianza puesta en progresistas musicales que carecieran de afiliaciones tanto nazis como comunistas. Karl Amadeus Hartmann, el compositor muniqués que dedicó su poema sinfónico *Miseriae* a las víctimas de Dachau en 1935, fue ensalzado por Control de la Música como «un hombre de la máxima integridad [que] posee un perfil musical asombrosamente sano y fresco para un hombre que ha sobrevivido a la ocupación nazi [sic]». No mucho tiempo después del final de la guerra, Hartmann organizó una serie de conciertos de Música Viva en Múnich, poniendo el énfasis en los modernistas «*verboten*». El

expediente de OMGUS referido a Música Viva está identificado como «Proyecto de Reorientación núm. 1». El material se guarda en una carpeta rígida gris que había formado parte evidentemente de un archivador nazi; debajo del garabato estadounidense hay una marca de agua con las siglas «NSDAP».

Los amantes de la música de Múnich no acudieron en tropel a la serie de Hartmann. John Evarts escribió: «Son extremadamente reticentes a cualquier clase de arte creada en un lenguaje de una época posterior a, digamos, 1900.» Un concierto atrajo a menos de treinta personas. Carlos Moseley decidió utilizar dinero de OMGUS para comprar 350 entradas, que luego repartió entre músicos y compositores jóvenes. Así, la ocupación estadounidense no estaba sólo proporcionando fondos para los conciertos, sino también ocupando los asientos: una forma excepcionalmente generosa de patronazgo.

La ciudad de Darmstadt, la mayor parte de la cual había quedado arrasada en un ataque aéreo con bombas incendiarias en septiembre de 1944, fue el escenario de otro experimento con música moderna sufragado por los estadounidenses. El crítico musical Wolfgang Steinecke propuso crear un instituto de verano, de modo que los compositores jóvenes pudieran familiarizarse con la música que habían prohibido los nazis. Steinecke convenció al gobierno local de la ciudad para que les dejara utilizar el Castillo de Caza Kranichstein, una mole pintoresca situada en las afueras de la ciudad. Las autoridades estadounidenses apoyaron calurosamente la iniciativa, que fue bautizada como los Cursos Internacionales de Verano para la Nueva Música; la experta Amy Beal calcula que OMGUS contribuyó con alrededor del veinte por ciento del presupuesto. Los soldados estadounidenses transportaron incluso un Steinway gran cola hasta el castillo en la parte de atrás de un jeep.

El responsable de música de la región de Hesse, el compositor Everett Helm, tuvo un papel capital en el crecimiento de esta institución, que pronto adquiriría una importancia formidable. Helm afirmó orgullosamente que en Darmstadt «sólo se enseña y se interpreta música contemporánea, y únicamente de su variedad más avanzada. R. Strauss y J. Sibelius no se toman en consideración». Hindemith fue designado un «punto de partida natural», pero Schoenberg pasó a ser rápidamente el faro por antonomasia para los compositores jóvenes alemanes.

Schoenberg ocupó un lugar destacado en los programas de Darmstadt desde el principio. La temporada de 1949 coincidió con su septuagésimo quinto cumpleaños, y los organizadores tenían un gran interés en que acudiera. John Evarts, que había conocido a Schoenberg en Berlín antes de que los nazis tomaran el poder, desempeñó un papel esencial en las negociaciones. Evarts escribió a sus colegas aparentemente escépticos en Nueva York: «Sería un importante último gesto tanto histórica como personalmente para Estados Unidos ayudar a hacer posible el viaje antes de que el anciano emprenda la partida definitiva.» Los trámites burocráticos echaron el plan por tierra. Viajar a Alemania como un experto invitado habría significado volar en un avión militar estadounidense y pasar un examen militar. «En mi antiguo servicio



militar no tuvo mucha suerte con los médicos militares», escribió Schoenberg a Evarts. Finalmente, no se sintió lo suficientemente bien para hacer el viaje.

A pesar de todo, el espíritu de Schoenberg planeó sobre Darmstadt en el verano de 1949; hubo interpretaciones de las Cinco Piezas para orquesta, las Variaciones para orquesta, el Concierto para violín, el Cuarto Cuarteto de cuerda y el Trío de cuerda. Sorprendentemente, el Trío apareció en una serie patrocinada por el OMGUS dedicada a obras de cámara *estadounidenses*, junto con cuartetos de Charles Ives y Wallingford Riegger. Dos veranos después, justo antes de la muerte de Schoenberg, Darmstadt presentó la «Danza alrededor del Becerro de Oro» de *Moses und Aron*, que supuso la primera interpretación de música de la ópera que se ofrecía en ningún lugar.

Algunos observadores oficiales se sintieron incómodos con la dirección que estaba tomando Darmstadt. El coronel Ralph A. Burns, el jefe de la Rama de Asuntos Culturales de la División de Educación y Relaciones Culturales de OMGUS, señaló en un memorándum de junio de 1949 que la escuela de verano había «adquirido una reputación de parcialidad». El verano anterior, el compositor y teórico de origen polaco, radicado en París, René Leibowitz, el autor de *Sibelius, le plus mauvais compositeur du monde*, había llegado a predicar el evangelio de la música dodecafónica, provocando un gran alboroto entre los compositores alemanes más jóvenes. Leibowitz regresó en 1949 en compañía del igualmente radical, aunque menos doctrinario, Olivier Messiaen. El contingente francés tuvo un efecto desestabilizador, como dejó constancia Burns en su posterior «Reseña de las actividades para el mes de julio de 1949». Tras ensalzar las virtudes del Yale Glee Club, que había realizado una gira por Alemania con gran éxito, escribió lo siguiente:

Los Cursos de Verano para la Nueva Música de Darmstadt concluyeron el 10 de julio con una marcada división de opiniones sobre su eficacia. La mayoría de los estudiantes y los profesores pensaban que la idea de la escuela —promover la nueva música por medio de conciertos, conferencias y cursos— es espléndida, pero que la ejecución de la idea era defectuosa. Durante los cuatro días de clausura se ofrecieron cinco conciertos bajo el título «Música de la generación más joven». Se admitió en general que gran parte de esta música carecía de valor y habría sido mejor dejarla sin tocar. Se lamentó el énfasis excesivo en la música dodecafónica. Un crítico (*Neue Zeitung*) describió los conciertos como «El triunfo del diletantismo». Un hecho lamentable de la sesión fue la tensión que se creó entre el grupo francés y el resto de la escuela. Encabezados por su profesor Leibowitz, los estudiantes franceses se mantuvieron apartados de los demás y se comportaron de un modo esnob. En un concierto su conducta dio paso a una abierta hostilidad. Leibowitz (austriaco de nacimiento [*sic*]) representa y admite como válida sólo el tipo de música más radical y se muestra abiertamente desdeñoso respecto a cualquier otra. Su actitud es remedada por sus estudiantes. La impresión general fue que el Curso de Verano para la Nueva Música del año que viene debe seguir un modelo diferente, más amplio y variado.

Aquí se hallaba un indicador de por dónde habrían de ir las cosas. La táctica agresiva de los jóvenes acólitos franceses de Schoenberg presagiaron las divisiones musicales de años futuros: Pierre Boulez declararía pronto que cualquier compositor que no hubiera asimilado el método de Schoenberg era «inútil». El propio Boulez no asistió ese verano, pero había estudiado con Leibowitz y ya había provocado un escándalo en un concierto con obras de Stravinsky en París.

David Monod, en su historia de la música durante la ocupación estadounidense, escribe que OMGUS contribuyó sin proponérselo a una «segregación de lo moderno y lo popular». Darmstadt e instituciones similares estaban subvencionadas íntegramente por el Estado, la ciudad y los estadounidenses. No tenían ninguna obligación hacia el público que pagaba su entrada. Entretanto, la «música clásica», en el sentido peyorativo de interpretaciones de ópera y repertorio sinfónico famosos, continuaba como lo había hecho durante el período nazi, con muchas de las mismas estrellas de la dirección —Furtwängler, Karajan, Knappertsbusch— en activo, a pesar de las diversas ceremonias de desnazificación a las que habían sido sometidos. De modo que había, por un lado, un grupo dominante clásico que eludió la desnazificación y, por otro, un grupo dominante vanguardista que se oponía con tanta determinación a la estética del período nazi que se situaba cerca de renegar de la idea del concierto público. El ideal medianamente cultivado de un modernismo popular se desvaneció, atrapado entre extremos de revolución y reacción.

El peor error de la ocupación estadounidense, desde el punto de vista musical, fue el asesinato accidental de Anton Webern, en Mittersill (Austria), en la noche del 15 de septiembre de 1945. Cuando soldados estadounidenses se disponían a arrestar a un pariente de Webern, un traficante del mercado negro del que se sospechaba que mantenía vínculos con los nazis clandestinos, un cocinero militar llamado Raymond Bell se chocó con Webern en la oscuridad, le entró pánico y le pegó un tiro.

En los años posteriores la reputación del compositor tomó un sesgo inesperado. Webern había languidecido desde hacía mucho tiempo como el más oscuro y arcano de los compositores de la Segunda Escuela de Viena, que hacía que Berg sonara como un romántico desenfrenado. Tras su muerte, Webern adquirió un aura de santidad, de visionario, y las superficies superrefinadas y el intrincado diseño de sus obras presagiaban las futuras construcciones vanguardistas. Ernst Krenek, que había estudiado con Webern en Viena, lo llamó «el profeta de un nuevo cosmos musical, arrancado de este mundo por un sino cruel». Cuando se interpretaron en Darmstadt en 1948 las Variaciones para piano, los compositores jóvenes las escucharon en un trance cuasirreligioso. Que Webern había sido posiblemente el más ávido hitleriano de entre los grandes compositores austro-alemanes era algo que muchos no sabían, o que no se mencionaba.

Richard Strauss permaneció en Garmisch. La señal de «Prohibido el paso» en su césped protegió su propiedad, pero no su reputación. Klaus Mann, hijo de Thomas, en su condición de corresponsal para el periódico del ejército estadounidense *Stars and Stripes*, visitó a Strauss a mediados de mayo de 1945, identificándose como «Mr. Brown». No había olvidado que Strauss había firmado una denuncia de su padre en 1933. En una carta a su familia, Klaus escribió que Strauss «resulta ser el personaje más asqueroso que pueda imaginarse: ignorante, complaciente, glotón, vanidoso,

terriblemente egoísta, falto por completo de los impulsos humanos más básicos de la vergüenza y la decencia». El artículo de *Stars and Stripes* no era mucho menos ponzoñoso, adornado con titulares como «Strauss sigue sin avergonzarse de sus vínculos con los nazis», «Su corazón late al ritmo nazi» y «Un viejo oportunista que aclamaba a Hitler». Parte del diálogo atribuido a Strauss suena poco convincente. Klaus afirmaba, por ejemplo, que Strauss no mostró ser en absoluto consciente de la destrucción de las ciudades y los teatros de ópera alemanes; otras fuentes indican que el compositor apenas hablaba de otra cosa. Indignado, Strauss escribió una carta de queja al padre de Klaus, pero nunca la envió, suponiendo quizá que no haría más que echar leña al fuego.

Otros visitantes se mostraban más amables, encantados por los recuerdos de Estados Unidos del anciano. Cuando el soldado Russell Campitelli mencionó que era oriundo de Poughkeepsie, Strauss asintió y dijo: «Oh, sí, eso está junto al Río Hudson.»

Varios soldados resultaron ser músicos experimentados. Un día, un agente de inteligencia llamado John de Lancie se presentó ante la puerta de Strauss, no para someterle a un interrogatorio, sino para expresar su admiración por la escritura para instrumentos de viento-madera del compositor; antes de la guerra había tocado el oboe en la Sinfónica de Pittsburgh. De Lancie tuvo la osadía de preguntarle a Strauss si había pensado alguna vez en escribir un concierto para oboe. «No», respondió el compositor. Varios meses después De Lancie se quedó atónito al leer en un periódico que Strauss había escrito realmente un concierto para oboe, a instancias de un soldado estadounidense. Se trataba de música de una ligereza inesperada, que recordaba a las partituras mendelssohnianas y su figuración rauda que el compositor había escrito en su juventud, antes de caer bajo el hechizo de Wagner. Los encuentros de Strauss con los estadounidenses parecían elevar su ánimo. En muchas fotografías posteriores muestra un semblante adusto, pero en una instantánea tomada por De Lancie sus ojos son brillantes y su rostro se encuentra relajado.

La larga y extraña carrera de Strauss se apagó con los *Vier letzte Lieder* (*Cuatro últimas canciones*) de 1948. «Im Abendrot», a partir de un poema de Eichendorff, se muestra más mahleriano que Mahler en el arte de mirar a la muerte a la cara. El texto describe la imagen de una pareja de ancianos paseando hacia el ocaso —«Hemos ido mano con mano por dichas y pesares»— y la música en Mi bemol mayor se despliega como un arco luminoso sobre ellos. Nietzsche podría haber estado describiendo esta extraordinaria canción de Strauss cuando escribió: «Los maestros de primera fila se manifiestan en que, tanto en las cosas grandes como en las pequeñas, saben encontrar a la perfección el final, ya sea el final de una melodía o de un pensamiento, ya sea del quinto acto de una tragedia o de una acción política. Los primeros del segundo escalón se muestran siempre inquietos hacia el final y se lanzan al mar no con esa orgullosa y apacible armonía, como hacen, por ejemplo, las montañas junto a Portofino, allí donde el golfo de Génova canta su melodía hasta el final.»

Strauss murió el 8 de septiembre de 1949. Tres semanas después, OMGUS se disolvió y el interregno estadounidense en la historia musical alemana había llegado a su fin.

## UN MUNDO FELIZ

### La Guerra Fría y la vanguardia de los años cincuenta

«Todo comienza en mística y acaba en política», escribió el poeta francés Charles Péguy en 1910. Morton Feldman, el modernista inconformista que adoraba a Sibelius, aplicó este epigrama a la música del siglo xx, describiendo cómo ideas grandiosas se vuelven ordinarias con el paso del tiempo y acaban siendo pasto para una lucha de poder entre ideólogos y pedantes. «Desgraciadamente, para la mayoría de la gente que persigue el arte, las ideas se convierten en su opio», dijo Feldman. «No hay seguridad de ser uno mismo.»

El siglo empezó con la mística de la revolución, con las armonías endiabladas y los ritmos enloquecidos de Schoenberg y Stravinsky. El proceso de politización ya estaba en marcha en los años veinte, cuando los compositores competían para ponerse a la cabeza de las tendencias cambiantes y se acusaban unos a otros de complicidad con las tendencias regresivas. En los años treinta y cuarenta, el Estado totalitario se adueñó eficazmente de toda la tradición romántica. Pero nada podía compararse con lo que ocurrió cuando terminó la Segunda Guerra Mundial y empezó la Guerra Fría. La música explotó en un pandemónium de revoluciones, contrarrevoluciones, teorías, polémicas, alianzas y escisiones dentro de las distintas facciones. El lenguaje de la música moderna se reinventó sobre una base casi anual: la composición dodecafónica dio paso al «serialismo total», que dio paso a la música aleatoria, que dio paso a una música de timbres que flotaban libremente, que dio paso a happenings y collages neodadaístas, y así sucesivamente. Todo el revoltijo de información de la sociedad tardocapitalista, desde el ruido más puro al silencio más puro, desde la teoría combinatoria de conjuntos al jazz bebop, llegaba a toda prisa, como si hubieran caído todas las barreras entre arte y realidad. Los extraños compañeros de cama estaban a la orden del día. Siguiendo los pasos de OMGUS, la CIA financió ocasionalmente festivales que incluían obras vanguardistas hipercomplejas. Políticos de la Guerra Fría como John F. Kennedy prometieron una edad dorada del arte librepensador, y los compositores dodecafónicos en las universidades estadounidenses fueron quienes se beneficiaron indirectamente.

La Segunda Guerra Mundial fue la guerra que nunca concluyó realmente. Las superpotencias aliadas siguieron en pie de guerra y la introducción de la guerra atómica y el descubrimiento de los campos de la muerte en el verano de 1945

provocaron un estado de abatimiento en todo el mundo. La retórica imperante en los comienzos de la Guerra Fría logró introducirse en los debates musicales igual que lo hacía en todo lo demás. Los compositores explotaban posibilidades, se anexionaban territorio, neutralizaban la oposición, avanzaban, se retiraban, cambiaban de bando. Cuando Stravinsky desconcertó a sus colegas al renunciar al neoclasicismo en favor de la composición dodecafónica, Leonard Bernstein dijo que «era como la desertión de un general al bando enemigo, llevándose consigo a todos sus regimientos leales».

La estética dominante, en la música europea y la estadounidense por igual, era la de disonancia, densidad, dificultad, complejidad. El compositor estadounidense Elliott Carter explicó así por qué abandonó el populismo en el estilo de Copland y el neoclasicismo en el estilo de Stravinsky: «Antes del final de la Segunda Guerra Mundial vi con claridad, en parte como consecuencia de releer a Freud y a otros y de reflexionar sobre el psicoanálisis, que estábamos viviendo en un mundo donde esta violencia física e intelectual sería siempre un problema y que toda la concepción de la naturaleza humana que subyacía a la estética neoclásica equivalía a barrer debajo de la alfombra cosas que, así me lo parecía, teníamos que abordar de un modo menos indirecto y resignado.»

El defensor más formidable de no barrer nada debajo de la alfombra fue Theodor Adorno: el antiguo alumno de Berg, la Némesis de Sibelius, el asesor musical de Thomas Mann en la redacción de *Doktor Faustus*. Tras la guerra Adorno adquirió una reputación intimidatoria como filósofo posmarxista y como analista musical de una gran hondura de pensamiento. Era un practicante eficaz de la política de estilo, utilizando todos los recursos a su disposición para degradar aquella música que él consideraba retrógrada. Un objetivo de su libro de 1949 *Philosophie der neuen Musik* (*Filosofía de la nueva música*) era destruir el neoclasicismo de Stravinsky: el hecho mismo de preservar la tonalidad en la época moderna, afirmó Adorno, delataba síntomas de la personalidad fascista. Condenó a Hindemith a partir de premisas similares, defendiendo que la *Gebrauchsmusik* equivalía al kitsch nazi. En su libro *Minima Moralia*, Adorno se mofaba de los compositores estadounidenses de creencias populistas, afirmando que *Lincoln Portrait* de Copland podía encontrarse en el gramófono de todos los intelectuales estalinistas.

El único camino posible para Adorno era el que Schoenberg había trazado al arrancar el siglo. De hecho, la música estaba llevando ahora su sagrada antorcha a abismos a los que ni siquiera Schoenberg había osado acercarse. Todos los sonidos familiares, todas las reliquias de la convención, tenían que ser eliminados. El pasaje crucial en *Philosophie der neuen Musik* era éste:

[La nueva música] ha asumido para sí toda la oscuridad y la culpa del mundo. Toda su dicha procede de reconocer la desdicha; toda su belleza, de rechazar la apariencia de lo bello. Nadie quiere tener nada que ver con ella, ni en el plano individual ni en el colectivo. Se extingue sin ser oída, sin eco. Mientras que la música oída se dispara con tiempo, como un cristal reluciente, la no oída cae en el tiempo vacío igual que una bala percedera. La nueva música apunta espontáneamente a esta última experiencia que la música mecánica padece hora tras hora, a la condición de olvido absoluto. Es el verdadero mensaje dentro de la botella.

Este tipo de lenguaje, que recuerda a los sermones de los estetas de Thomas Mann («El arte es la antorcha sagrada que ilumina misericordiosamente todas las horribles profundidades, todos los abismos vergonzosos y penosos de la existencia»), tenía plenamente sentido para los compositores jóvenes que habían experimentado recientemente muy de cerca el olvido.

Schoenberg, que había sido denunciado por igual por Hitler y Stalin, carecía de toda tacha de totalitarismo tanto a la derecha como a la izquierda, o así lo parecía. Ernst Krenek llegó hasta el extremo de sugerir que se había convertido a la escritura dodecafónica para poder distanciarse de la estética totalitaria: «Mi adopción de la técnica musical que los tiranos odiaban más que ninguna otra cosa puede interpretarse como una expresión de protesta y, por tanto, como un resultado de su influencia.» Puede que muchos de los que abandonaron el neoclasicismo y otros estilos de entreguerras pensaran lo mismo. René Leibowitz defendió en su libro *Schoenberg et son école (Schoenberg y su escuela)* que la atonalidad hacía gala de una «inflexible fuerza moral».

Mientras, en North Rockingham Avenue, Schoenberg asistía encantado al resurgimiento de su música y sus ideas. Pero el fanatismo de algunos de sus adeptos le perturbaba. Cuando Leibowitz criticó la persistencia de elementos tonales en obras como la *Ode to Napoleon Bonaparte*, Schoenberg contestó, en inglés: «No compongo principios, sino música.» Explicó que en años anteriores había evitado la tonalidad para diferenciarse de lo que había sucedido previamente; ahora, dijo, «no voy a plantearme el peligro de asemejarse a la tonalidad tan trágicamente como antes». Schoenberg repudió los ataques de Adorno a Stravinsky («así no debe escribirse») y encontró poco más que fuera de su agrado en los panegíricos a la atonalidad del teórico («Ya utilizaba entonces esa jerga estúpida que les produce una oleada de emoción a los profesores de filosofía»). Schoenberg tenía en mente probablemente tanto a Adorno como a Leibowitz cuando anotó para sí mismo que la influencia de la «camarilla Schbrg» tendría que romperse antes de que su música pudiera oírse como es debido. Repitió una notable profecía que había formulado ya en 1909: «La segunda mitad de este siglo arruinará, al sobrevalorarme, todo lo bueno de mí que la primera mitad, al infravalorarme, ha dejado intacto.»

A su manera visionaria, Schoenberg había planificado en detalle la época venidera. Entendió que estaba siendo entronizado como el santo patrón de una mentalidad vanguardista que se había vuelto militante y con cuyas premisas no estaba de acuerdo. Aunque siguió siendo fieramente leal al lenguaje no tonal del que había sido pionero a comienzos de siglo, ya no se apresuraba a condenar a sus rivales. Schoenberg entendió mejor que Adorno la dialéctica dominante de la historia musical, el constante vaivén entre simplicidad y complejidad. Schoenberg escribió en cierta ocasión: «No puedo, sin embargo, negar la posibilidad de que ahora, como sucedió con mucha frecuencia en la historia de la música, cuando la armonía se hubo desarrollado hasta un cierto grado de sofisticación, se producirá un cambio que traerá

consigo algo completamente diferente e inesperado.»

## Reconstrucción radical: Boulez y Cage

Podría decirse que la época de la vanguardia había empezado algunos años antes, en una fría noche de invierno de 1941, cuando se estrenó el *Quatuor pour la fin du temps* de Olivier Messiaen en el campo de prisioneros de guerra Stalag VIII A.

Compositor de ideas avanzadas y un fuerte sentimiento religioso, Messiaen se encontraba ejerciendo de camillero médico cuando los alemanes invadieron Francia en 1940. Fue capturado cerca de Nancy con otros dos músicos-soldados, el violonchelista Étienne Pasquier y el clarinetista Henri Akoka. Mientras los tres eran retenidos junto con otros prisioneros franceses en pleno campo, Akoka tocó una pieza recién compuesta de Messiaen titulada «Abîme des oiseaux» («Abismo de los pájaros»), un solo de clarinete que adoptaba la forma de gestos precisos pero desconectados, líneas lentas de canto monódico, semejantes a un trance, que se entrelazaban con rápidas escalas y graznidos y trinos. Cuando Messiaen fue enviado con sus amigos músicos a Stalag VIII A, cerca de Görlitz, en Alemania, se puso a componer otros siete movimientos para la inusual combinación de clarinete, violín, violonchelo y piano, que eran los instrumentos que tocaban él y sus compañeros reclusos. Al principio de la partitura ya terminada escribió una inscripción que hacía alusión al libro del Apocalipsis: «En homenaje al Ángel del Apocalipsis, que levanta su mano hacia el cielo diciendo: “Ya no habrá más tiempo.”»

Varios de los oficiales en Stalag VIII A carecían de alguna manera de una auténtica devoción por el régimen de Hitler. Como revela Rebecca Rischin en un libro sobre el *Quatuor*, uno de los guardias, Karl-Albert Brüll, aconsejó a los prisioneros franco-judíos que no intentaran escapar, apoyándose en el argumento de que se hallaban más a salvo en el campo de lo que lo estarían en la Francia de Vichy. Brüll también hizo suya la causa de la música de Messiaen, dando al compositor lápices, gomas y papel pautado con los que trabajar. El prisionero fue liberado de sus obligaciones y ubicado en un barracón vacío para que pudiera componer en paz, con un guardia apostado en la puerta para ahuyentar a los intrusos.

El estreno del *Quatuor* se produjo el 15 de enero de 1941. Varios centenares de presos de muchos países se apiñaron en el improvisado teatro del campo, con los oficiales alemanes sentados en primera fila. La obra dejó perplejos a gran parte de los oyentes, pero prevaleció un respetuoso silencio. Messiaen regresó a Francia poco después, con la connivencia de Brüll en la falsificación de documentos a fin de acelerar su liberación.

En este momento de su carrera, Messiaen había elaborado ya un lenguaje musical



personalísimo, con una concepción del ritmo especialmente cautivadora. La frase bíblica «Ya no habrá más tiempo» resultó tener un significado técnico estricto: la música dejaría de ajustarse a una métrica invariable. Un pulso uniforme, le gustaba decir a Messiaen, carece de vida en su interior; ya había habido bastante del viejo *un-dos-tres-cuatro* durante la guerra. Acudió en busca de inspiración a *La consagración de la primavera*, con sus modelos rítmicos irregulares, permanentemente cambiantes, y también a las talas, o fórmulas rítmicas, de la música india indostaní. Mostró cómo las células rítmicas —un sencillo pulso telegráfico de larga-breve, por ejemplo— podían adoptar el carácter de temas musicales, al igual que las células multiplicadas (larga-breve larga-breve larga-breve) o transformadas (larga-breve-breve-breve). Éste es, en esencia, el pulso de la «Danza sagrada» de Stravinsky: el sonido del «destino implacable», dijo Messiaen.

Estas ideas se granjearon el respeto de los perspicaces estudiantes de Messiaen en el Conservatorio de París, entre los que había varias futuras celebridades de la música de la posguerra. Cuando se tocó el *Quatuor* quedaron impresionados por el modo novedoso en que se desplazaba a través del tiempo, en momentos completos en sí mismos, independientes. Lo que tendieron a ignorar, sin embargo, fue el punto final de la narración: acordes suavemente resonantes en la tonalidad de Mi mayor. Al igual que Britten en *The Holy Sonnets of John Donne* (*Los sonetos sagrados de John Donne*), Messiaen reaccionó ante la locura mecanizada de la Segunda Guerra Mundial ofreciendo los sonidos más puros y sencillos que pudo encontrar.

Pocas semanas después de que las fuerzas aliadas desembarcaran en Normandía, un nuevo estudiante, de diecinueve años, llamó a la puerta de Messiaen. «A las 9h1/2 en casa M. Boulez (alumno de Pierre Jamet)», escribió en su diario. «Ama la mús. moderna», añadió. Aquello fue el eufemismo del siglo. Pierre Boulez acabaría convirtiéndose en el perfecto avatar de la vanguardia de la posguerra, aquel que no permitía «ningún compromiso, ninguna concesión, ninguna indulgencia, ninguna contención y ningún quien», por citar el relato de Mann *En casa del profeta*.

A primera vista, Boulez era una especie de bombón intelectual, elegante en sus maneras y en su vestimenta, encantador para hombres y mujeres por igual: «como un gato joven», dijo el actor Jean-Louis Barrault, para quien Boulez trabajó como director musical de 1946 a 1956. Pero, a la manera felina, podía volverse feroz en un instante, dominando el desprecio como un modo de poner fin a las discusiones. Era un político brillante, igualmente diestro en la persuasión y el ataque. En todo momento parecía absolutamente seguro de lo que estaba haciendo. En medio de la confusión de la vida de la posguerra, con tantas antiguas verdades caídas en descrédito, su certidumbre resultaba tranquilizadora. Como señala Joan Peyser en su biografía de Boulez, una temprana admiradora fue Suzanne Tézenas, una persona con múltiples conexiones en el mundo de la literatura, que había sido la compañera del

novelista Pierre Drieu La Rochelle. Drieu había sido un fascista convencido y se había suicidado poco antes del final de la guerra. Tézenas saludó a Boulez como su nuevo artista salvador. Ella no tenía ningún interés especial en la música, pero le gustaba la manera en que hablaba el joven.

Hijo de un próspero ingeniero industrial, Boulez estudió ciencias exactas antes de dedicarse a la música. Al contrario que muchos otros de su generación, sufrió poco durante la guerra. Tenía quince años cuando Alemania invadió su país y era, por tanto, demasiado joven para luchar en la breve guerra de Francia contra Hitler. Según Peyser, acogió realmente de buen grado las inyecciones de cultura alemana que fueron administradas por las autoridades nazis. Se le atribuía la siguiente frase: «Los alemanes trajeron virtualmente a Francia la alta cultura.»

En el Conservatorio de París, Boulez sobresalió no sólo por el refinamiento de su intelecto, sino también por la franqueza de sus opiniones. «Como un león desollado», recordaba Messiaen, «¡era terrible!». Stravinsky fue el más afectado por su desdén por el statu quo musical. En la primavera de 1945, la radio francesa organizó un recorrido por las obras de Stravinsky a lo largo de siete conciertos en el Théâtre des Champs-Élysées, donde se había celebrado más de treinta años antes el legendario estreno de *La consagración de la primavera*. El 15 de marzo, un grupo de compositores jóvenes, todos ellos estudiantes del conservatorio, desbarataron una interpretación de *Four Norwegian Moods (Cuatro ambientes noruegos)* de Stravinsky con abucheos, gritos, silbidos y, según una fuente, dando golpes con un martillo. En otro concierto que incluía las *Danses concertantes* se produjo una manifestación similar. Boulez se encontraba entre los participantes. Más tarde, el mundo musical francés se esforzó por lograr entender el episodio. Francis Poulenc, un stravinskiano de larga trayectoria, escribió un artículo para *Le Figaro* titulado «Vive Stravinsky», en el que arremetió contra esa «izquierda de imitación» formada por «jóvenes» y «pseudojóvenes» que habían insultado a su héroe. En una carta a Darius Milhaud, Poulenc describió a los alborotadores como «una secta fanática» de «messiaenistas».

Para entonces, Boulez ya había dejado de ser un messiaenista. Messiaen había demostrado ser insuficientemente despiadado en sus métodos, y su sentimentalismo se puso incómodamente de manifiesto cuando, en una respuesta al incidente de los abucheos a Stravinsky, condenó las tendencias «secas e inhumanas» en la música contemporánea y reclamó «un poco de delicadeza celestial». Boulez, en cambio, acudió en busca de clases a René Leibowitz, que le inculcó los procedimientos dodecafónicos. Al cabo de un año también Leibowitz acabó resultando insuficiente. Boulez también mostró animosidad hacia colegas compositores que no le siguieron por el camino de la gran modernidad. Cuando, en 1951, Henri Dutilleux presentó su vibrantemente diatónica Primera Sinfonía, Boulez lo saludó dándole la espalda.

En la Primera Sonata, la rabia de Boulez explotó en forma de sonidos. Había desaparecido el gusto francés por la construcción nítida. Había desaparecido también el hábito de Schoenberg de formular su material dodecafónico en formas clásicas y

frases románticas. Webern era el principal modelo, aunque su lirismo quedaba minimizado. Leves toques de detalles puntillistas dieron paso a gestos similares a puñaladas y estallidos que recorrían todo el teclado. Ayudado por las investigaciones de Messiaen, Boulez maximizó el contraste rítmico, creando una asimetría de pulso para que se correspondiera con la atonalidad de la armonía. El primer movimiento llega a su clímax con un acorde arpegiado marcado «violento y rápido», el segundo con un acorde marcado «muy brutal y muy seco».

La violencia es un motivo que aparece en otras obras de Boulez de este período: *Le visage nuptial (El rostro nupcial)* para voz y orquesta, que pone música a poemas de René Char («Despedíos, mis aliados, mis violentos»), y *Le soleil des eaux (El sol de las aguas)*, basada también en poemas de Char («Río en el corazón jamás destruido en este mundo loco de prisión, / mantennos violentos»). Boulez escribió en 1948: «Creo que la música debe ser histeria y sortilegio colectivos, violentamente actuales.» En el mismo año terminó su Segunda Sonata para piano, cuyo último movimiento va creciendo por medio de intensificaciones graduales de expresión —«Cada vez más inconexo y brutal», «Aún más violento»— hasta llegar a un pasaje en el que se pide al pianista «pulverizar el sonido; ataque breve, seco, como de abajo arriba; permanecer *sin matices* con la mayor fuerza». En combinación con timbres más delicados y misteriosos, este tipo de efectos evocan un jardín agreste de sonido liberado.

Un tipo de violencia menos refinada recorre un aluvión de artículos polémicos que Boulez empezó a publicar en 1948. El ensayo «Trajectoires. Ravel, Stravinsky, Schönberg» recogía los estilos compositivos existentes en previsión de la siguiente oleada. Ravel aportó una mina de oro de sonidos, pero se vio limitado por «descubrimientos superficiales y falsos», por «impotencia». La crítica de Stravinsky se asemejaba a la de Adorno en *Philosophie der neuen Musik*; las técnicas neoclásicas eran «esquemáticas, arbitrarias, estereotipadas». El ataque a la escritura dodecafónica también se hacía eco de la jerga sociológica de Adorno; Schoenberg utilizaba su técnica «para englobar las formas preclásicas y clásicas en la elaboración de un mundo regido por funciones antagonistas de esas mismas formas». La única luz brillante era Webern, que manifestó «una toma de posición mucho más virulenta que las obras de la misma época de su profesor, toma de posición que acabará, por así decirlo, por aniquilarlas».

Cuando Schoenberg murió en el verano de 1951, Boulez escribió un obituario increíblemente despiadado. «El “caso” Schoenberg es, antes que nada, irritante», escribió. El anciano había revolucionado el arte de la armonía al tiempo que dejaba el ritmo, la estructura y la forma intactos. Había hecho gala del «romanticismo más ostentoso y más trasnochado». Era el momento de que «el revés sea neutralizado» y se rectificara la situación. Boulez concluía: «No dudaremos de escribir, sin ninguna voluntad de escándalo estúpido, pero también sin hipocresía púdica y sin inútil melancolía: SCHOENBERG HA MUERTO.»

¿Qué podía reemplazar al anticuado paradigma de Schoenberg? Messiaen apuntó el principio de una respuesta. En 1946 había esbozado un «ballet sobre el Tiempo», una pieza en la que «desarrollaría timbres, duraciones y matices de acuerdo con los principios del serialismo». En el verano de 1949 se puso a trabajar en una pieza para piano llamada *Mode de valeurs et d'intensités* (*Modo de valores y de intensidades*), que se convirtió en el trampolín para una nueva técnica compositiva conocida como «serialismo integral».

Dado su interés por cultivar la variedad rítmica, Messiaen decidió que las duraciones de las notas —semicorchea, corchea, negra, etc.— deberían colocarse en una escala paralela a la escala de alturas. También construyó series de niveles dinámicos (*ppp*, *fff*, *pp*, *ff*, etc.) y de ataques (acentuado, staccato, legato, etc.). Así, el Mi bemol agudo es siempre una fusa, se toca siempre *ppp* y está (casi) siempre ligada. La idea de «escalas de ritmo» no era nueva, pues ya había sido teorizada por dos experimentadores estadounidenses, Charles Seeger y Henry Cowell. Messiaen fue el primero, sin embargo, en coordinar todas las variables dentro de un solo sistema.

*Mode de valeurs*, que apareció como parte de *Quatre études de rythme*, fue la obra que electrizó realmente a los actuales y a los antiguos alumnos de Messiaen, entre ellos Boulez, Jean Barraqué y Karel Goeyvaerts. Aquí estaba la música extremadamente diferenciada que habían estado buscando. Barraqué, de hecho, ya había empezado a serializar ritmo y registro, y pondría el método en práctica en su angulosa y ásperamente elocuente Sonata para piano de 1952. Pero Boulez fue mucho más lejos, organizando los parámetros de Messiaen —altura, duración, volumen y ataque— en conjuntos de doce, en la línea de la escritura dodecafónica. Las alturas no se repiten hasta que han sonado las doce. La dinámica y los ataques varían de sección a sección. El resultado es una música en un flujo constante.

En 1950 y 1951, Boulez se valió de sus nuevos procedimientos en *Polyphonie X*, para gran conjunto, y *Structures 1a*, para dos pianos. Esta última pieza comienza de un modo grandilocuente, a un máximo volumen: un Mi bemol suena en la octava más alta del primer piano, punto de arranque de dos series dodecafónicas simultáneas, una en forma original y otra en inversión, desplegándose en todos los registros y en duraciones rotatorias, con el extremo inferior definido por un estentóreo Si bemol. Estaba tallándose en piedra una nueva y heroica ley musical.

El contenido emocional de esta música es esquivo. La sensación de delirio desaparece tras pocos minutos, dando paso a una suerte de ferocidad cosificada. El principio serialista, con su plétora de datos musicales permanentemente cambiantes, tiene el efecto de borrar en un momento cualesquiera impresiones que el oyente pudiera haberse formado sobre pasajes anteriores de la obra. El momento presente, la sensación musical transitoria, es todo lo que hay. Como mejor se entienden quizás obras del primer Boulez como las dos Sonatas, *Structures* y *Le visage nuptial* es no como experiencias intelectuales, sino como experiencias atléticas, incluso

cerebralmente sexuales. Michel Foucault, el gran teórico del poder y la sexualidad, parecía excitarse casi con la música de Boulez y, durante un tiempo, fue amante de Barraqué, el compañero serialista de Boulez. Foucault dijo de los serialistas en cierta ocasión: «Para mí representaron la primera “lágrima” en el universo dialéctico en el que había vivido.»

En la primavera de 1949, John Cage, que tenía entonces treinta y seis años, llegó a París con su compañero profesional y personal, el bailarín Merce Cunningham. Por sugerencia de Virgil Thomson, Cage fue a ver a Boulez, y allí nació una amistad insólita y efímera, pero mutuamente influyente.

Ya el compositor estadounidense más radical de su tiempo, Cage se dispuso a dar rienda suelta a algunos de los acontecimientos y fiascos más sorprendentes de la historia de la música: collages en cinta y radiofónicos, obras compuestas mediante procesos de azar, happenings multimedia y, lo más famoso de todo, 4'33", durante la cual el intérprete no produce ningún sonido. Algunos años después, en conversación con Calvin Tomkins, Cage se definió en términos que Boulez habría comprendido de inmediato: «Me encamino hacia la violencia más que hacia la delicadeza, hacia el infierno más que el cielo, hacia lo feo más que hacia lo bello, hacia lo impuro más que hacia lo puro, porque al hacer estas cosas resultan transformadas, y nosotros resultamos transformados.» A pesar de todo, la empresa de Cage no tenía el carácter despiadado del asalto de Boulez al pasado. En vez del término «vanguardista», que implicaba un impulso hacia delante con resonancias militares, Cage prefería «experimental», que, decía, era «inclusivo y no exclusivo». Lo cierto es que Cage era capaz tanto de una gran violencia como de una gran delicadeza, y su música oscila tensamente entre esos extremos.

Cage era nativo de Los Ángeles, hijo de un inventor que construyó uno de los primeros submarinos que entró en funcionamiento. Tenía una nariz romana, un rostro descarnado y una voz atiplada, como la del actor Vincent Price. A comienzos de los años cincuenta adoptó el aspecto de un joven físico a la última, con el pelo muy corto y camisas blancas de cuello duro. Se había trasladado a Nueva York en 1942 y a finales de la década estaba viviendo en la planta alta de un destartado bloque de pisos en el East River, donde dio forma a una utopía bohemia-zen de paredes blancas y mobiliario mínimo. Trabajaba en una mesa de dibujo provista de una lámpara fluorescente, dibujando sus partituras con plumas Rapidograph fabricadas en Alemania. La personalidad de Cage era una curiosa mezcla de excentricidad y sofisticación; aunque explorara regiones musicales esotéricas, sus actividades raras veces dejaron de encontrar eco en la prensa.

Cage empezó como un acólito de Arnold Schoenberg. En 1935 y 1936 asistió a varias de las clases del gran hombre en la Universidad de California del Sur y en la Universidad de California en Los Ángeles. Sus intentos de escribir a la manera

dodecafónica fueron peculiares, valiéndose de series de hasta veinticinco notas. Desde el principio expresó su desprecio por las convenciones de la música clásica tradicional y observó a su alrededor en busca de alternativas. En 1930, cuando tenía sólo dieciocho años, realizó un viaje a Berlín y se sintió estimulado por la cultura de la República de Weimar. Asistió por casualidad a un «concierto fonográfico» presentado por Paul Hindemith y Ernst Toch, en el que los fonógrafos reproducían sonidos pregrabados en el escenario, incluida una «música hablada» de sílabas fonéticas.

En 1939 Cage escribió una obra en la que un fonógrafo se convierte en un instrumento musical: *Imaginary Landscape No. 1 (Paisaje imaginario núm. 1)*, para piano con sordina, platillo chino y tocadiscos a velocidades variables. Tres años más tarde llegó *Credo in Us (Credo en nosotros)*, que incluye una parte para un tocadiscos o radio; la partitura sugiere, con aparente sarcasmo, que el operador «utilice algunos clásicos: por ejemplo, Dvořák, Beethoven, Sibelius o Shostakovich». Para Cage, la tradición clásica era kitsch desgastado listo para su deconstrucción, a la manera de su héroe intelectual, el artista conceptual Marcel Duchamp. Un tocadiscos graznando trocitos al azar de Beethoven o Shostakovich se convirtió en el equivalente sonoro de pintar un bigote a la *Mona Lisa* o exponer un orinal como una escultura.

A Cage le encantaba también el ruido. En un manifiesto de 1940 declaró: «Creo que el uso de ruido para hacer música continuará y aumentará hasta que lleguemos a una música producida gracias a la ayuda de instrumentos eléctricos que pondrán a nuestro alcance con una finalidad musical todos y cada uno de los sonidos que pueden oírse.» Se hizo un nombre como compositor para percusión, fabricando instrumentos con tambores de freno, tapacubos, muelles helicoidales y otras partes desechadas de coches. Al mismo tiempo, le fascinaban los sonidos suaves, susurros en la frontera entre el ruido y el silencio.

El piano preparado, su invención más famosa, nunca deja de sorprender a los oyentes que esperan ser aporreados por un barullo de mil demonios; el proceso de preparación, que incluye la inserción de pernos, tornillos, monedas, trozos de madera y fieltro y otros objetos entre las cuerdas, es conceptualmente violento, pero los sonidos propiamente dichos son de una dulzura innata. Las piezas para piano preparado de Cage —entre ellas *The Perilous Night (La noche peligrosa)*, *Daughters of the Lonesome Isle (Hijas de la isla solitaria)* y el ciclo *Sonatas and Interludes*— tienen algo de la incisividad sobrenatural de Erik Satie, cuya música amó Cage desde que era un niño.

La misma dulzura gobierna el *String Quartet in Four Parts (Cuarteto de cuerda en cuatro partes, 1949-1950)*, cuyos movimientos llevan por título «Fluyendo apaciblemente», «Balanceándose lentamente», «Casi estacionario» y «Quodlibet». Bajo la etérea superficie, sin embargo, actúan nuevos procesos desestabilizadores. En el cuarteto, Cage reúne varios núcleos de sonido musical y los dispone en una «gama», una especie de tablero de ajedrez de posibilidades. Se desplaza de un sonido

a otro con una actitud mental imparcial, intentando no empujarlos hacia donde no quieren ir. Esta abdicación del control crea las condiciones para que se produzca una enorme conmoción.

Cuando Cage oyó la Segunda Sonata de Boulez quedó, en sus propias palabras, «estupefacto por su activismo, por la suma de actividades inherentes dentro de ella». En sus siguientes obras, *Sixteen Dances (Dieciséis danzas)* y el Concierto para piano preparado y orquesta de cámara, todo se desintegraba. Al principio, Cage mantuvo el método del *String Quartet in Four Parts*, desplazándose sobre una tabla de sesenta y cuatro sonidos, que contenía notas, acordes, trinos, etc. Más adelante, mientras estaba escribiendo el último movimiento del Concierto, a finales de 1950 y comienzos de 1951, el compositor empezó a tirar monedas para determinar así qué debería ir a continuación. Siguió las reglas de la práctica adivinatoria china del *I Ching (Libro de los cambios)*, que utiliza operaciones al azar para generar alguno de los sesenta y cuatro hexagramas, cada uno de los cuales describe un estado mental o del ser diferente («fuerza», «resplandor», etc.). El ciclo para piano *Music of Changes (Música de cambios)*, compuesto en 1951, dependía del *I Ching* desde el principio hasta el final; sucesivas tiradas de las monedas determinaban qué sonido había de oírse, cuánto debería durar, cuán fuerte debería ser, qué tempo debería observarse y cuántos estratos de actividad simultáneos deberían acumularse. Cuando el procedimiento requería la máxima densidad, Cage escribía lo que él mismo reconoció que era una cantidad de notas «irracional», dejando la ejecución a criterio del intérprete.

La mitad de los sonidos en las tablas eran, en realidad, silencios. Como escribe James Pritchett en un estudio de la música de Cage, el compositor estaba empezando a interesarse por la «intercambiabilidad de sonido y silencio».

El uso del azar —Cage tomaría más tarde decisiones basadas en imperfecciones en papel manuscrito, cartas astrales y números generados por ordenador— quedaba muy alejado de la tradición europea clásica. Para lo que estaba haciéndose en el centro de Nueva York, sin embargo, no resultaba nada especialmente extravagante. En aquellos años, Jackson Pollock, Willem de Kooning, Franz Kline, Barnett Newman, Mark Rothko y Robert Rauschenberg estaban lanzando violentos remolinos de pintura, trazando descarnados diseños monocromos y brillantes líneas geométricas, o haciendo lienzos íntegramente negros o íntegramente blancos. Los «cuadros chorreantes» de Pollock utilizaban un proceso de semiazar.

Cage confraternizaba con los pintores, siguiéndolos desde el Artists' Club en la East Eighth Street a la Cedar Tavern. También trabajó al alimón con Merce Cunningham, que había encarnado el papel del evangelista en *Appalachian Spring* de Martha Graham y que más tarde creó su propio lenguaje coreográfico sorprendentemente libre y fluido. Juntos, Cunningham y Cage inventaron un nuevo tipo de danza impulsada por el azar en la que sonido y movimiento emprendían caminos diferentes para volver a coincidir únicamente a un nivel conceptual más

profundo. En torno a esta época, Cage se empapó de la literatura del budismo zen, que le proveyó de un enfoque del proceso creativo que todo lo aceptaba, en el que «ocurra lo que ocurra, ocurrirá».

Algunos otros compositores radicados en Nueva York estaban pensando de un modo parecido y se sintieron atraídos hacia la órbita de Cage. El más importante de todos fue Morton Feldman, un nativo de Nueva York que se había empapado de Bartók, Varèse, la Segunda Escuela de Viena y la pintura expresionista abstracta. Fue Feldman quien soltó al diablillo del azar; un día se ofreció en el apartamento de Cage a examinar un borrador de una pieza titulada *Projection 1 (Proyección 1)*, cuya partitura no consistía en notas en pentagramas sino en una cuadrícula de casillas, y cada casilla duraba un cierto período de tiempo e indicaba un registro agudo, medio o grave. Esta práctica novedosa pasó a bautizarse como notación gráfica: el compositor ya había dejado de decir a los intérpretes qué notas tocar exactamente en un momento dado.

En el apartamento de Cage pronto se desarrolló una especie de ambiente de laboratorio. Otros visitantes habituales fueron el prodigio experimental adolescente Christian Wolff, cuyas primeras obras partían de gamas severamente limitadas de tres o cuatro alturas; Earle Brown, cuyas piezas con una forma abierta importaban parte de la energía del bebop; y el pianista David Tudor, cuyas plasmaciones de las partituras gráficas y aleatorias de sus amigos eran composiciones en sí mismas.

Cage dio comienzo a su revolución en tres conciertos históricos celebrados en la primavera y el verano de 1952. Primero llegó *Water Music (Música acuática)*, en la New School for Social Research, en mayo. David Tudor no sólo tocó el piano preparado, sino que barajó cartas, echó agua de un recipiente a otro, tocó un silbato que imitaba el parpar de los patos y cambió de emisoras en una radio. Cada acción estaba organizada en un continuum de tiempo. Luego llegó *Black Mountain Piece*, en el Black Mountain College, el primer auténtico «happening». La frontera entre artista y público desapareció al abandonar los participantes este último a fin de realizar acciones musicales o extramusicales. Martin Duberman, en su historia del Black Mountain College, intentó determinar valientemente qué sucedió en el happening, pero no había dos versiones que coincidieran. Cage disertó sobre budismo zen, quizá de pie en una escalera. Robert Rauschenberg expuso obras de arte y/o puso discos de Edith Piaf al doble de velocidad. Merce Cunningham bailó. David Tudor tocó el piano preparado. Se proyectaron películas de algún tipo, muchachos o muchachas sirvieron café, puede que ladrara un perro, o no. Black Mountain había sido siempre un refugio para espíritus aventureros, pero algunos de los profesores pensaron que Cage había ido demasiado lejos. Stefan Wolpe, que había pasado por su propia fase dadaísta en el Berlín de los años veinte, abandonó la sala en señal de protesta.

El golpe de gracia final fue el estreno de *4'33"*, la conocida como pieza silenciosa, el 29 de agosto, en la localidad de Woodstock, al norte del Estado de Nueva York. Cage dijo más tarde que la inspiración para escribir *4'33"* le había llegado después de



ver un grupo de lienzos totalmente blancos de Rauschenberg en Black Mountain el año anterior. «La música está quedándose atrás», pensó para sí, al toparse con la obra de Rauschenberg. De hecho, ya había experimentado con momentos de silencio en *Music of Changes* y, años atrás, en 1948, había hablado de escribir una obra de cuatro minutos y medio sin sonido titulada *Silent Prayer (Oración silenciosa)*. Rauschenberg simplemente lo animó a llevar a cabo lo impensable.

La partitura original estaba escrita en papel pautado convencional, tempo = 60, en tres movimientos. David Tudor salió al escenario, se sentó al piano, abrió la tapa del piano y no hizo nada, excepto cerrar la tapa y volver a abrirla al principio de cada uno de los ulteriores movimientos. La música era el sonido del espacio circundante. Era a un tiempo una declaración filosófica que invitaba a reflexionar y un ritual de contemplación a la manera zen. Era una obra que podría haber escrito cualquiera, como los escépticos nunca dejan de señalar, pero, como Cage raramente dejó de responder, ningún otro lo hizo.

Una vez acallado el piano burgués, la época de las máquinas podía empezar. En su viaje europeo de 1949, Cage conoció a varios técnicos pioneros de la música electrónica, que habían puesto en marcha la más arrolladora de todas las campañas de la posguerra contra el pasado musical.

El año anterior, Pierre Schaeffer, un ingeniero que trabajaba para la radio nacional francesa, había creado cinco *Études de noises (Estudios de ruidos)* electrónicos, uno de cuyos movimientos consistía en los resoplidos, los bramidos y los silbatos de seis locomotoras que había grabado en la estación de tren de Batignolles. Schaeffer trabajó inicialmente con discos de fonógrafo, pero pronto se dio cuenta de que la grabación en cinta magnética, que los ingenieros alemanes habían perfeccionado durante la guerra, permitían realizar collages de sonido cortando y empalmando trozos de cinta. (Sus primeras investigaciones en el ámbito de la acústica musical se habían producido realmente durante la guerra, con la aquiescencia de las fuerzas alemanas de ocupación.) Schaeffer creó a continuación, en colaboración con otro discípulo de Messiaen, Pierre Henry, una extensa obra en forma de collage titulada *Symphonie pour un homme seul (Sinfonía para un hombre solo)*. Schaeffer bautizó su obra como *musique concrète* y desarrolló sus fragmentos de cinta con una intensidad contrapuntística: reproduciéndolos hacia atrás, acelerándolos, ralentizándolos, cortando el ataque o convirtiéndolos en bucles.

Cuando Cage llegó a París, Boulez, que sabía de su antigua fascinación por los aparatitos electrónicos, le presentó a Schaeffer. Pocos años después, en Nueva York, Cage pudo trabajar con grabadores de cinta magnética de estilo alemán y, en el estudio de Louis y Bebe Barron, compiló laboriosamente el collage en cinta de cuatro minutos de duración *Williams Mix (Mezcla de Williams)*, una de una serie de piezas que surgieron del Proyecto para Música para Cinta Magnética, en el que colaboraron

diversas personas. El material procedía de un montón de fragmentos en cinta, que se distribuyeron en seis categorías: sonidos de ciudad, sonidos de campo, sonidos electrónicos, sonidos producidos manualmente, sonidos para viento y «pequeños» sonidos. Cage los sometió a manipulaciones del *I Ching*, produciendo saltos constantes de un sonido a otro o texturas de hasta dieciséis estratos simultáneos. A pesar de la objetividad emocional del método, *Williams Mix* tiene el aire de un mundo que ha perdido el control, de la modernidad implosionando sobre sí misma.

*Imaginary Landscape No. 4 (Paisaje imaginario núm. 4)*, de 1951, para doce radios, participa de la misma atmósfera de casa de locos: dos intérpretes se colocan en cada radio, uno cambiando de emisora según pautas especificadas en la partitura, el otro introduciendo ajustes en el volumen. Difícilmente podría imaginarse una sátira más mordaz de una sociedad saturada por los medios de comunicación, aunque, como siempre, la actitud del compositor es deliberadamente inexpresiva. Una parte de Cage anhelaba una vida pretecnológica, incluso preindustrial. En su «Lecture on Nothing» («Conferencia sobre nada»), de 1950, citó a una mujer de Texas que le dijo: «En Texas no tenemos música.» Entonces él dijo: «El motivo por el que no tienen música en Texas es porque tienen grabaciones en Texas. Elimínense los discos de Texas y alguien aprenderá a cantar.»

Todo esto era demasiado para Boulez, y no pasó mucho tiempo antes de que estuviera hablando en un tono hiriente de Cage, igual que lo había hecho de muchos otros. En los años setenta estaba diciendo que su antiguo amigo era proclive a «hacer el memo» y que sus métodos revelaban una «tendencia fascizante», situando con ello a Cage al lado de Strauss, Sibelius y Stravinsky en la sala atestada de compositores que habían sido tildados de fascistas por uno u otro motivo.

La línea divisoria que se abrió entre Cage y Boulez indicaba diferencias sociológicas entre las culturas vanguardistas de América y Europa. El público de Cage era esencialmente bohemio, incluidos artistas de ideas afines, excéntricos de Greenwich Village y personas de toda ralea que iban por libre. El público de Boulez, por otro lado, se solapaba con círculos tradicionales de expertos y degustadores de arte. En 1954, con la ayuda de Suzanne Tézenas, Boulez fundó la serie de conciertos *Domaine Musical*, en la que demostró sus aptitudes para programar, explicar y dirigir partituras difíciles. Sus patronos consistieron, en palabras de Tézenas, en «Nicolas de Staël, Mathieu, los grandes pintores abstractos, Michaux, Jouve, Char, Mandiargues, todos los grandes amigos, los directores de galerías, las mujeres de la alta sociedad». Se trataba de una extensión del público que había apoyado a Stravinsky y Les Six en los años veinte. De hecho, nada menos que Jean Cocteau se presentó en el primer concierto, envuelto en una capa. Morton Feldman no estaba muy desencaminado cuando calificó la música de Boulez de una forma de «chic hiperactivo».

La ironía de la amistad rota Cage-Boulez fue que algunas de las piezas aleatorias de Cage acabaron por sonar extrañamente similares a las piezas serialistas integrales de Boulez. El joven György Ligeti reparó en el parecido en un penetrante artículo

analítico de 1960: «Lo completamente determinado resulta idéntico a lo completamente indeterminado.» Boulez y otros compositores serialistas, concluía Ligeti, no eran plenamente responsables del resultado de sus obras. Su método obedecía a «un proceso de nivelación» que aleatorizaba eficazmente su material musical.

Lo cierto es que siempre había habido un elemento de arbitrariedad, de automatismo, en la música atonal y dodecafónica. Cuando Schoenberg escribió *Erwartung* en diecisiete días, difícilmente podía haber sabido con antelación exactamente cómo sonarían cada uno de sus acordes orquestales de nueve y diez notas; también él estaba arrojando pintura al lienzo. Cage sacó a la luz esta arbitrariedad. Del *Concierto para piano y orquesta*, un compendio de todas sus técnicas a lo largo de los años cincuenta, Cage dijo: «Mi intención en esta obra era unir extremas disparidades, tanto como se las encuentra unidas en el mundo natural, como, por ejemplo, en un bosque, o en la calle de una ciudad.» Ya en 1949, en vísperas de su período más radical, Cage había anunciado: «Cualquier intento por excluir lo “irracional” es irracional. Cualquier estrategia compositiva que sea enteramente “racional” es en extremo irracional.»

## Copland en la línea de fuego

El 8 de mayo de 1945 —el Día de la Victoria en Europa— las calles de las ciudades estadounidenses se llenaron de muchedumbres jubilosas. Esa misma semana, Aaron Copland recibía un premio Pulitzer por *Appalachian Spring*. Las perspectivas parecían brillantes para una continuación a largo plazo del estilo populista que Copland había contribuido a fraguar. El año siguiente Virgil Thomson alardeaba en el *New York Herald Tribune*: «Estamos produciendo prácticamente la mejor música del mundo.» Como prueba, el crítico-compositor ofrecía una lista de la mayoría de los practicantes más destacados de los modos populistas y/o neoclásicos de la música estadounidenses: Copland, Harris, Barber, William Schuman, Walter Piston, Howard Hanson y el niño prodigio Leonard Bernstein, que había realizado un debut sensacional como director con la Filarmónica de Nueva York en 1943 y que se consolidó como compositor con la profética Sinfonía *Jeremiah (Jeremías)* y el musical *On the Town (En la ciudad)*, que hacía suyas alegremente las tendencias musicales más de moda.

Mientras los confetis estaban aún barriéndose de Times Square, la exuberancia del Día de la Victoria se desvaneció para dar paso a un estado de ánimo más sombrío y volátil. Estados Unidos estaba encaminándose hacia una prosperidad doméstica y una influencia global sin precedentes, pero el ambiente en el país se había vuelto

cínico y temeroso. El espíritu de «disciplina común» de Roosevelt estaba disolviéndose: a pesar de que los estadounidenses de clase media persiguieran la felicidad material en forma de televisión, discos de rock'n'roll, coches e hileras de casas idénticas en zonas residenciales, cayeron presas del miedo dominante contra el que Roosevelt les había advertido en su primer discurso inaugural. El miedo se concentraba, sobre todo, en el comunismo. El año 1949 fue crucial: la explosión del primer artilugio nuclear soviético ese verano y el posterior desenmascaramiento del físico Klaus Fuchs como un espía del KGB intensificaron la histeria anticomunista que ya estaba recorriendo el país. En este mismo período, el arte para las masas en el estilo del New Deal empezó a revestirse de una reputación dudosa. Los excesos de populismo en las artes «serias» se tomaban como prueba de una actitud políticamente comprometida. Los modernistas, por su parte, cosechaban palabras de moda admirativas como «inflexible» o «intransigente», mientras que la postura contraria se imbuó de connotaciones tanto políticas como estéticas.

Clement Greenberg, quien en su famoso ensayo de 1939 «*Avant-garde and Kitsch*» («Vanguardia y kitsch») había establecido una antítesis a la manera de Adorno entre la vanguardia y la cultura comercial, pregonó a bombo y platillo que los pintores expresionistas abstractos eran los iconos de un espíritu fuerte de la posguerra. En un ensayo de marzo de 1948, Greenberg anunció que con la llegada de Pollock y otros «las principales premisas del arte occidental han emigrado por fin a Estados Unidos, junto con el centro de gravedad de la producción industrial y el poder político». Los medios de comunicación secundaron esta alegoría moral modernista. En agosto de 1949, la revista *Life* reprodujo las «pinturas chorreantes» de Pollock y se preguntaba en un titular si Pollock era «el más grande pintor vivo de Estados Unidos». Dado que *Life* estaba bajo la tutela del magnate del «siglo norteamericano» Henry Luce, las abstracciones de Pollock adquirieron nobleza política.

Justo cuando el país estaba escorándose hacia la derecha, Copland presentó su Tercera Sinfonía: una puñalada intempestiva al sinfonismo heroico a la manera de Shostakovich. Las reacciones del público fueron positivas; Serge Koussevitzky, que había encargado la obra para la Sinfónica de Boston, la calificó de «la más grande sinfonía estadounidense». Pero tras el estreno en octubre de 1946, la revista *Time*, el otro buque insignia periodístico de Luce, aseguró que Copland era ahora demasiado popular para que ello pudiera reportarle efectos benéficos («demasiado ocupado para ser un gran compositor»). Algunos años después, el musicólogo William Austin se sintió obligado a defender la sinfonía en estos términos: «Nada puede convencer a un oyente de disfrutar con la obra si carece de toda simpatía por su espíritu de determinación y amabilidad esperanzadas, muy en la estela del New Deal.»

En el cuarto movimiento, Copland citó su propia *Fanfare for the Common Man*, esa musculosa declaración modelada a partir del discurso de Henry Wallace «*Century of the Common Man*» («El siglo del hombre corriente»). En otoño de 1946, Wallace

ya había dejado de ser la figura nacionalmente respetada que había sido durante los años de Roosevelt. El presidente Truman lo había cesado del puesto de secretario de comercio debido a una serie de observaciones aparentemente prosoviéticas. Éste fue el contexto para el comentario de Austin: ser asociado con un impenitente defensor del New Deal como Wallace se había convertido en un riesgo político. Como señala Elizabeth Crist, Virgil Thomson explicitó el subtexto en una reseña de la sinfonía que escribió el año siguiente, en la que se burlaba de su parecido con «los discursos de Henry Wallace, notables en su fraseología pero que recuerdan demasiado a Moscú». El entusiasmo de Thomson por las sinfonías plenamente estadounidenses estaba declinando. El mismo año escribió una reseña con el titular «Atonalidad en Francia», refiriéndose en particular a Boulez por su virtuosismo y reparando en la aparición de un «nuevo estilo internacional».

El ataque de Thomson a la Tercera Sinfonía era injusto, pero sí que identificó con exactitud un problema político muy claro. Los comentarios ocasionales de Copland sobre la situación internacional mostraban una consciencia lamentablemente limitada de cómo era realmente la vida dentro de la Unión Soviética. En abril de 1948, por ejemplo, así es como analizó la persecución de Shostakovich y Prokofiev por parte de Zhdanov: «[Los compositores] fueron reprendidos por no lograr darse cuenta de que su público musical había crecido enormemente en los últimos años [...] y de que los compositores no pueden seguir escribiendo para unos pocos iniciados.» Estos comentarios se situaban peligrosamente cerca de la línea del Partido, y Copland estaba a punto de descubrir las consecuencias de aferrarse durante demasiado tiempo al viejo espíritu de la solidaridad estadounidense-soviética.

En marzo de 1949, Copland cometió el error de asistir a la Conferencia Cultural y Científica para la Paz Mundial en el Hotel Waldorf-Astoria de Nueva York. Aquella fue una de las primeras grandes batallas propagandísticas en la Guerra Fría cultural, y más de unas cuantas reputaciones artísticas cayeron víctimas del choque de ideologías.

El principal mártir fue Dmitri Shostakovich, que había viajado a Estados Unidos a instancias de Stalin. Extrañas escenas rodearon a Shostakovich desde el mismo momento en que llegó a suelo estadounidense. El Hotel Broadwood en Filadelfia anuló su reserva para cenar debido a amenazas de violencia. Los manifestantes llevaban pancartas que le exhortaban a expresar sus opiniones públicamente o a desertar:

---

SHOSTAKOVICH, COMPRENDEMOS  
¡SHOSTAKOVICH! ¡TÍRATE POR LA VENTANA!

---

Este segundo eslogan hacía referencia a la atlética deserción de la profesora Oksana Kasenkina el año anterior. No formaba parte del carácter de Shostakovich tirarse por la ventana. Leyó los discursos que le pusieron delante; respondió preguntas de acuerdo con las instrucciones que le susurraron al oído. En la última noche de la conferencia tocó un arreglo para piano del Scherzo de su Quinta Sinfonía en Madison Square Garden ante un público de dieciocho mil personas mientras otras dos mil protestaban fuera formando piquetes. Mientras tanto, Shostakovich mantenía un semblante indescifrable de nerviosa preocupación. Cuando Morton Gould se le acercó sigilosamente con la esperanza de oír alguna confesión sincera, Shostakovich masculló: «Hace calor aquí.»

Los artistas estadounidenses de todas las disciplinas y creencias con inclinaciones izquierdistas se reunieron en el Waldorf para saludar a sus colegas soviéticos. Algunos de los asistentes acudieron con un espíritu de simpatía política, mientras que otros lo hicieron por un sentimiento de camaradería artística o por curiosidad. Henry Wallace estaba allí y provocó vítores al entrar. *Time* observó maliciosamente que el acto podría haberse tomado equivocadamente por un mitin de Wallace. Clifford Odets, Lillian Hellman y Arthur Miller también asistieron. Thomas Mann envió un mensaje de apoyo. El papel de Copland fue especialmente destacado: saludó a Shostakovich en el aeropuerto y se sentó en la mesa presidencial con Hellman y Wallace. La mayoría de los asistentes no sabían hasta qué punto el acto había sido organizado por los propagandistas soviéticos, que estaban bajo la égida de la organización Cominform.

Reunida al otro lado de las barricadas políticas estaba una coalición de izquierdistas desencantados que se hicieron llamar Estadounidenses por la Libertad Intelectual. Se refugiaron en la suite nupcial del Waldorf, tratando de poner freno a la marea de la propaganda comunista y sus simpatizantes. Uno de los integrantes más activos del grupo era Nicolas Nabokov, el antiguo compositor de los Ballets Rusos y agente de OMGUS, cuya carrera estaba tomando un giro nuevo y pintoresco. Tras su estancia en Berlín, Nabokov había solicitado un puesto en la incipiente Agencia Central de Inteligencia (CIA), para lo que su valedor era nada menos que George Kennan, uno de los principales arquitectos de la política estadounidense de la Guerra Fría. Al no recibir garantías de poder acceder a información clasificada — aparentemente, fue J. Edgar Hoover quien lo rechazó—, Nabokov decidió volver a dedicarse a la composición.

Por diversas casualidades y carambolas, Nabokov acabó de todas formas formando parte de la plantilla de la CIA. Los Estadounidenses por la Libertad Intelectual estaban recibiendo apoyo clandestino de la Oficina de Coordinación Política de la CIA, que se había mostrado interesada por combatir la influencia soviética por medio de la promoción de actividades culturales anticomunistas o prodemocráticas. Las ulteriores protestas de Nabokov en el sentido de que no estaba al tanto de la conexión con la CIA resultan difíciles de creer. Seguramente más o

menos cuando el presidente del Sindicato Internacional de Trabajadores de la Confección Femenina le entregó un fajo de billetes para pagar la factura del hotel, debió de cruzársele por su mente que no todo era como parecía.

Los miembros de Estadounidenses por la Libertad Intelectual se organizaron para asistir a diversos discursos y debates en la conferencia. Nabokov se centró en un debate sobre las bellas artes el domingo por la mañana, en el que estaba prevista la participación de Shostakovich y Copland. La contribución de Shostakovich fue un discurso de cinco mil palabras que abarcó desde la música y la política internacional hasta la política nacional soviética. Sería excesivo afirmar que el compositor lo «pronunció»; se sentó en silencio mientras su intérprete lo leía en voz alta. El discurso atacaba a Stravinsky por traicionar a su Rusia natal y unirse a las filas de los modernistas revolucionarios: «Sus comienzos fueron prometedores, pero [...] su esterilidad moral se revela en sus escritos abiertamente nihilistas, que proclamaban el sinsentido y la ausencia de contenido en sus creaciones. Stravinsky no teme ese enorme abismo que lo separa de la vida espiritual del pueblo.» El discurso siguió denunciando a los «nuevos aspirantes al dominio del mundo, ahora ocupados en resucitar la teoría y la práctica del fascismo». Esta «pequeña camarilla de agitadores» —presumiblemente los artífices de la Guerra Fría en el seno de la administración Truman— dedicaban su tiempo a desarrollar armas de destrucción masiva que se interponían en el camino de la paz mundial. El discurso criticaba incluso a Hanson Baldwin, el responsable de asuntos militares de *The New York Times*, por denigrar el estatus económico de repúblicas asiáticas soviéticas como Uzbekistán y Tayikistán. La idea de que Shostakovich era un ávido lector de la cobertura que daba el *Times* a los asuntos militares añadió una ligera nota cómica a la reunión.

Copland respondió con comentarios comedidos y reflexivos en los que se declaró independiente de cualquier agenda política. «Voy a empezar diciendo que escribí esta ponencia yo mismo», dijo. «Nadie me dijo qué decir, y si alguien hubiera intentado imponerme qué decir, no estaría aquí.» En el centro de su discurso hubo una elegía emocionada por el idealismo perdido del New Deal:

Últimamente he estado pensando que la Guerra Fría es casi peor para el arte que la auténtica, porque impregna la atmósfera de miedo y ansiedad. Un artista puede dar lo mejor de sí sólo en un entorno vital y saludable por la sencilla razón de que el acto mismo de la creación es un gesto afirmativo. Un artista combatiendo en una guerra por una causa que él cree justa tiene algo de afirmativo en lo que puede creer. El artista, si puede seguir vivo, puede crear arte. Pero arrójeselo a ese estado de ánimo de sospecha, inquina y temor que caracteriza la Guerra Fría y no creará nada.

Desgraciadamente, la única parte del discurso de Copland que fue recogida por los periódicos —el artículo de portada del *Times* llevaba el titular «Shostakovich pide a todos los artistas que lideren la guerra contra los nuevos “fascistas”»— fue ésta: «Las actuales políticas del gobierno estadounidense conducirán inevitablemente a una tercera guerra mundial.»

Nabokov mantuvo su mirada clavada en Shostakovich. El «generalísimo de la

cultura», como lo llamó Stravinsky, había estado alimentando durante muchos años el odio por su homólogo soviético. Al igual que Bartók, oía la *Leningrado* como un kitsch musical, endilgado por maestros y empresarios cínicos a un «público estadounidense ingenuamente estúpido, apático y profundamente inculto» (como escribió en una carta a Stravinsky). En un artículo de 1943 para la revista *Harper's*, Nabokov declaró que el hecho de que Shostakovich se hubiera puesto de moda indicaba un declive general en los valores culturales, un escoramiento hacia «la absoluta e inmediata comprensibilidad para grandes masas de personas».

A pesar de su hostilidad intrínseca, Nabokov profesó sentir una cierta simpatía por la figura patética que se encontraba ante él en 1949. «A lo largo de la tumultuosa conferencia —recordaba Nabokov— observé las manos [de Shostakovich] retorciendo los filtros de cartón de sus cigarrillos, los tics de su cara y toda su postura expresando su intenso desasosiego. Mientras sus colegas soviéticos a izquierda y derecha tenían un aspecto tranquilo y satisfecho como Budas sobre la repisa de una chimenea, su rostro sensible parecía agitado, dolido y terriblemente tímido [...]. Parecía un hombre atrapado, cuyo único deseo era que lo dejaran solo, con la paz de su propio arte y con el trágico destino al que él, como la mayoría de sus compatriotas, se había visto obligado a resignarse.»

El hecho de saber que Shostakovich no disfrutaba de libertad de expresión no impidió que Nabokov le obligara a hablar. El refugiado político se levantó de su silla para preguntar si Shostakovich aprobaba realmente la condena de compositores como Stravinsky, Schoenberg y Hindemith por parte de Zhdanov. A Shostakovich no le quedó otra salida que decir: «Estoy plenamente de acuerdo con las declaraciones realizadas en *Pravda*.» Décadas después, Arthur Miller seguía obsesionado por el recuerdo del momento de humillación de Shostakovich: «Dios sabe qué estaba pensando él en aquella sala, qué grietas le surcaban su espíritu.»

Si Shostakovich realizó algún tipo de protesta contra la farsa que se le obligó a llevar a cabo, adoptó una forma sutil, silenciosa. La noche posterior a la conferencia asistió a un concierto del Cuarteto Juilliard con los Cuartetos núms. 1, 4 y 6 de Bartók, obras que se encuadraban en la categoría formalista. Felicitó a los intérpretes y a continuación, de acuerdo con el *Times*, «se perdió en silencio en medio de la noche». Sin guardar ningún rencor aparente por (o sin tener noticia de) la parodia de Bartók de la *Leningrado*, incorporaría ideas bartokianas en su propia y sublime serie de cuartetos de cuerda de última época.

Varios días después, la revista *Life* abrió fuego sobre todo el mundo de Henry Wallace, el New Deal, el Frente Popular y el Partido Comunista de Estados Unidos. En un sardónico artículo ilustrado con fotografías sobre la conferencia en el Waldorf se destacaba el hecho de que Wallace era un «destacado simpatizante» y en una serie de fotos que ocupaban dos páginas se identificaba a cincuenta «memos y simpatizantes», de los que se afirmaba que ayudaban a la causa comunista. Copland, escrito «Copeland», aparecía junto a Thomas Mann, Albert Einstein, Langston



Hughes, Charles Chaplin y todos los asistentes a la conferencia ya mencionados.

Entre otras cosas, el ataque de Luce indicaba que el tratamiento de los refugiados intelectuales como celebridades por parte de los medios de comunicación había llegado a su fin. «Un extraño fichero de delincuentes» fue como llamó Mann al despliegue periodístico de *Life*. El autor de *Doktor Faustus* temía que Estados Unidos estuviera cayendo víctima de la misma locura totalitaria que había acabado con su patria alemana y empezó a pensar en volver a emigrar. Tres años después se trasladó a Suiza, su último hogar. Mann había viajado a Estados Unidos buscando la libertad de la política demoníaca, pero no la encontró.

Cuando concluyó la debacle del Waldorf, Copland realizó un viaje a París. Sin cicatrices aparentes de resultados de lo que había padecido, se dedicó a averiguar cuáles eran las últimas tendencias musicales en la ciudad donde, más de dos décadas antes, había conocido de primera mano las obras de Stravinsky y Les Six. En una carta al compositor Irving Fine y su esposa, Verna, les contó que estaba «indagando en busca de los dodecafonistas».

Descubrió especialmente a Pierre Boulez. Parece ser que los dos compositores se pusieron en contacto por medio de John Cage, que había conocido a Boulez pocas semanas antes. Copland subió por las escaleras del piso de Boulez, que ocupaba dos habitaciones en la planta más alta de un edificio en el Marais, y oyó al joven maestro tocar partes de su Segunda Sonata. «Pero ¿tenemos que empezar otra vez una revolución?», preguntó Copland. «*Mais oui* —contestó Boulez—, *sans pitié*.» Los dos compositores volvieron a verse unos días después, en una reunión de expatriados estadounidenses entre los que se encontraban la pianista Shirley Gabis y el joven compositor de talento Ned Rorem. Boulez volvió a tocar la Segunda Sonata, para consternación de los estadounidenses neoclásicos. Según Rorem, Copland «resistió con una mueca». Después fue él quien se sentó al piano para tocar sus enérgicas *Variaciones para piano*, de 1930; quería mostrar que «él resultaba tan amedrentador como Boulez», o eso es lo que supuso Rorem.

Aquel otoño la cuestión de la política de Copland volvió a surgir en los medios estadounidenses, y de un modo especialmente extraño. Arnold Schoenberg, que solía limitar sus manifestaciones políticas a temas sionistas, declaró en una alocución radiofónica: «No puede cambiarse la evolución natural de las artes con una orden; en Año Nuevo puedes tomar la determinación de escribir únicamente aquello que guste a todo el mundo; pero no se puede obligar a los verdaderos artistas a descender a los niveles más bajos posibles y renunciar a la moral, la personalidad y la sinceridad, a evitar la presentación de nuevas ideas. Ni siquiera Stalin puede conseguirlo y Aaron Copland, aún menos.»

Virgil Thomson reprodujo los comentarios belicosos de Schoenberg en el *Herald Tribune* y luego permitió que Copland respondiera. Copland dijo: «El Sr. Schoenberg

debe de haber visto mi fotografía en los periódicos en compañía de Shostakovich con motivo de su breve visita aquí la pasada primavera. En Estados Unidos sigue siendo posible (espero) compartir una tribuna en un foro con un hombre cuyas ideas musicales y políticas no son las propias sin ser juzgado culpable de asociación.»

En la Oficina Federal de Investigación, el FBI, en Washington, alguien se tomó la molestia de abrir un expediente al compositor («Alias: Aaron Copland», se decía en una página). Cuando Copland regresó de una gira de seis meses por Europa e Israel en 1951, J. Edgar Hoover escribió una nota a su homólogo en la CIA: «Copland ha estado en el extranjero durante algún tiempo y el 25 de junio de 1951 llegó a Nueva York procedente de Bombay, India, en el vuelo de TWA 6022-C. Agradecería que proporcionases a esta Oficina cualquier información que hayas recibido en relación con las actividades de Copland durante su estancia en el extranjero.»

En 1951 y 1952 Copland impartió las conferencias Charles Eliot Norton en Harvard, donde esbozó un panorama excepcionalmente claro y astuto de la línea divisoria ideológica emergente en la música de la posguerra. Por un lado, dijo, está el compositor dodecafónico que «ya ha dejado de escribir música para procurarse una satisfacción» y que lo que hace, en cambio, es «escribirla *contra* una oposición militante que expresa sus opiniones en voz alta» integrada por compositores realistas socialistas. En otras palabras, la música dodecafónica se había politizado. Por otro lado, está el «compositor de creencias comunistas», que corre el riesgo de abandonar la calidad artística por mor del atractivo popular.

Leyendo entre líneas la prosa monótona de Copland, puede percibirse su preocupación por estar encuadrándose de un modo excesivamente notorio en la segunda categoría. Ya había sido tildado de simpatizante comunista en las páginas de *Life*. Había visto cómo antiguos colegas habían sido sometidos a interrogatorios o expulsados del país. Como homosexual, tenía un motivo adicional para preocuparse: el FBI estaba realizando además purgas de homosexuales con la teoría de que constituían blancos fáciles para el chantaje soviético. Uno de ellos era John Evarts, el antiguo responsable musical de OMGUS Baviera, que perdió su puesto como agregado cultural en 1951.

El 20 de enero de 1953, Dwight D. Eisenhower tomó posesión como presidente de Estados Unidos. El *Lincoln Portrait* de Copland estaba programado para un Concierto Inaugural preliminar a cargo de la Sinfónica Nacional, pero dos semanas antes del acto el congresista Fred Busbey denunció la obra de Copland como propaganda comunista y exigió que se suprimiera del programa. Al exponer los argumentos para considerar a Copland como un «simpatizante», Busbey leyó una larga lista de las filiaciones de Copland en el *Congressional Record (Diarios de sesiones del Congreso)*, incluida su presencia en la conferencia en el Waldorf-Astoria; su apoyo a Hanns Eisler, que había sido interrogado por la Comisión de Actividades Antiestadounidenses de la Cámara en 1947 y más tarde deportado; y sus relaciones con organizaciones como el Comité Estadounidense para la Protección de

los Nacidos en el Extranjero, el Frente de Artistas para Ganar la Guerra, el Comité de Ciudadanos en Apoyo de Harry Bridges, el Comité Nacional para la Defensa de Prisioneros Políticos, el Consejo Nacional de Amistad Estadounidense-Soviética y la Alianza Musical Estadounidense de los Amigos de la Brigada Abraham Lincoln. Busbey advirtió: «Conforme aumenta el número de semejantes actividades o filiaciones, cualquier presunción de inocencia de una persona así debe necesariamente disminuir.»

Copland hizo pública una declaración formulada en la jerga defensiva de la época: «Afirmo inequívocamente que no soy y nunca he sido comunista o miembro del Partido Comunista o de ninguna organización que defienda o promueva de cualquier modo el derrocamiento del Gobierno de Estados Unidos.» No obstante, *Lincoln Portrait* no se interpretó para el presidente electo Eisenhower en el Constitution Hall.

Finalmente, el 22 de mayo de 1953, llegó el tan temido telegrama: «POR LA PRESENTE SE LE ORDENA COMPARECER ANTE ESTA COMISIÓN EL LUNES VEINTICINCO DE MAYO A LAS DOS Y MEDIA DE LA TARDE SALA 357 EDIFICIO DE OFICINAS DEL SENADO WASHINGTON DC — JOE MCCARTHY PRESIDENTE SUBCOMISIÓN PERMANENTE DE INVESTIGACIONES DEL SENADO».

Afortunadamente, McCarthy no trató a Copland con la brutalidad que había empleado con otros simpatizantes, quizá porque el senador estaba interesado menos en la carrera del compositor que en sus actividades educativas en nombre del Departamento de Estado de Estados Unidos, supuestamente plagado de comunistas. «Mi impresión —escribió Copland en un memorándum privado— es que McCarthy no tenía ni idea de quién era yo ni lo que hacía.» El compositor arguyó desconocer las filiaciones comunistas de las organizaciones con las que había sido vinculado. A veces, dijo, su nombre había sido utilizado sin su conocimiento. En otros casos, las asociaciones eran poco fundadas; el papel de Copland en el Comité de Ciudadanos en Apoyo de Harry Bridges se había traducido en un cheque de un dólar. Menos sincera fue la afirmación de Copland de que nunca había tenido tratos a sabiendas con un miembro del Partido. Por suerte, los investigadores de Roy Cohn no se enteraron de su discurso de 1934 en un mitin de granjeros comunistas en Minnesota.

Tras entregar su respuesta por escrito a la Subcomisión Permanente de Investigaciones, Copland esperaba que volvieran a llamarlo para una sesión pública. Pero ésta no llegó a producirse. Aparentemente se benefició del insólito apoyo del periodista anticomunista George Sokolsky, que pidió en privado a McCarthy que dejara en paz a «uno de los más grandes compositores vivos de Estados Unidos». Pero las repercusiones no quedaron ahí. Copland tenía complicaciones siempre que intentaba viajar al extranjero; la Agencia de Pasaportes se negaba a renovar su pasaporte y le instaba una y otra vez a que demostrara estar afiliado a organizaciones anticomunistas. Y en 1953 varios de los contratos de Copland fueron rescindidos por motivos políticos.

Howard Pollack, en su biografía de Copland, declara que la ordalía política de Copland, aun siendo tan penosa, no trajo consigo un cambio espectacular en su estilo. No se «convirtió» a la escritura dodecafónica, como suele afirmarse. Siguió únicamente cuatro obras certificablemente dodecafónicas: el Cuarteto con piano de 1950, *Fantasía para piano*, *Connotations (Connotaciones)* e *Inscape (Esencia interior)*. En otras obras Copland siguió utilizando una forma u otra de sus maneras populistas. Su proyecto más ambicioso de los años cincuenta fue la ópera *The Tender Land (La tierra suave)*, que aplicaba el lenguaje de *Billy the Kid* y *Appalachian Spring* a una historia apaciblemente emocionante de la vida en las praderas despejadas. El argumento de Erik Johns tenía un trasfondo de protesta social: la comunidad empieza a albergar sospechas irracionales sobre dos extraños que acoge en su seno, representando en un microcosmos las paranoias de la Norteamérica macarthista. Melodías con intervalos abiertos (quintas y octavas, fundamentalmente) y una sobria instrumentación bañan la escena con la luz edénica familiar.

Copland confiaba en que *The Tender Land* se transmitiera por televisión, pero las cadenas no mostraron ningún interés. Sí la presentó, en cambio, la New York City Opera. Los mil dólares de los honorarios del encargo eran un regalo de Rodgers y Hammerstein, los creadores de *Oklahoma!* Después de que *The Tender Land* pasara inadvertida, la manifestación más conspicua de Copland durante la posguerra fue *Connotations (Connotaciones)*, cuyo estreno se celebró en septiembre de 1962. No hay posiblemente ninguna otra obra orquestal estadounidense que haya disfrutado nunca de semejante cobertura en los medios de comunicación: el estreno se producía al hilo de la inauguración del Philharmonic Hall, la sala que nacía como el buque insignia del nuevo Lincoln Center for the Performing Arts en Nueva York. La CBS transmitió el concierto en directo a una audiencia televisiva de veintiséis millones de personas. Aquí estaba el público masivo con el que llevaban soñando desde hacía tanto tiempo los compositores estadounidenses.

Pero el ánimo de Copland ya no estaba para lisonjerías; había brotado en él una rabia repentina, una necesidad de que el público de gala del Lincoln Center se enfrentara a un viejo regusto de mística revolucionaria. *Connotations* es, con cierta diferencia, la partitura más disonante de la carrera de Copland y culmina en una secuencia apopléticamente orquestada de acordes que comprenden las doce notas de la escala cromática. En el descanso del concierto, el compositor fue saludado por nada menos que Jacqueline Kennedy, que había viajado desde Washington para asistir al concierto. Generalmente a gusto en ambientes culturales, la Primera Dama se quedó esta vez más o menos sin habla. «Oh, Sr. Copland», dijo. «Oh, Sr. Copland...»

Tras el brutal alarido de esa obra, la producción de Copland decreció rápidamente. *Inscape*, que la Filarmónica de Bernstein tocó en 1967, tenía un carácter más contenido y misterioso. Su última pieza de grandes dimensiones, el Dúo para

flauta y piano de 1971, recupera un lenguaje de franca elocuencia, y el solo inicial de la flauta suena como una versión pastoral de la diamantina frase de trompeta que da comienzo a *Fanfare for the Common Man*. Alrededor de la misma época, Copland publicó una pequeña y emotiva pieza para piano titulada *In Evening Air* (*En el aire vespertino*), recuperando una música que había escrito en 1945 para el documental de la Oficina de Información de Guerra *The Cummington Story*, que mostraba cómo un grupo de refugiados europeos orientales eran inicialmente rechazados y posteriormente acogidos por una localidad de Nueva Inglaterra. Parte del mismo material, incluida una nana polaca, aparece en una de sus últimas obras, *Midday Thoughts* (*Pensamientos a mediodía*), de 1982. Es como si Copland estuviese soñando con la vuelta de un tiempo más esperanzado.

A partir de un momento dado, la música dejó de circular por su cabeza. «Fue exactamente como si alguien hubiera apagado simplemente un interruptor», le dijo al crítico Paul Moor. Empezó a padecer pérdidas de memoria, el primer síntoma del comienzo de la enfermedad de Alzheimer. Vivió hasta los noventa años, desvaneciéndose en un delicado silencio. El epígrafe para *In Evening Air*, de Theodore Roethke, contaba la historia de sus últimos años con una sencillez desgarradora: «Veo, en el aire vespertino, / cuán lentamente desciende la oscuridad sobre lo que hacemos.»

Muchas de las principales lumbreras del período del New Deal bien se quedaron calladas en los años de la posguerra, bien tuvieron dificultades para continuar como hasta entonces. En algunos casos, la política tuvo un efecto hostil; en otros surgió una desmoralización general cuando la audiencia masiva se perdió en el éter televisivo. Marc Blitzstein no logró sacar partido del éxito de *The Cradle Will Rock* (*La cuna se mecerá*); su primera gran ópera, la tórrida tragedia sureña *Regina*, fracasó en Broadway en 1949 y su muy comentado éxito de la posguerra fue su adaptación de *Die Dreigroschenoper*. Murió en 1964 a manos de tres marineros en la isla de Martinica, víctima de un ataque homófobo. Roy Harris nunca repitió el triunfo de su Tercera Sinfonía, a pesar de un gran número de nobles intentos. Virgil Thomson estaba muy demandado, pero principalmente como crítico; hubo representaciones muy profesionales de sus óperas sobre libretos de Gertrude Stein, *Four Saints in Three Acts* y *The Mother of Us All* (*La madre de todos nosotros*), y la Metropolitan Opera rehusó producir su último empeño, *Lord Byron*. Paul Bowles dejó prácticamente de escribir música y se trasladó a Marruecos, donde concentró sus talentos en la ficción autobiográfica. A Morton Gould se le negó un encargo de la Orquesta de Louisville, que tenía una ayuda de cuatrocientos mil dólares concedida por la Fundación Rockefeller para subvencionar nueva música, con el argumento de que su trabajo para la radio y en el ámbito de la música popular lo convertían en algo muy diferente de un «compositor serio». Samuel Barber se sometió a una autocrítica enfermiza, intensificada por el alcoholismo y, en un gesto sibeliano, intentó destruir la partitura de su Segunda Sinfonía.

Copland brindó el epitafio perfecto para esta época cuando afirmó, en la conferencia en el Waldorf-Astoria, que un artista al que se obliga a vivir en una atmósfera de «sospecha, inquina y temor» acabará por no crear nada.

## Stravinsky deserta

Igor Stravinsky, que había rechazado hacía tiempo la composición dodecafónica como un oscurantismo abiertamente teutónico, observaba y cavilaba mientras el método de Schoenberg se extendía por Europa y Estados Unidos a finales de los años cuarenta y comienzos de los cincuenta. Recibió múltiples informes de los conciertos parisienses de 1945 en los que Boulez y compañía abuchearon sus *Danses concertantes* y *Four Norwegian Moods*, aunque no supo del papel de Boulez hasta muchos años después. «Parece que una vez que lo *violento* ha sido aceptado — rezongó en una carta—, lo *afable*, por su parte, deja de resultar tolerable.» Leyó con fastidio una columna de Virgil Thomson en la que Webern era entronizado como el nuevo dios de los jóvenes y la *Consagración* era relegada a un estatus histórico. Entretanto, el crítico-filósofo Pierre Souvtchinsky, que unos años antes había ayudado a Stravinsky a escribir su manifiesto neoclásico *Poétique musicale*, estaba ahora denigrando a su antiguo ídolo y aclamando a Boulez como «un Mozart».

La política estilística afectó a la recepción de la ópera *The Rake's Progress* (*La carrera de un libertino*), en la que Stravinsky había estado trabajando desde 1947, en colaboración con W. H. Auden y Chester Kallman. Tras el estreno en Venecia en 1951, los críticos se refirieron a la «inventiva gastada» del compositor y a su «artificio» e «impotencia». Muchos miembros de la generación más joven se mostraron abiertamente despectivos. «¡Qué fealdad!», escribió Boulez a Cage.

Los comentaristas han propuesto periódicamente que el Stravinsky de finales de los años cuarenta había quedado encallado creativamente, y que la escritura dodecafónica lo salvó de la obsolescencia. De hecho, entre 1945 y 1951, el compositor estaba en el cenit mismo de sus capacidades. La Sinfonía en tres movimientos, que retrataba un mundo en guerra, demostró ser su música para orquesta más poderosa desde la *Consagración*. *The Rake's Progress*, su primer intento de escribir una obra teatral que durara toda una velada, irradiaba una calidez de sentimiento nueva y sorprendente. El ballet *Orpheus* (*Orfeo*), de 1947, mantenía el equilibrio clásico de *Apollo*; la Misa de 1944-1948 se hacía eco de las bellezas graves de la *Symphonie des psaumes*; el *Ebony Concerto* (*Concierto de ébano*) de 1945 fue el más artero homenaje de Stravinsky al jazz. Sin embargo, la calidad de la música importaba poco. Lo que importaba era la percepción que tenía de la música el propio Stravinsky, y las percepciones que otros tenían de ella, y la percepción que él tenía de

sus percepciones.

Ahora entra en escena Robert Craft, un joven director de gran desparpajo formado en la Juilliard, que se convirtió en el ayudante, consejero y guía intelectual de Stravinsky. Craft empezó a escribirse con Stravinsky en 1947, cuando tenía sólo veintitrés años, y lo conoció al año siguiente; casi inmediatamente, los dos hombres desarrollaron una relación extraordinariamente cercana, casi de padre e hijo. Craft facilitó la posterior transformación del estilo de Stravinsky, aunque sería excesivo decir, como han hecho algunos, que engatusó al anciano para que escribiera música dodecafónica. Él contaba con la ventaja política de estar íntimamente familiarizado no sólo con las obras de Stravinsky, sino también con las de Schoenberg y Webern. De hecho, él era uno de los pocos que era bien recibido en ambos bandos: *bei* Schoenberg en North Rockingham Avenue y *chez* Stravinsky en North Wetherly Drive.

Cuando murió Schoenberg, la actitud de Stravinsky hacia su antiguo rival cambió casi de la noche a la mañana. El 19 de julio de 1951, mientras estaba cenando en casa de Alma Mahler-Werfel, le enseñaron la máscara mortuoria de Schoenberg y, según Craft, se emocionó profundamente. Inició una metódica exploración de la Segunda Escuela de Viena. Durante una gira alemana en el otoño de 1951, Stravinsky oyó cintas de la «Danza alrededor del Becerro de oro» de Schoenberg, las Variaciones para orquesta de Webern (que, anotó Craft entusiasmado, había escuchado «¡tres veces!») y *Polyphonie X* de Boulez. El mes de febrero siguiente, Stravinsky observó y realizó preguntas mientras Craft ensayaba la Suite para septeto de Schoenberg. Un sábado de primeros de marzo, Craft se unió a los Stravinsky para viajar a un restaurante con barbacoa en el desierto de Mojave y durante el largo camino de vuelta en coche el anciano se vino abajo de repente, lamentando que no tuviera más que decir y que la historia estuviera dejándolo de lado. «Por un momento parece realmente a punto de llorar», consignó Craft en su diario. «Está sufriendo el impacto de reconocer que la música de Schoenberg es más rica en sustancia que la suya.»

Es improbable que Stravinsky pensara nada parecido. Pero sí sabía que Schoenberg importaba más en ese momento histórico concreto. De modo que, en este mismo período, realizó sus primeras incursiones en la escritura dodecafónica o, para ser más precisos, en un tipo de composición que utilizaba amplias series de notas que, en su mayor parte, no se repetían. Había estado trabajando en una Cantata basada en textos ingleses antiguos y el 8 de febrero de 1952 empezó a poner música a «To-Morrow Shall Be My Dancing Day» («Mañana será mi día de danza»), la fuente del moderno poema «Lord of the Dance» («Señor de la danza»). El tema, que parece estar en Do mayor, se oye inicialmente en su forma original, luego en retrogradación, después en inversión, a continuación en inversión retrogradada. En el cuarto de una serie de cánones, con el sujeto principal desplegándose tanto en la tonalidad original como en transposición, la sensación de tonalidad desaparece momentáneamente. El texto para esa sección reza:

*Los judíos me sometieron a un gran juicio,  
y tuvieron grandes discrepancias conmigo;  
porque amaban la oscuridad más que la luz [...].  
Ante Pilatos me llevaron los judíos,  
donde Barrabás fue liberado,  
me azotaron y no me hicieron caso,  
me juzgaron para morir y encabezar la danza.*

A Schoenberg no le habría halagado saber que las aventuras de Stravinsky en la escritura serial empezaban con una canción sobre las supuestas maquinaciones de los judíos para matar a Cristo.

En mayo de 1952, Stravinsky regresó a París por primera vez desde la guerra para asistir a un elaborado, caro e incoherente festival llamado Obras Maestras del Siglo xx. El organizador era Nicolas Nabokov, a quien Stravinsky conocía desde los tiempos de Diaghilev. Nabokov ocupaba ahora un puesto con el rimbombante nombre de secretario general del Congreso para la Libertad Cultural y estaba tratando de contrarrestar el avance del comunismo en Europa Occidental produciendo festivales modélicos de cultura democrática.

La programación abarcaba desde obras de orientación tonal como *Billy Budd* de Benjamin Britten y *Four Saints in Three Acts* de Thomson hasta la violencia expresionista de *Erwartung* de Schoenberg y *Wozzeck* de Berg y más allá, hasta llegar a los pitidos futuristas de la *musique concrète*. Aunque Nabokov nunca simpatizó con la atonalidad y la escritura dodecafónica —en un artículo de 1948 para la *Partisan Review* habló del método de Schoenberg como un «culto hermético, mecanicista en su técnica»—, sí apreciaba su valor ideológico. Los estilos «avanzados» simbolizaban la libertad de hacer lo que uno quisiera que, como escribió Nabokov en una introducción a un número especial de la revista *La Revue musicale* dedicado al festival, fue el tema dominante de la convocatoria: «libertad de experimentar, libertad de expresar, [...] de ser esotérico o familiar».

Se dijo que el dinero para Obras Maestras del Siglo xx procedía de la Fundación Farfield, una coalición de patronos de las artes bajo la dirección de Julius Fleischmann, un millonario cuya fortuna procedía del negocio de la levadura y la ginebra. Lo cierto es que Farfield era una tapadera, ya que su financiación corría a cargo íntegramente de la CIA.

A Stravinsky se le asignó el papel principal en los fastos de Nabokov. Dirigió su Sinfonía en Do y la Sinfonía en tres movimientos, mientras que Pierre Monteux se puso al frente de la Sinfónica de Boston en la *Consagración de la primavera*. Todos los conciertos se celebraron en el Théâtre des Champs Élysées. El New York City Ballet de George Balanchine también viajó a la ciudad; Balanchine había querido representar la *Consagración* con diseños de Picasso, pero Nabokov echó el plan por tierra porque el «Camarada Picasso» había hecho suyos principios procomunistas.



El clímax de los festejos llegó con dos representaciones escénicas de *Oedipus Rex*, pero se vieron enturbiadas por un nuevo escándalo. Nabokov había emparejado imprudentemente el segundo *Oedipus* con *Erwartung*, ambas obras bajo la dirección de Hans Rosbaud. La de Schoenberg se interpretó primero, y un grupo de jóvenes, presumiblemente del tipo bouleziano, la aplaudió. Luego, en el descanso, muchos de ellos se fueron. Jean Cocteau se encargó de la narración de *Oedipus* y, en un momento dado, fue interrumpido por abucheos. Cuando Cocteau pidió al público que respetara al compositor, los abucheos no amainaron, aunque para entonces se entremezclaban ya con bravos. Stravinsky se levantó de su asiento y regresó a su hotel. Una vez más, el creador de la *Consagración* era abuchado en la avenue Montaigne, sólo que ahora, en vez de ser demasiado radical, era considerado como no lo suficientemente radical.

*Structures 1a* de Boulez figuró en Obras Maestras del Siglo xx como una muestra de lo que estaba haciendo la generación más joven. El compositor y su antiguo profesor Messiaen la tocaron a las 5.30 una tarde, con Stravinsky y Craft entre el público. La participación de Boulez en el festival de Nabokov fue a regañadientes; no podía agradarle ir en el mismo saco que músicos como Britten y Thomson. Dos años más tarde acusaría a Nabokov de crear un «folclore de mediocridad» y recomendaba que un futuro festival celebrara el condón del siglo xx.

Boulez también dejó sentir su presencia en el número especial de *La Revue musicale* dedicado a Obras Maestras del Siglo xx, al que contribuyó con un extenso ensayo titulado «Éventuellement...» («Posiblemente...»), que exponía los detalles del sistema serialista integral. Lo que prendió la atención de todo el mundo fue una polémica sección hacia el comienzo del artículo, que empezaba con la frase ominosa «¿Por qué no hacer de entrada de francotirador durante unos instantes?» y concluía así: «¿Qué concluir? Lo inesperado: afirmamos, por nuestra parte, que todo músico que no haya sentido —no decimos comprendido, sino sentido realmente— la necesidad del lenguaje dodecafónico es INÚTIL.» Un lector atento podría haber adivinado que el rifle del francotirador apuntaba justamente a Stravinsky, que, en su *Poétique musicale*, había escrito que el artista debería ocuparse de «lo bello» y «lo útil».

Como si emigrara una vez más, Stravinsky se dispuso a aprender un nuevo lenguaje. En una partitura de *Structures 1a* anotó diligentemente cada aparición de la serie dodecafónica, aunque desistió tras un par de páginas. En el curso de los años siguientes Stravinsky absorbió el método de Schoenberg, pero a su manera. Melodías de series de notas aparecieron en el Septeto de 1952-1953. La dodecafonía en toda la extensión de la palabra pasó a estar operativa en el ballet *Agon*, que Stravinsky empezó a finales de 1953 y concluyó en 1957. Por último, a finales de los años cincuenta, estaba escribiendo música de la que había desaparecido prácticamente todo

vestigio de tonalidad: el oratorio *Threni*, basado en las Lamentaciones de Jeremías, y los Movimientos para piano y orquesta. La provisión de fondos de Nicolas Nabokov contribuyó a financiar estas aventuras. La estudiosa Anne Shreffler ha hecho acopio de pruebas que apuntan a que los cinco mil dólares que Stravinsky recibió por *Threni* llegaron de las arcas de la CIA. Los honorarios de quince mil dólares por los Movimientos parecen haber sido pagados por un industrial suizo, aunque Nabokov tomó parte en la negociación del encargo.

Sabedor de quién detentaba el poder en la nueva administración de la posguerra, Stravinsky cultivó la amistad con Boulez. Los dos se conocieron en Nueva York en diciembre de 1952, en una fiesta en el apartamento de Virgil Thomson en el Hotel Chelsea. El año siguiente Stravinsky leyó el ensayo a ratos desdeñoso de Boulez «Stravinsky demeure...» («Stravinsky permanece...»), pero siguió mostrándose amable en encuentros posteriores. Cuando Boulez viajó a Los Ángeles a comienzos de 1957, Stravinsky se encargó de que se alojara en el Hotel Tropicana Motor, que se encontraba nada más bajar la cuesta de su casa. Aquel verano, el compositor, que tenía entonces setenta y cinco años, realizó el gesto supremo de respeto —o autodegradación— cuando subió el largo tramo de escaleras que conducía a la buhardilla parisiense de Boulez.

Sin embargo, con el paso de los años, a Stravinsky le pareció cada vez más difícil ignorar el desprecio apenas disimulado de Boulez por todo lo que había escrito después de *Les noces*, ya fuera neoclásico o dodecafónico. Llegó a insinuarse que la serie de conciertos Domaine Musical de Boulez estaba utilizando el nombre del gran Stravinsky principalmente por su valor publicitario. En 1958, Stravinsky viajó a París para dirigir *Threni* en el Domaine Musical; después de que el concierto resultara ser casi un fiasco, se culpó a Boulez de no haber ensayado con la orquesta adecuadamente. En 1970, tras diversas vicisitudes, Stravinsky asumió finalmente el «imperdonable aire de superioridad» mostrado por su colega más joven, como lo expresaron él o Craft en una carta a *Los Angeles Times*.

Aunque la escritura dodecafónica de Stravinsky no consiguiera satisfacer al implacable Boulez, sí que devolvió al compositor la confianza en sí mismo. A pesar del cambio de técnica, sus rasgos y tics característicos permanecieron tal cual. Al igual que Berg antes de él, Stravinsky manipulaba la serie para generar así cualquier tipo de material, tonal o atonal, que necesitara; y se deleitaba en las continuidades ocultas que surgen de las repeticiones de la serie dodecafónica: «como todos los cambios que se producen en un repique de campanas», por citar a Stephen Walsh. En otras palabras, los viejos diseños enérgicos y vigorosos siguen agitándose bajo la abigarrada superficie. Los Movimientos y las Variaciones extraen mundos microscópicos de un material supercomprimido, a la manera del último Webern. La armonía atonal presta un aura sombría y solemne a una serie final de obras religiosas —*Threni*, *Canticum sacrum*, *A Sermon, a Narrative, and a Prayer* (Un sermón, una narración y una plegaria), *The Flood* (El diluvio) y *Abraham and Isaac*—, aunque

incluso aquí las series se amañan para favorecer los acordes consonantes: las tríadas titilan como rayos de luz en una iglesia en penumbra. Y las dos obras maestras de su última época, *Agon* y *Requiem Canticles (Cánticos de réquiem)*, sintetizan todas las voces de la dilatada y variada carrera de Stravinsky —el primitivo ruso, el neoclásico parisiense, el modernista estadounidense— en obras de una urgencia expresiva desprovista de trabas.

*Agon* nació a instancias de George Balanchine y Lincoln Kirstein, el coreógrafo y el director, respectivamente, del New York City Ballet. Balanchine llevaba viviendo en Estados Unidos desde 1933 y, durante los preparativos para llevar a escena *Jeu de cartes*, *Danses concertantes*, *Circus Polka* y *Orpheus* de Stravinsky, había establecido una asociación cercana al ideal con un compositor que siempre se había crecido con una colaboración interdisciplinar. Stravinsky llenaba los espacios de tiempo de Balanchine hasta el último segundo; Balanchine inventaba movimientos que estaban relacionados orgánicamente con los gestos de Stravinsky, a un tiempo atléticos y abstractos.

El coreógrafo soñaba con provocar el nacimiento del ballet definitivo de Stravinsky: como lo expresó Kirstein, «un ballet que pareciera ser el enorme *finale* de un ballet para poner fin a todos los ballets que el mundo haya visto». Había de consistir en una «contienda» o vigoroso intercambio entre bailarines vestidos informalmente sobre un escenario blanco. Kirstein había enviado una copia del manual del siglo xvii de François de Lauze *Apologie de la danse*; Stravinsky y Balanchine decidieron posteriormente traducir esos antiguos pasos en formas modernas, reinventándolos radicalmente en el curso del proceso. Mientras leía el manual, Stravinsky subrayó pasajes que explicaban cómo determinadas danzas se habían originado en fiestas paganas, ceremonias de brujas y danzas de corro en torno a una piedra que representaba al diablo. Mientras escribía *Agon*, sintió que estaba recuperando energías que habían permanecido latentes desde la *Consagración*.

Este último gran ballet de Stravinsky, para doce bailarines en doce secciones, mezcla sonidos y estilos de varios siglos de historia musical, así como varias décadas de la carrera del compositor. Majestuosas fanfarrias neorenacentistas para trompeta sirven de arranque de la obra y reaparecen en varias ocasiones a modo de mojones organizativos. Ritmos enérgicos a la manera de la *Consagración* y líneas cromáticas sinuosas dan forma al Doble y Triple Pas-de-Quatre. Solemnes ritmos barrocos decoran la Sarabande, surrealistas sonidos pulsados animan la Gaillarde. La escritura dodecafónica hace su aparición en la Coda del Primer Pas-de-Trois, unida a solos para violín deshilvanados que recuerdan a *Histoire du soldat*. Frases para cuerda tensamente expresivas, que recuerdan vagamente la *Lyrische Suite* de Berg, contribuyen a un melancólico Pas-de-Deux. Finalmente, en los Cuatro Dúos y Cuatro Tríos, el ritual arcaico-moderno adquiere una agitación jazzística.

Todo esto es absolutamente fascinante en sí mismo, pero la música late llena de vida cuando se toca junto con la acción de Balanchine que Stravinsky tenía en mente

mientras escribía: el aspecto de gente de la calle que tenían los bailarines con sus ropas de ensayo; los cuatro hombres absolutamente inmóviles al comienzo de la obra, dando la espalda al público; la plasmación de los más pequeños detalles de la partitura, no sólo los ritmos sino la colocación de acordes agudos o graves, la diferenciación de timbre, el alargamiento o acortamiento de notas; el modo en que los bailarines dejan constancia de los pulsos en cualquier parte de sus cuerpos, con contracciones del hombro, movimientos de la muñeca, extensiones o golpes del brazo; y la cohesión de toda la concepción, reconciliando mente y cuerpo, lo cerebral y lo sexual.

Si *Agon* es una repetición refinada de la visceral *Consagración*, *Requiem Canticles* es el homólogo de última época de la *Symphonie des psaumes*. La obra nació de la experiencia más trascendental de los últimos años de Stravinsky: su regreso, tras una ausencia de cinco décadas, a su Rusia natal, en 1962. Inevitablemente, fueron necesarias las componendas de la Guerra Fría para poner el viaje en marcha, con Nabokov desempeñando su habitual papel de mago que todo lo consigue. Un día de 1961 Nabokov le dijo a Stravinsky: «Alguien ha dicho que se va usted a Moscú.» Dos días después, el Departamento de Estado estadounidense realizó indagaciones. El mes siguiente, una delegación de músicos soviéticos, encabezada por Tíjon Jrennikov, el que fuera la Némesis de Shostakovich durante un tiempo, se presentó en Los Ángeles e invitó a Stravinsky a Moscú.

Stravinsky, el más frío de los hombres, quedó anonadado por la experiencia de viajar a Moscú y volver a visitar lo que fue en otro tiempo San Petersburgo. Vio a antiguos familiares, regresó a los lugares que solía frecuentar, se empapó de la adulación de los públicos rusos. Elementos largo tiempo suprimidos reaparecieron en su personalidad y en su música. *Requiem Canticles*, escrita en 1965 y 1966, realiza un uso sistemático, por primera vez en décadas, de la escala octatónica de Rimsky-Korsakov y otros procedimientos que habían cimentado las obras juveniles de Stravinsky. Hay acordes como las famosas disonancias politonales en la segunda sección de la *Consagración*, sólo que ahora se mueven más lentamente, como si estuvieran lamentándose. Al final, acordes de campanas resuenan a media distancia. En el único gesto romántico de su carrera, el compositor había escrito un réquiem para sí mismo. Murió en 1971, y fue enterrado en Venecia, cerca de la tumba de Serge Diaghilev.

En otro tiempo el avatar de una Rusia primitivista-modernista, Stravinsky acabó como el perfecto cosmopolita, que se sentía a gusto en todas partes y en ninguna. «Quería —escribe Stephen Walsh— que se pensara en él como un espíritu libre, un fenómeno sin una historia.» Aun cuando su música pasó a ser demasiado recóndita para el gusto del público en general, su fama siguió aumentando hasta alcanzar proporciones globales. Los Kennedy lo invitaron a cenar a la Casa Blanca; Frank Sinatra y el Papa Juan XXIII le pidieron su autógrafa. Era el compositor vivo al que todo el mundo decía conocer; el estreno de la *Consagración* era la vara para medir la

audacia artística, citado inevitablemente en cualquier elogio de un concierto de rock'n'roll o película de arte y ensayo o espectáculo de moda que pretendiera conmocionar a las clases medias. Pero el hombre era más famoso que su música.

## Darmstadt

Cuando Stravinsky empezó a escribir música dodecafónica, la mayoría de los compositores más jóvenes pensaban que el método se había quedado trasnochado. La revuelta de ayer era el statu quo de hoy: la música había entrado en un estado de revolución permanente.

El principal escaparate de la vanguardia eran los Cursos de Verano para la Nueva Música de Darmstadt, el instituto de compositores que OMGUS había contribuido a establecer en 1946. Casi igual de importantes fueron dos emisoras de radio alemanas, la Radio del Noroeste de Alemania en Hamburgo y Colonia y la Radio del Suroeste en Baden-Baden, que encargaron, presentaron y promocionaron a los compositores más destacados de la época. En 1950, Heinrich Strobel, el director musical de la Radio del Suroeste, relanzó el Festival de Donaueschingen, mientras que en 1951 la Radio del Noroeste de Alemania empezó a construir un estudio de música electrónica en Colonia. Las condiciones fueron casi igual de favorables en Italia, donde políticos socialistas y comunistas sufragaron generosamente las artes. En 1955 se inauguró un estudio electrónico en Milán. A finales de los años cincuenta, no sólo los europeos, sino también los experimentalistas de América y los compositores de Japón y Corea del Sur, estaban compartiendo este generoso aparato de apoyo. Boulez se encontraba satisfecho hasta tal punto con las condiciones en Alemania que en 1959 se trasladó a Baden-Baden.

Los antiguos países fascistas podían demostrar así cuánto habían evolucionado desde los tiempos en que las obras de Schoenberg habían sido tildadas de «música degenerada». En un sentido más amplio, los compositores estaban creando una especie de imagen refleja esotérica de la emergente comunidad económica y política europea occidental. Del mismo modo que las antiguas y orgullosas naciones-Estado renunciaban a algunas de sus idiosincrasias culturales a fin de asimilarse a la Comunidad Europea, los compositores abandonaron los estilos folclorizantes nacionales que habían cultivado en años anteriores en nombre de la integración en una conversación cosmopolita.

Durante un tiempo la composición moderna tuvo el aspecto de otra forma de trabajo de la Guerra Fría, supersecreto y de alta tecnología. Los compositores se vestían como científicos, llevaban gruesas gafas negras y camisas de manga corta y cuellos abotonados con bolígrafos en el bolsillo. Pierre Schaeffer, el inventor de la

*musique concrète*, señaló orgullosamente que la música se había convertido en un esfuerzo en equipo más que un trabajo hecho en soledad, y llegó hasta el punto de comparar a los compositores franceses con físicos nucleares trabajando juntos en un laboratorio.

La llegada de una mentalidad pseudocientífica resulta evidente en los títulos de las obras que se interpretaron en Darmstadt a partir de 1946. Los primeros años vieron un empleo abundante de la jerga neoclásica: Sonatina, Scherzo, Concertino y Sinfonietta. Más tarde, a partir de 1949, los títulos arcaicos se perdieron de vista y fueron sustituidos por frases con un dejo cerebral: *Música en dos dimensiones*, *Sintaxis*, *Anepígrafo*. Había una moda por abstracciones en plural: *Perspectivas*, *Estructuras*, *Cantidades*, *Configuraciones*. Los oyentes disfrutaron de piezas como *Espectrograma*, *Sismograma*, *Audiograma* y *Esfenograma*. Fue emblemática la carrera de Hermann Heiss, que, años atrás, en la época nazi, había escrito una *Marcha del piloto de caza*. En el primer encuentro en Darmstadt, en 1946, estuvo representado por una Sonata para flauta y piano. Diez años después se presentó con *Expresión K*.

La consigna en Darmstadt, como en los festivales de Nabokov, era «libertad». Tras siglos de sumisión a la Iglesia, la aristocracia, la burguesía y el público de masas, los compositores podían hacer finalmente lo que quisieran, incluso abrazar estilos que eliminaban la libertad de elección. Stockhausen, el líder de los jóvenes compositores alemanes, lo expresó de este modo: «El gran logro de Schoenberg [...] fue reivindicar la libertad para los compositores: libertad respecto *del* gusto dominante de la sociedad y sus medios de comunicación; libertad *para* que la música evolucione sin interferencias. En otras palabras, aquí estaba un compositor que dejó claro a la sociedad que no iba a permitir ser maltratado como Mozart, al que le dio una patada en el trasero un oficial de la corte del Arzobispo de Salzburgo cuando regresó ocho días tarde de unas vacaciones en Viena.»

Pero no todo el mundo se sentía libre. Existía la libertad de ir hacia delante, pero no hacia atrás. El joven compositor alemán Hans Werner Henze, que había estado acudiendo a Darmstadt desde el principio, se sintió frustrado con la prohibición más o menos oficial de practicar la escritura tonal y, en sus memorias, escribió amargamente sobre las tendencias de Darmstadt a caer presa de modas pasajeras: «Todo debía estilizarse, abstraerse, llorarse, protestarse. Música considerada como un juego de los abalorios, un fósil de la vida. La disciplina estaba al orden del día [...]. La clase existente y real de aficionados a la música, de consumidores de música, había de ignorarse [...]. Cualquier encuentro que no fuera una catástrofe significaba ensuciarse, y había de generar la desconfianza contra uno mismo.»

En 1953, sintiéndose oprimido por la marcha hacia delante de la música alemana, Henze huyó a la isla de Ischia, donde, bajo el hechizo del sol mediterráneo, reincorporó material tonal, neoclasicismo stravinskiano y texturas románticas. Sus óperas nerviosamente expresivas prendieron la atención del público general, pero la

comunidad de la nueva música lo consideró un apóstata. El director Hermann Scherchen rechazó la ópera voluptuosamente neorromántica de Henze *König Hirsch* (*Rey Ciervo*) cuando dijo: «Pero, querido, hoy ya hemos dejado de escribir arias.» Cuando algunas tríadas de *Nachtstücke und Arien* (*Nocturnos y arias*) de Henze mancillaron la sala en Donaueschingen en 1957, Boulez y sus colegas salieron, dándole la espalda a la manera de Schoenberg.

Stockhausen fue, por común acuerdo, el príncipe heredero del reino de la nueva música. Ningún compositor demostró ser más infatigable a la hora de inventar o apropiarse de nuevas ideas, más ambicioso a la hora de articular la misión histórica y espiritual de la vanguardia, más hábil a la hora de reunir los sonidos más recientes en espectáculos absolutamente desconcertantes. Stockhausen poseía el espíritu de un gran aventurero colonial, abriéndose paso a través de junglas de sonido. Se describió a sí mismo como el proveedor de cosas tan diversas como «música serial», «música puntual», «música electrónica», «música concreta», «nueva música percutiva», «nueva música pianística», «música especial», «música estadística», «música aleatoria», «música electrónica en vivo», «nuevas síntesis de música y lenguaje», «teatro musical», «ritual musical», «música escénica», «composición grupal», «composición de procesos», «composición de momentos», «composición formularia», «composición multiformal», «música universal», «telemúsica», «música espiritual», «música intuitiva», «música mántrica» y, en último lugar, pero no por ello menos importante, «música cósmica».

Brillante, locuaz, rubio, afable, Stockhausen emanaba lo que más tarde se llamaría energía positiva, aunque tendencias autoritarias profundamente arraigadas hacían de él un colega a veces insufrible. En años posteriores sacó a la luz una veta mística, rayana en el hippismo; resultó que había vivido muchas vidas anteriores, y que afirmaba tener un origen extraterrestre.

Lo cierto es que Stockhausen nació en un pueblo en las afueras de Colonia, en 1928. En la Musikhochschule y en la universidad de esa ciudad recibió una formación musical muy convencional. Mientras rugía la Segunda Guerra Mundial empezó a abrir sus oídos a nuevos sonidos; al igual que muchos alemanes jóvenes, sintonizaba las emisoras militares estadounidenses y los vívidos ritmos de la banda de Glenn Miller aliviaban el tedio de la disciplina bélica. Robin Maconie, el cronista más asiduo de Stockhausen, ha escrito que el joven compositor se interesó especialmente por el movimiento semiindependiente de las melodías de jazz, por el modo en que flotaban sobre el pulso en valores cambiantes.

Al llegar a Darmstadt en 1951, Stockhausen oyó una cinta de *Mode de valeurs* de Messiaen e inmediatamente le apasionó la idea de una música serial totalmente organizada. Su primera obra madura, *Kreuzspiel* (*Juego cruzado*), es notable por su despreocupación cuasijazzística y su encanto cuasisensual, empezando como lo hace

con el sonido de congas y tam-tams tamborileando apaciblemente por debajo de acordes pianísticos de tres notas separadas en diversos registros. La primera entrega de las *Klavierstücke (Piezas para piano)* de Stockhausen, por contraste, ejemplifica la estética de pulverización reinante: sonidos *ricochet* desde la parta más alta a la más grave del piano, como si el instrumento fuera una máquina flipper.

El nuevo arte de la música electrónica fascinó a Stockhausen desde el principio. Sus gurús fueron Werner Meyer-Eppler, un físico experimental que se especializó en el estudio del sonido y el habla sintéticos, y el compositor y teórico Herbert Eimert, que estaba al frente del incipiente estudio electrónico en Colonia. Su visión del futuro musical divergía del de Pierre Schaeffer y Pierre Henry en París y, lo que no resulta sorprendente, la consabida escisión cultural franco-alemana definió la diferencia entre las dos escuelas electrónicas. Eimert despreciaba la *musique concrète* francesa como diletantismo parasitario, una reorganización simplista de objetos sonoros familiares. La música electrónica, decía, debe generarse íntegramente, en cambio, dentro del estudio, alcanzando por tanto una existencia «pura» fuera de lo conocido y lo convencional. En 1951 y 1952, Eimert y Robert Beyer crearon conjuntamente *Sound in Unlimited Space (Sonido en espacio ilimitado)*, que es más o menos la primera obra de música sintetizada: un paisaje borboteante y gimiente de tonos sinusoidales.

Stockhausen, dicho sea en su honor, se negó a dejarse cegar por la ideología purista de Meyer-Eppler y Eimert. Antes de establecerse en el estudio de Colonia, en 1953, pasó un año exploratorio en París, asistiendo a clases de Messiaen, intercambiando ideas con Boulez y trabajando en el estudio de Schaeffer. Las primeras piezas electrónicas de Stockhausen, *Konkrete Etude* y *Electronic Studies*, sintetizan a la perfección las aproximaciones germánicas y galas al flamante medio. Por un lado, el compositor se valía metódicamente de procesos seriales, presentando gradaciones de altura, duración y dinámica en series. Por otro, saboreaba el exotismo del medio, envolviendo al oyente en imágenes y sensaciones desordenadas. «Es increíblemente hermoso oír este tipo de sonidos», escribió Stockhausen entusiasmado a Karel Goeyvaerts, uno de los coinventores del lenguaje serial integral. Lo comparó con «gotas de lluvia bajo el sol».

*Gesang der Jünglinge (Canto de los adolescentes)*, creada en 1955-1956, es la creación electrónica más original de Stockhausen y quizá la pieza electrónica más influyente jamás compuesta. Los adolescentes en cuestión son Sadrac, Mesac y Abdénago, del libro de Daniel, a los que Nabucodonosor arroja a un horno candente por negarse a adorar a un ídolo de oro. La música se construye en estratos a partir de la voz grabada de un niño corista cantando «Preiset den Herrn!» o «¡Alabad al Señor!» (del cántico de alabanza que se incluye en las versiones católica y ortodoxa de este episodio). La canción del niño se descompone en fragmentos fonéticos y se remezcla en el estilo de la *musique concrète*. Todo alrededor es una masa titilante de sonido electrónico, que va desde erupciones de ruido sintetizado —Stockhausen



estaba especialmente orgulloso de lo que llamó «bandadas de tonos sinusoidales» o «bandadas de impulsos»— hasta frases inquietantemente semejantes a la voz. Niño y máquina se imitan mutuamente, uniendo mundos naturales y artificiales. Stockhausen reforzó el impacto de la obra al grabarla en cinco pistas: en el estreno en Colonia en 1956, el público se colocó dentro de un caldero pentafónico.

Dos años después, Stockhausen dio a conocer una nueva maravilla, *Gruppen* (*Grupos*), en la que una orquesta de 109 instrumentistas se divide en tres «grupos», cada uno con su propio director. La orquestación duplica ingeniosamente la práctica electrónica: un acorde «pasa» de un canal a otro, los instrumentos intercambian líneas estereofónicamente, las líneas musicales tienen confiadas «pistas» a tempos independientes, un timbre se disuelve en el siguiente. Gran parte del tiempo la obra suena improvisada, a pesar de que se aplican principios seriales. El clímax es un salvaje estallido de percusión y un gran muro de ruido para las tres orquestas en tándem: una alucinación de trece compases, free jazz o avant-rock adelantados a su tiempo. Al mismo tiempo, la enorme grandilocuencia de su diseño rememora las pinturas sonoras de Mahler y Strauss y espectáculos wagnerianos como la llamada de Hagen a los vasallos en *Götterdämmerung*. Lo que separa a *Gruppen* de sus monumentales precedentes románticos es su relativa neutralidad emocional; carece de la grandeza y el dolor que Thomas Mann identificaba con Wagner. La música alemana estaba renunciando a su «camino especial», a su impulso fáustico, y estaba haciendo suyo el frenesí cosmopolita del mundo de la posguerra.

Tras la fachada hipermoderna de Darmstadt acechaban algunas obsesiones del siglo XX o incluso del siglo XIX absolutamente tradicionales: el impulso revolucionario, el deseo de derribar el orden burgués, el anhelo secular de sublimidad y trascendencia. El paso crucial de Luigi Nono consistió en abrir una brecha en el muro que se había levantado entre música moderna «avanzada» y música política. En el Berlín de Weimar, el Schoenberg dodecafónico y el Weill populista-izquierdista se habían situado en los extremos opuestos del espectro; en Nono eran exactamente lo mismo.

Descendiente de una antigua y notable familia veneciana, Nono tuvo escarceos con diversos medios antes de concentrarse en la música a los veinte años. No fue a la zaga de nadie en su adoración de la Segunda Escuela de Viena. Pero él no veía la composición como una retirada del mundo; creía, en cambio, que los sonidos radicales podían servir como un vehículo para la política radical, despertando las mentes de los oyentes y preparándoles para la acción concertada. La obra de referencia de Nono fue la pieza coral *Il canto sospeso* (1955-1956), cuyo título significa «canto suspendido», y cuyos textos consisten en cartas de combatientes antifascistas que habían sido condenados a muerte. Como en *Gesang* de Stockhausen, las líneas vocales se desmoronan bajo la presión de la técnica serial. En la novena canción —que pone música a los textos «No tengo miedo a la muerte», «Estoy

tranquilo y sereno a la espera del pelotón de ejecución. ¿Están igual de tranquilos quienes nos han condenado?» y «Me voy creyendo en una vida mejor para vosotros»—, las palabras se rompen en sílabas y se desperdigan en muchos trozos. Stockhausen, cuando oyó la obra, felicitó a Nono por haber compuesto el texto, «pero de tal modo como si se quisiera retirar su sentido de la esfera pública, a la que no pertenece». Nono se sintió irritado por esta suposición; al hacer que las palabras resultaran menos fácilmente accesibles al oyente despreocupado, lo que buscaba es que importaran más.

Iannis Xenakis fue el otro radical inclasificable de la vanguardia europea. En 1947 huyó de su Grecia natal, donde los británicos y estadounidenses estaban apoyando a un gobierno de derechas y anticomunista, y solicitó asilo político en París. Allí asistió a las clases de Messiaen en el conservatorio y trabajó en el estudio electrónico de Schaeffer. Con el apoyo de Messiaen, empezó a pensar en cómo podía «construirse» el sonido instrumental como una estructura, sin rupturas o costuras en la construcción. En paralelo, continuó interesándose por la arquitectura y trabajó durante varios años como ingeniero y, más tarde, como diseñador en el estudio de Le Corbusier, especializándose en complejos modelos arquitectónicos con formas ondulantes convexas y cóncavas.

El golpe maestro de Xenakis como compositor fue aplicar esos modelos al espacio musical, escribiendo formas de onda en papel milimetrado y trasladándolas luego a la notación convencional. Según fueron avanzando los años cincuenta introdujo un método incluso más elaborado conocido como «música estocástica», en referencia a la rama de la matemática que estudia la actividad aleatoria o irregular de las partículas. En otras palabras, empezó a observar la orquesta como un científico observa una nube de gas.

Sin embargo, Xenakis no encajó nunca del todo con el perfil de compositor de laboratorio. Dedicó grandes dosis de reflexión a cómo sería percibida su música por el oyente novato y quería captar la atención con gestos de gran impacto. «Hay que atrapar al oyente», dijo en una ocasión, «y —le guste o no— atraerlo hacia la ruta de los sonidos, sin que sea necesaria una formación especial. El impacto sensual debe ser tan contundente como cuando se oye un trueno o se mira el interior de un abismo sin fondo».

El título de la primera composición con formas de onda de Xenakis, *Metastaseis* (1953-1954), presenta su intención de superar el estancamiento del serialismo integral: la palabra griega se traduce como «más allá de las inmovilidades». Comienza con un sonido pasmoso: cuarenta y seis instrumentos de cuerda tocando la nota Sol al unísono, y luego alejándose poco a poco de ella con *glissandi* ascendentes o descendentes, cada *glissando* desplazándose a una velocidad diferente. Al final del proceso, el sonido de los instrumentos de cuerda se ha convertido en una masa zumbante de cuarenta y seis notas diferentes. En los clusters de la cuerda se infiltran enseguida socarrones *glissandi* de trombón y otros sonidos burlones del metal. En el

momento culminante de esta locura meticulosamente planificada, el oyente es incapaz de percibir qué está haciendo cualquiera de los instrumentos; sólo resulta evidente la suma de las acciones. Xenakis comparó el efecto con el sonido del granizo golpeando sobre una superficie dura o con millones de cigarras cantando en el campo en una noche de verano.

En una metáfora más vívida, Xenakis citaba recuerdos de una manifestación antinazi en Atenas: una multitud grita un eslogan, otro eslogan surge para sustituirlo, «el ritmo perfecto de la última consigna se rompe en una masa enorme de gritos caóticos», se oyen disparos de ametralladoras y se instala en el lugar «una calma detonante, llena de desesperación, de muerte y de polvo». Pero la nota al unísono al final —un semitono más alta que al principio— sugiere que se ha salido victorioso en algún tipo de batalla.

El ambiente de camaradería de Darmstadt se quebró cuando los años cincuenta dieron paso a los sesenta. Nono criticó a Stockhausen y a Cage por lo que consideraba un exceso de actividad autorreferencial, hermética. «Su libertad es el suicidio espiritual», escribió Nono. Xenakis censuró a Stockhausen y Boulez a partir de premisas similares. Boulez, el agitador original de la época de la posguerra, criticó a casi todos sus contemporáneos por una u otra razón. Todos estos compositores tenían una fuerte personalidad individual y la noción de un estilo colectivo de Darmstadt no resistía un escrutinio pormenorizado.

Boulez coqueteó durante un tiempo con las ideas de Cage sobre la «forma abierta»; la partitura de su Tercera Sonata para piano (1955-1957) ofrece a los intérpretes diversas opciones de cómo proceder en relación con el material escrito. Pero la novedad más significativa fue su regreso a las raíces francesas, especialmente al luminoso lenguaje de Debussy y Ravel. Su principal obra de los años cincuenta fue *Le marteau sans maître* (*El martillo sin dueño*), una música seductora y amenazante a partir de varios poemas de René Char para soprano y conjunto instrumental. La voz aparece en sólo cuatro de los nueve movimientos del ciclo; entretejida a su alrededor se halla una refulgente telaraña formada por flauta contralto, viola, guitarra, percusión de macillos, bongos, maracas, claves y otros instrumentos de percusión. En la exótica instrumentación hay toques de música balinesa, africana y japonesa, aunque nada que se parezca a una melodía folclórica o un pulso uniforme. Estamos ante un orientalismo ultramoderno que explota la *world music* con la mayor distancia y con el máximo refinamiento. Un fragmento fabuloso de teatro instrumental anima las últimas páginas de la partitura: mientras la flauta dibuja diseños delicuescentes, que suenan levemente desesperados en lo alto del aire, un trío de tam-tams y gong producen notas retumbantes en un diseño descendente. Da la impresión de puertas abriéndose al vacío: una suerte de immaculado apocalipsis bouleziano.

*Le marteau* no deja de ser una composición serialista integral y su título sugiere

un sistema que opera con su propia energía. Boulez estaba reclamando, sin embargo, control de su material, lo que él llamó «indisciplina: una libertad de elegir, de decidir y de rechazar». En otras palabras, estaba liberándose de pensar a golpe de sistema y hacía valer una forma más tradicional de expresión compositiva. Ese cambio resultó incluso más obvio en *Pli selon pli* (1957-1962), un ciclo de canciones con orquesta, de setenta minutos de duración y dimensiones mahlerianas, a partir de textos de Mallarmé. Años después, en una conversación con Joan Peyser, Boulez rechazó sus primeras incursiones en el serialismo integral o total, afirmando que *Structures 1a* no había sido «total sino totalitaria». También echó por tierra la necesidad de la composición dodecafónica. «A menudo me ha parecido insoportable la obligación de utilizar los doce tonos», afirmó en 1999. A la postre, la noción de «progreso» musical demostraba ser contingente y subjetiva, y su definición iba cambiando con el paso de las estaciones. La filosofía de la música moderna quedó desenmascarada como una retórica del gusto más convencional, que tenía un papel secundario respecto a la voz radicalmente libre del artista.

## Los Estados Unidos de Kennedy: música dodecafónica y musicales

El presidente John F. Kennedy, el líder icónico de la Guerra Fría, tomó posesión de su cargo en enero de 1961, y desde el principio dotó a la Casa Blanca de un aire de sofisticación cosmopolita sin precedentes. En las festividades inaugurales de Eisenhower, *Lincoln Portrait* de Copland se había retirado del programa debido a las vinculaciones comunistas del compositor. En la inauguración de Kennedy se encargó a Leonard Bernstein, aún más abiertamente izquierdista, que escribiera una fanfarria para una gala en que iban a recaudarse fondos. Los Kennedy se pusieron como misión ejercer un liderazgo en las artes de un modo que no se había intentado desde los primeros años de la administración Roosevelt. Durante la campaña presidencial de 1960, Kennedy o una persona que le escribía los discursos se tomó la molestia de enviar una carta a la revista *Musical America* en la que declaraba su intención de dar a conocer una «nueva frontera para el arte estadounidense» y mostrar «una actitud abierta hacia lo que es nuevo que desterrará la sospecha y los celos que han empañado nuestro prestigio en el extranjero».

En música, como en otros ámbitos culturales, Kennedy dejó la toma de decisiones en manos de su esposa —«La única música que le gusta a él es “Salve al Jefe”», dijo bromeando Jacqueline Kennedy— y fue ella quien creó la ilusión de la Casa Blanca como una especie de inagotable salón parisense. Una tarde fue a tocar el gran violonchelista español Pablo Casals y la Primera Dama invitó más o menos al

panteón completo de los compositores estadounidenses: Copland, Bernstein, Barber, Thomson, Piston, Harris, Hanson, Sessions, William Schuman, Henry Cowell, Alan Hovhaness, Elliott Carter y Gian Carlo Menotti. En otra ocasión organizó una cena íntima para Igor y Vera Stravinsky, con Bernstein y Nicolas Nabokov entre los asistentes. Stravinsky bebió demasiado y se fue a casa pronto. «Chicos majos», dijo mientras salía.

Los estadounidenses estaban dedicando millones de dólares de recursos privados y públicos a la cultura. Kennedy presionó para que se creara un consejo nacional de las artes, que en 1965 se convirtió en el National Endowment for the Arts (Legado Nacional para las Artes), y planificó un nuevo e importante centro cultural en Washington, que pasó a ser, tras su asesinato, el Kennedy Center. El Lincoln Center inició sus actividades en 1962, con la inauguración del Philharmonic Hall, y creció hasta dar cabida a la Metropolitan Opera, la New York City Opera, el New York City Ballet de Balanchine y la Juilliard School, con una factura final que rondó los 185 millones de dólares. La Fundación Ford estaba financiando por todo el país centros para las artes interpretativas, orquestas sinfónicas y programas culturales en televisión.

Quien sintiera nostalgia de los desaparecidos programas artísticos del New Deal podría haber pensado que estaba renaciendo el espíritu de la «música para todos». Pero la política limitó esta magnificencia cultural. El deterioro de las relaciones entre las superpotencias, desde el aplastamiento de la Revolución Húngara en 1956 a la construcción del Muro de Berlín en 1961 y la crisis cubana de los misiles de 1962, crearon rivalidades en todos los frentes; la carrera armamentística acabó dando lugar a una carrera científica y, finalmente, a una carrera cultural. Cada superpotencia tenía su agenda; los soviéticos querían demostrar que podían tolerar un cierto grado de libertad de expresión —de ahí la publicación de la novela corta antiestalinista de Alexandr Solzhenitsyn *Un día en la vida de Ivan Denisovich* en 1962—, mientras que Estados Unidos quería demostrar que, en contra de lo que decía la propaganda soviética, el capitalismo y la alta cultura no se excluían mutuamente. Esto explicaría el desfile triunfal con que fue recibido el pianista texano Van Cliburn cuando volvió a casa tras ganar el Concurso Tchaikovsky en Moscú en 1958. Esto explicaría también por qué el presidente Kennedy accedió a pasar una velada con compositores dodecafónicos cuando la Rat Pack (el grupo de artistas o «pandilla de ratas» formado en torno a Frank Sinatra, del que formaron parte Dean Martin o Sammy Davis Jr., entre otros) era mucho más su estilo.

La nueva música desempeñó un papel muy limitado en la bonanza artística de la Guerra Fría. Aun así, muchos compositores estadounidenses se encontraron en una situación relativamente feliz. El dinero corría a raudales, ya fuera en forma de becas, premios, encargos o salarios universitarios. Las universidades estadounidenses estaban creciendo a un ritmo muy rápido y sus fondos aumentaban gracias a donantes acaudalados que temían que la educación estadounidense estuviera rezagándose con

respecto a la rusa. Facultades que en otro tiempo tenían sólo uno o dos compositores en su claustro tenían ahora cuatro o cinco. Se crearon grupos dedicados expresamente a tocar sus obras y las de sus predecesores reconocidos, como el Grupo para la Música Contemporánea de la Columbia University. La institución de los puestos universitarios confirió al compositor estadounidense sentimientos inhabituales de seguridad económica y psicológica.

De las variopintas corrientes de la música estadounidense, una en concreto empezó a prosperar en el entorno universitario: la composición informada por la técnica dodecafónica. «Todos empezaron a escribir otra vez música gorda, teutónica», afirmó desdeñosamente Ned Rorem. «Es como si nuestro país, al tiempo que pagado de sí mismo por su sensación de superioridad militar, estuviera aún demasiado verde para imaginarse como autónomo desde el punto de vista cultural.»

La convicción de que la virtud política residía en la composición atonal y dodecafónica se extendió más lentamente en Estados Unidos que en Europa pero, en cualquier caso, siguió avanzando. En 1948 la revista anticomunista *Partisan Review* invitó a René Leibowitz a hacer públicas sus opiniones sobre la corrupción moral de la tonalidad y la rectitud del método dodecafónico. En la misma publicación, y en el mismo año, el crítico Kurt List alabó las disonancias de Charles Ives y Roger Sessions, diciendo: «Esto es lo mejor que la música estadounidense tiene que ofrecer. El compositor tendrá finalmente que pechar con la carga del estilo menos popular, estéticamente más honesto, de la polifonía atonal. Es posible que llegue, o no, a una solución. Pero si la música ha de existir como una expresión artística de los modernos Estados Unidos, la polifonía atonal constituye realmente la única guía válida.» Esta retórica repetía la de la *Philosophie der neuen Musik* de Adorno, por no mencionar el ensayo de Clement Greenberg «Avant-garde and Kitsch». Algunos años después, Adorno escribió: «No hay ningún arte mejor que el realismo socialista.» O, como les gustaba decir a los artífices de la Guerra Fría: «Antes muerto que rojo.»

Milton Babbitt, el compositor emblemático de la Guerra Fría, produjo música de una construcción tan alambicada que prácticamente se necesitaba una autorización especial como las que se requieren para acceder a información clasificada y comprender así su funcionamiento interno. Al igual que Boulez y Xenakis, Babbitt tenía una formación tanto matemática como musical, y durante la guerra llevó a cabo misiones secretas de inteligencia cuya naturaleza se negó recatadamente a revelar. También dio clases de matemáticas a operadores de nuevas tecnologías de radares y sónares. Pronto se vinculó a la revista *politics* de Dwight Macdonald, otra publicación con un sesgo anticomunista, aunque con una orientación más radical y anarquista que la *Partisan Review*. En noviembre de 1945, *politics* publicó un poemita desafiante de Babbitt que sonaba como un eslogan para la guerra de propaganda:

*Una mentira por una mentira,  
falsedad por falsedad:  
esto puede leerse  
en el libro de los muertos;  
conviértelo en tu máxima  
y cárgala con plomo.*

Macdonald, en los años siguientes, arremetería repetidamente contra el populismo medianamente cultivado, o «medioculto», como él lo llamaba.

Babbitt tuvo su primer encuentro con la música de Schoenberg en 1926, cuando un profesor le enseñó las Tres Piezas para piano op. 11. Tenía sólo diez años, pero se enamoró de inmediato de este «mundo absolutamente diferente». En torno a la misma época quedó hechizado por el jazz y, en sus años de instituto, tocó en bandas por todo Mississippi. Su conocimiento de la música popular estadounidense de comienzos del siglo era tan enciclopédico como su conocimiento de cualquier otra cosa, y en un momento dado intentó ponerse a escribir un musical de Broadway, titulado *Fabulous Voyage (Viaje fabuloso)*. De haber llegado a los escenarios y contado con un público, la carrera de Babbitt podría haber tomado un curso muy diferente.

Babbitt se dedicó, en cambio, con gran determinación al legado de Schoenberg. A finales de los años treinta estudió composición en Princeton con Sessions, quien para entonces se había vuelto contra el populismo en el estilo de Copland. Babbitt heredó la creencia de Sessions en que los compositores estadounidenses habían de «abandonar decididamente esperanzas quiméricas de éxito en un mundo dominado abrumadoramente por “estrellas”, por la música popular mecanizada y por el patrón de la taquilla, y ponerse a descubrir lo que tienen verdaderamente que decir, y decirlo a la manera del artista adulto que transmite su mensaje a aquellos que tienen oídos para oírlo. Todo lo demás es infantilismo y futilidad».

Sessions no era por entonces un compositor dodecafónico, de modo que Babbitt estudió el método por su cuenta. Independiente de Boulez y Stockhausen, ideó su propia versión del método serialista integral. En 1948, un año antes de *Mode de valeurs et d'intensités* de Messiaen, creó series de duraciones ordenadas, aplicándolas en *Composición para cuatro instrumentos* y *Composición para doce instrumentos*. Posteriormente, serializó todos los parámetros: altura, nivel dinámico, registro, duración y timbre.

En los años cincuenta, Babbitt hizo suyos el estudio electrónico y los primeros modelos de superordenadores, aprovechando la oportunidad para embarcarse en «actividades complejas, avanzadas y “problemáticas”», en sus propias palabras, sin acudir al «inapropiado medio de la sala de conciertos pública». Las primeras piezas electrónicas estadounidenses fueron realizadas por Vladimir Ussachevsky y Otto Luening, dos compositores radicados en la Columbia University; utilizaron un grabador de cinta magnética para crear efectos oníricos de cámara de eco en torno a

las voces y los instrumentos. Estos esfuerzos resultaban primitivos en comparación con lo que Stockhausen y compañía estaban logrando al otro lado del océano, pero los saltos en la tecnología de la Guerra Fría pronto permitieron que los estadounidenses se pusieran al día. En 1955, David Sarnoff, el presidente de la NBC y la RCA, dio a conocer el Sintetizador de Música Electrónica, que estaba concebido para imitar los sonidos de todos los instrumentos musicales existentes. Dos años después se instaló en Columbia el sintetizador Mark II de RCA, equipado ahora con un secuenciador binario para programar los sonidos. El Centro de Música Electrónica de Columbia-Princeton se desarrolló en torno al aparato Mark II, con Babbitt asumiendo el liderazgo.

Babbitt no era tan difícil como parecía. Es posible que estuviera ocupándose de abstrusas relaciones entre miles de elementos, pero sus oyentes no tenían que asimilar demasiado de una vez. Babbitt aprendió de Webern el arte de derivar una serie de transformaciones sucesivas de un grupo de sólo tres notas («tricorde»), que se convierte en un microcosmos de la serie. Con estos motivos diminutos en juego, la textura tiende a ser *menos* complicada que en la característica obra postschoenbergiana. *Composición para cuatro instrumentos* da la impresión de economía, delicadeza y extrema claridad; flauta, clarinete, violín y violonchelo tocan solos, dúos y tríos, juntándose como cuarteto únicamente en la última sección, e incluso ahí el grupo se disuelve al final en voces solistas suavemente inquisitivas. Las disonancias densas son inusuales; al igual que dibujos japoneses, las partituras de Babbitt están llenas de espacio vacío. Lo que es más, las armonías son en muchos pasajes sorprendentemente sencillas y dulces. A los seis compases de la segunda de las *Tres Composiciones para piano* hay, salida de ninguna parte, una fuerte tríada de Si bemol mayor. Antes de que se puedan comprender los efectos psicológicos de estos «juegos de palabras tonales», desaparecen, como caras semifamiliares en medio de una multitud. Esta música rigurosamente organizada acaba sintiéndose como algo misteriosamente travieso, extraño, relajado; se desliza y oscila como jazz procedente de otro planeta.

El otro gigante del modernismo estadounidense en los años cincuenta y sesenta fue Elliott Carter, que se hizo un nombre antes de la guerra como practicante experto, aunque no excepcional, de los estilos neoclásicos. A finales de los años cuarenta, en torno a la misma época en que Babbitt estaba teorizando su versión del serialismo integral, Carter renunció al populismo en el estilo de Copland y abrazó la estética de la densidad y la dificultad. A comienzos de los años cincuenta, en un acto simbólico de autoaislamiento, pasó un año en la parte sur del desierto de Sonora en Arizona, escribiendo un Primer Cuarteto de cuerda completamente atonal que sonaba como algo parecido al Segundo Cuarteto de Ives, sólo que con sus himnos y melodías populares suprimidos. «Decidí escribir por una vez una obra muy interesante para mí mismo —dijo Carter— y mandar al infierno al público y también a los intérpretes.»

La estrategia predilecta de Carter era yuxtaponer corrientes independientes de



actividad en estratos superpuestos, con puntos de intersección, cada uno de ellos a su propia velocidad, cada uno acelerando o ralentizando como diferentes carriles de tráfico. Este tipo de efectos eran algo habitual en jazz —el experto Michael Hall compara la estratificación rítmica de Carter con la disyunción entre las manos izquierda y derecha de Art Tatum— y también en las obras más complejas de Ives. Se da la casualidad de que Carter llegó a conocer a Ives siendo un adolescente y recibió de él una carta de recomendación para Harvard.

Carter trabajó lenta y meticulosamente, produciendo sólo siete grandes obras entre 1950 y 1970; su hazaña fue respaldada nada menos que por Stravinsky, toda una autoridad, quien no dudó en calificarlas de «obra maestra». Neoyorquino de toda la vida, rendía un homenaje consciente a las intensidades desorganizadas de la vida urbana, y en ocasiones hacía referencias indirectas a las tensiones de la época de la Guerra Fría. El clímax de su Doble Concierto (1961) —una enloquecida y jazzística cadencia para piano, un clave espástico, un metal estridente y una percusión furiosa — da paso a un fundido desintegrador; según el comentario posterior del compositor, la inspiración del pasaje le vino de los versos finales de *Dunciad* de Alexander Pope: «¡Tu mano, gran Déspota! Que caiga ya el telón; / y la Tiniebla Universal sepulta toda la Creación.»

En una página del Concierto para piano de Carter (1964-1965), la cuerda se divide a la manera de Xenakis en cincuenta partes, ninguna idéntica a las demás, mientras que la madera y el metal avanzan por encima en todas direcciones. Shostakovich había escrito música como ésta en la primera sección de su Segunda Sinfonía, pero aquí no hay himnos revolucionarios redentores para salir del apuro. El piano abre una brecha en la masa fundida, representando, aclaró más tarde el compositor, la lucha del individuo frente a la colectividad. Carter empezó a escribir el Concierto para piano en Berlín Occidental y la desesperada vitalidad de ese fragmento amurallado de una ciudad dejó huellas audibles en la música: ritmos de repiqueteo en el segundo movimiento recuerdan el sonido de las metralletas en un campo de prácticas de tiro del ejército estadounidense.

El incansable mecanismo de la política cultural de la Guerra Fría dio a la carrera internacional de Carter un primer impulso. Aunque el Primer Cuarteto tenía pocas posibilidades de cautivar a los oyentes estadounidenses de la época, sí fue bien recibido en los centros de la nueva música en la Europa de la posguerra. En 1954 la obra apareció en el programa de un festival del Congreso para la Libertad Cultural en Roma, con Nicolas Nabokov como encargado de mover los hilos; se da la circunstancia de que Nabokov y Carter habían dado clases ambos en el St. John's College durante la guerra. El año siguiente, la Sonata para violonchelo de Carter fue la única obra estadounidense que figuró en el festival de la Sociedad Internacional para la Música Contemporánea en Baden-Baden, en el que se estrenó el *Marteau* de Boulez. Después de romper con Cage, Boulez pasó a considerar a Carter como el único compositor estadounidense que era merecedor sistemáticamente de su atención.

Carter y Babbitt marcaron la pauta para un pequeño ejército de compositores atonales y dodecafónicos estadounidenses: Ralph Shapey, Charles Wuorinen, George Perle, Arthur Berger, Harvey Sollberger, Andrew Imbrie, Leon Kirchner y Donald Martino, entre otros. Sus filas se engrosaron con seguidores de Schoenberg que habían emigrado al país, fundamentalmente Stefan Wolpe, transplantado de Berlín a Nueva York, y Ernst Krenek, transplantado de Viena a Los Ángeles. En un momento u otro los arriba mencionados dieron clase en universidades tan destacadas como Harvard, Yale, Princeton, Columbia, Chicago y la Universidad de California en Berkeley.

A estos compositores les sentaron bien los campus debido a la innegable solidez intelectual de su proyecto: tras la modernidad del lenguaje había un énfasis tradicional en las artes de la variación y el contrapunto. Los comentaristas tendían a agruparlos en la poco atractiva categoría de «atonales académicos» o «dodecafónicos académicos», aunque cada uno de ellos tenía una fuerte personalidad: Shapey, con su modo de disponer sonoridades irregulares en una procesión ritualista; Wuorinen, con su talento para el drama instrumental y sus sorpresas tonales; Berger y Perle, con su amor por líneas melódicas límpidas y acordes eufónicos. Al oyente normal, sin embargo, podía perdonársele que los confundiera. Al evitar tener gestos condescendientes hacia el público, parecían preocupados sobre todo por la propia supervivencia, por la construcción de un nido seguro en un mundo hostil. Sus ensayos teóricos podían interpretarse como un alambre de espino tan impenetrable para mantener así a raya a extraños poco fiables.

En 1958, Babbitt animó las páginas de la revista *High Fidelity* con un ensayo titulado notoriamente «Who Cares If You Listen?» («¿A quién le importa si escuchas?») —el título original era «El compositor como especialista»— que dio la señal para emprender una retirada estratégica:

Me atrevo a sugerir que el compositor se haría a él y a su música un servicio inmediato y futuro si se planteara una retirada decidida y voluntaria de este mundo público hacia uno de conciertos privados y medios electrónicos, con su posibilidad muy real de una absoluta eliminación de los aspectos públicos y sociales de la composición musical. Al hacerlo así, la separación entre los ámbitos quedaría definida más allá de toda posibilidad de confusión de categorías, y el compositor se sentiría libre de llevar una vida privada de logros profesionales, que se contraponen a una vida pública de acuerdos y exhibicionismo poco profesionales.

Schoenberg había afirmado en los años veinte que colegas como Hindemith y Weill acabarían escribiendo su «música de uso» sólo para ellos mismos. Babbitt estaba diciendo lo mismo a los neoclasicistas y populistas que quedaban de los años cincuenta. Pero se le fue un poco la mano. Incluso en los días en que el combativo compositor publicó su artículo, los públicos de Broadway acudían en masa a ver *West Side Story*, con música de Leonard Bernstein y letra de Stephen Sondheim, uno de los alumnos de Babbitt.

Bernstein era casi la imagen refleja de John F. Kennedy. Ambos eran licenciados en Harvard (Bernstein de la clase de 1939, Kennedy de la clase de 1940). Ambos

superaron orígenes étnicos históricamente marginales (ruso-judío e irlandés) para llegar a las cimas más altas de la vida estadounidense. Ambos contribuyeron a hacer buena televisión (Bernstein dio charlas de apreciación musical en el programa *Omnibus* de la Fundación Ford a partir de 1954). Ambos escondían secretos sexuales (ya fueran homo o hetero). Y los escépticos se preguntaban, como cabía esperar, si el carisma era sólo superficial. Kennedy cayó víctima de la bala de un asesino antes de que su promesa pudiera contrastarse con la realidad. Bernstein vivió hasta una edad relativamente avanzada, con un aura de desilusión instalándose a su alrededor. Los expertos coincidían en que había malgastado su talento entre glamurosos conciertos como director, apariciones en los medios de comunicación y fiestas «chic radicales» en su apartamento de Manhattan.

Pero los fracasos de Bernstein tuvieron más peso que los éxitos de muchos otros. Durante un momento breve y luminoso —por tomar una cita del musical preferido de Kennedy, *Camelot*— se remontó al terreno intermedio cultural que Gershwin había colonizado en los años veinte y treinta. Bernstein anunció su grandioso proyecto bajo el fulgor de los medios de comunicación de *Omnibus* en 1956. «Estamos ahora en una posición histórica similar a la del teatro musical popular en Alemania justo antes de que surgiera Mozart», dijo. «Lo que conseguiremos será una nueva forma, y “ópera” será quizá la palabra equivocada para ello. Debe de haber una palabra más emocionante para un acontecimiento tan emocionante. Y este acontecimiento puede suceder en cualquier momento. Es casi como si fuera nuestro momento en la historia, como si hubiera una necesidad histórica que nos da semejante riqueza de talento creativo en este preciso momento.» La utilización de la expresión «necesidad histórica» era deliberada; Bernstein estaba apropiándose de la jerga de los teóricos de la nueva música como Adorno y Leibowitz y valiéndose de ella para los fines opuestos.

De un joven y emergente compositor estadounidense de mediados del siglo xx se esperaba que dejara su impronta con una sinfonía. Bernstein realizó una contribución formidable al género con su *Jeremiah* de 1942, cuya música para las Lamentaciones de Jeremías conmemoraba el sufrimiento de los judíos europeos. Pero el teatro fue su primer y más intenso amor. En su tesis de licenciatura en Harvard imaginaba una amalgama de todas las tradiciones musicales: europea y americana, clásica y popular, negra y blanca. Al trasladarse a Nueva York en 1942 se dispuso a hacer realidad aquella visión. Primero en el ballet de Jerome Robbins *Fancy Free (Despreocupados)* y luego en el musical de Betty Comden y Adolph Green *On the Town (En la ciudad)*, aplicó su exquisita formación al tema aparentemente intrascendente de tres marineros de permiso en la ciudad. «New York, New York», el número por antonomasia de *On the Town*, comienza con una figura ascendente de cuatro notas que podría haber salido de los compases iniciales de la Quinta Sinfonía de Sibelius. El mismo motivo aparece en la ópera de 1952 *Trouble in Tahiti (Problemas en Tahití)*, en la que un lenguaje jazzístico, de los que invitan al chasquido de dedos, plantea una sátira

despiadada de la neurosis de la clase media. Las cuatro notas deletrean ahora la palabra «*suburbia*», las zonas residenciales situadas en las afueras de las ciudades, escarbando en la fachada de la prosperidad de los Estados Unidos de la posguerra.

La transmutación más deslumbrante de la tradición que lleva a cabo Bernstein se produce en «Somewhere» («En alguna parte»), de *West Side Story*, donde el tema principal del movimiento lento del Concierto *Emperador* de Beethoven se convierte en la canción de amor de un joven blanco enamorado de una muchacha portorriqueña en los barrios plagados de bandas callejeras del West Side de Manhattan. Era un robo con un sesgo político: Beethoven americanizado y mestizo.

*West Side Story* es una pieza de teatro popular perfectamente armada, propulsada por melodías bebop, ritmos latinos y un oficio lírico propio de la vieja escuela de Tin Pan Alley. Se trata también de un sofisticado ensayo en el estilo del siglo xx. Los primeros compases del prólogo presentan un complejo familiar de intervalos: una quinta más un tritono. Esta combinación aparece por doquier en la música de Schoenberg y sus discípulos, emblemática de la lucha y el conflicto eternos. Igualmente intensos, los dos intervalos forman el núcleo de la partitura de Bernstein y se insertan en sus melodías más famosas. A veces expresan un anhelo posposromántico: en la canción de amor de Tony «Maria», las dos primeras notas forman el tritono, mientras que la tercera asciende un semitono para alcanzar la quinta justa. Pero cuando este grupo de notas se dispone como una cuarta ascendente más un tritono ascendente se convierte en un motivo de «odio», del inacabable conflicto entre las pandillas de los Sharks y los Jets. Más tarde, en «Cool», se utiliza algo parecido a una serie dodecafónica para propulsar una fuga bebop. En suma, *West Side Story* tiene todo el derecho a ser considerada una obra inflexiblemente moderna: su lenguaje es audaz, resulta imprevisible en sus giros estilísticos, es políticamente comprometida y está imbuida de la vida contemporánea estadounidense.

Bernstein tomó entonces una decisión fatídica. Justo cuando el musical se estrenó fuera de Broadway, en Washington, aceptó una oferta para ser nombrado director musical de la Filarmónica de Nueva York, donde un viejo amigo —Carlos Moseley, el ex responsable musical de Baviera— estaba ascendiendo hasta lo más alto de la jerarquía administrativa. Quizá Bernstein pensaba que podría organizarse como su ídolo Mahler, dirigiendo durante la temporada y componiendo en verano. Pero Mahler no daba conferencias, ni participaba en programas de entrevistas o concursos, ni organizaba fiestas ni daba discursos políticos. Bernstein logró a buen seguro grandes cosas en la Filarmónica —sus magistrales Conciertos para Jóvenes, su promoción de sus colegas compositores estadounidenses, su redescubrimiento de Charles Ives—, pero en once años produjo sólo dos obras importantes, *Chichester Psalms* (*Salmos de Chichester*), de una factura inmaculada, y la insufriblemente moralizante Tercera Sinfonía, *Kaddish*. Entretanto, los barrios de casas de vecindad de *West Side Story* habían sido arrasados para dejar espacio al coloso de la alta cultura del Lincoln Center, la nueva sede de la orquesta. Si Bernstein se resignó a

pasar el resto de sus días como un intérprete de la música de otros, es posible que el responsable de inculcarle esa idea no fuera otro que Copland. Ya en 1943 Copland había escrito una carta diciendo: «No olvides *nuestra* línea del partido —apuntas a dirigir a lo grande—, y todos aquellos y todo aquello que no conduzca ahí es una excrecencia en el cuerpo político.»

Al dejar la Filarmónica en 1969, Bernstein se esforzó por reanudar su carrera compositiva interrumpida. Para la inauguración del Kennedy Center en 1971, Jackie Kennedy, ahora casada con Aristóteles Onassis, le encargó la pieza teatral *Mass (Misa)*, una fusión caleidoscópica de textos religiosos, melodías de musicales y pop de la época de los Beatles. Como sucede a menudo en la música de última época de Bernstein, momentos que hacen sentir vergüenza ajena conviven con otros profundamente emocionantes: la música cristalina para las palabras «Cantaré al Señor un cántico nuevo» bastarían para asegurar la inmortalidad del compositor. Objeto de burla de los críticos por su osadía, Bernstein se lanzó de nuevo a dirigir. Nunca llegó a ver la luz una prometida ópera sobre el Holocausto. Irónicamente, el sucesor de Bernstein en la Filarmónica fue Pierre Boulez, que también tenía problemas para mantener su impulso creativo en medio de una avalancha de compromisos como director. Que Bernstein y Boulez hubieran de acabar con la misma descripción profesional —maestro famoso con un contrato con un importante sello discográfico— confirma claramente la máxima de Charles Péguy sobre que todo acaba resultando ser política o, según el caso, economía.

Bernstein dio cauce a sus ambiciones en parte insatisfechas en interpretaciones increíblemente intensas de las sinfonías de Mahler, endosándoles los temas que él debería o habría abordado en su propia música de haber tenido el tiempo, o la energía, o fuera lo que fuera aquello que acabó faltándole en última instancia:

Es únicamente después de cincuenta, sesenta, setenta años de holocaustos mundiales, del avance simultáneo de la democracia con nuestra creciente incapacidad para detener las constantes guerras, de la simultánea magnificación de devociones nacionales con la intensificación de nuestra resistencia activa a la igualdad social; únicamente después de haber experimentado todo esto gracias a los hornos humeantes de Auschwitz, las selvas frenéticamente bombardeadas de Vietnam, gracias a Hungría, Suez, la Bahía de Cochinos, el juicio-farsa de Siniavsky y Daniel, el reabastecimiento de la maquinaria nazi, el asesinato en Dallas, la arrogancia de Suráfrica, la parodia Hiss-Chambers, las purgas trotskistas, el Poder Negro, las Guardias Rojas, el cerco árabe de Israel, la plaga del macartismo, la desenfrenada carrera armamentística; únicamente después de todo esto podemos escuchar finalmente la música de Mahler y entender que lo predijo todo. Y que, al hacerlo, arrojó una lluvia de belleza sobre este mundo que no se ha visto igualada desde entonces.

El entusiasmo de Bernstein por Mahler resultaba contagioso, pero sus afirmaciones eran exageradas. En la música del siglo xx, en medio de todas las tinieblas, la culpa, la miseria y el olvido, la lluvia de belleza no cesó nunca.

**«¡GRIMES! ¡GRIMES!»****La Pasión de Benjamin Britten**

Aldeburgh es un pueblo pesquero azotado por el viento en la costa oriental de las Islas Británicas. «Un lugar pequeño e inhóspito; nada bonito», lo llamó el novelista E. M. Forster. Y seguía diciendo: «Se apiña alrededor de una iglesia con una torre de piedra y se extiende hasta el Mar del Norte: ¡y qué fuerza tiene el mar cuando golpea contra los guijarros de la orilla! Cerca hay un muelle, en el extremo de un estuario, y aquí el paisaje se vuelve melancólico y llano; grandes extensiones de barro, tierras llenas de sal, los gritos de los pájaros de las marismas.»

Varias décadas después, el gran escritor alemán W. G. Sebald se enamoró aún más profundamente de los encantos de Aldeburgh y los pueblos vecinos, y dedicó su libro *Die Ringe des Saturn (Los anillos de Saturno)* a la geografía y la historia de la región. «No tenía un solo pensamiento en mi cabeza», escribió Sebald al describir uno de sus paseos por los bancos de arena. «Con cada paso que daba, la vaciedad dentro y la vaciedad fuera no dejaban de crecer y el silencio hacerse más profundo [...]. Me imaginaba entre los restos de nuestra propia civilización tras su extinción en alguna catástrofe futura.»

Alrededor de Aldeburgh no hay más que ruinas. En Dunwich, unos kilómetros al norte de Aldeburgh, todo un pueblo medieval se ha deslizado hasta el mar. En torno a Orford, al sur, el paisaje está salpicado de reliquias de dos guerras mundiales y de la posterior Guerra Fría: emplazamientos de artillería, construidos para repeler una invasión nazi que nunca llegó; antenas de radares, que utilizaban la tecnología inventada por los investigadores en la cercana Bawdsey Manor; instalaciones del Atomic Weapons Establishment, que presentan el aspecto de esqueletos de palacios. Cuando cambia el tiempo, estas vistas diáfanas de mar y cielo, con sus recuerdos en piedra y metal del pasado, pueden tener un efecto algo aterrador. Una masa de nubes negras se yerguen tras un escenario soleado; el mar se vuelve de un verde mate y amenazador; una casa abandonada gime con el viento. Luego, al segundo siguiente, la luz cambia. El agua adopta un color iridiscente, como si se iluminara desde dentro. Joyas anónimas brillan en la playa. El sol aparece bajo el techo de nubes e inunda el mundo.

En el camposanto de Aldeburgh yace Benjamin Britten. Nació a unos cincuenta kilómetros subiendo por la costa, en Lowestoft, en 1913. La casa de su infancia daba a la playa y al Mar del Norte, o al Océano Alemán, que era como se le llamaba antes

de la Primera Guerra Mundial.

Britten vivió durante la mayor parte de su vida en la zona de Aldeburgh y en una ocasión afirmó que toda su música procedía de allí. «Creo en las raíces, en las asociaciones, en los orígenes, en las relaciones personales», dijo en un discurso en Aspen (Colorado) en 1964. «Quiero que mi música sea de uso para la gente, que les agrade [...]. No escribo para la posteridad.» Britten concibió muchas de sus obras para que se interpretaran en el Jubilee Hall de Aldeburgh y en iglesias en torno a esa zona. En 1948, con su compañero, el tenor Peter Pears, y el escritor y director teatral Eric Crozier, fundó el Festival de Aldeburgh, que presentaba su propia música, obras contemporáneas de Europa y América, y repertorio predilecto del pasado; era una especie de anti-Bayreuth, tan íntimo como grandioso era el festival de Wagner.

Por encima de todo, Britten escribió *Peter Grimes*, una ópera de una fuerza dramática avasalladora que está empapada de Aldeburgh hasta los huesos. Estrenada en junio de 1945, un mes después del final de la guerra europea, trata de un pescador que provoca la muerte de sus aprendices y enloquece de culpa. La historia procede del poeta George Crabbe, que se crió en Aldeburgh a finales del siglo XVIII, y basó aparentemente el personaje de Grimes en un caso real. Así es como Crabbe describió los estuarios:

*Lentas, quedas, sombrías avanzaban las aguas;  
anclando allí, Peter del hombre optó por ocultarse,  
recostar su cabeza, a la perezosa marea abandonarse  
y manso ver su tibio y cenagoso curso deslizarse [...].  
Aquí se tumbaría contemplando, indolente, abatido,  
cómo quebraron los cangrejos su torpe recorrido;  
o escuchando gritos y alaridos tristemente  
de la voraz gaviota o el ánade estridente [...]*

El primer interludio orquestal de la ópera de Britten insufla vida a la costa. Notas de adorno agudas remedan los gritos de los pájaros; arpeggios semejantes a un arco iris imitan el juego de la luz sobre el agua; retumbantes acordes del metal acercan el ruido sordo de las olas. Es música rica, expansiva, que recuerda a *La mer* de Debussy y a las atmósferas más panteístas de Mahler. Pero difícilmente embelesa los sentidos: la orquestación es sobria, las figuras melódicas están nítidamente torneadas, las sencillas armonías salpicadas de disonancias. La música se sitúa perfectamente entre lo familiar y lo extraño, lo pictórico y lo psicológico. Al igual que los poemas sinfónicos de Sibelius, da forma a lo que siente un caminante mientras pasea solo.

En su discurso de Aspen, Britten comparó provocadoramente la reglamentación de la cultura en los Estados totalitarios con la reglamentación autoimpuesta de la vanguardia en los países democráticos. Cualquier organización ideológica de la música, dijo, distorsiona la voz natural de un compositor, su «talento y personalidad».

Todo en relación con el estilo de Britten —su deliberado provincianismo, su orientación tonal, su preferencia por las formas clásicas— iba en contra del curso de los acontecimientos en la posguerra. Las lumbreras de la vanguardia se pusieron como objetivo desdeñarlo; en la Escuela de Verano de Dartington en 1959, Luigi Nono se negó a darle la mano. Había otras muchas cosas en Britten que no concordaban con las normas sociales de la posguerra: su pacifismo, su izquierdismo y, especialmente, su homosexualidad.

Britten logró, sin embargo, llegar a ser una figura nacional respetada, un emblema del orgullo británico. Era un poco como Sibelius, un hombre solitario, atribulado, que se convirtió en un icono patriótico. Más cerca aún de su temperamento estaba Dmitri Shostakovich, a quien Britten llegó a conocer en los años sesenta. A pesar de la barrera del idioma, los dos compositores establecieron un vínculo duradero. Lo que tenían en común era la capacidad de escribir emociones esquivas sobre la superficie de su música. Britten hizo que su paisaje interior resultara tan vívido como el estruendo del mar, los gritos de las gaviotas y el escabullirse de los cangrejos.

## El joven Britten

Los hombres homosexuales, que suponen aproximadamente del tres al cinco por ciento de la población general, han desempeñado un papel desproporcionadamente relevante en la composición en el curso de los últimos cien años. En torno a la mitad de los grandes compositores estadounidenses del siglo xx parecen haber sido homosexuales o bisexuales: Copland, Bernstein, Thomson, Barber, Blitzstein, Cage, Harry Partch, Henry Cowell, Lou Harrison, Gian Carlo Menotti, David Diamond y Ned Rorem, entre muchos otros. El arte de la composición tomó también un sesgo gay en Gran Bretaña. Los dos compositores jóvenes que ocuparon el primer plano al comienzo de la posguerra fueron Britten y Michael Tippett, ninguno de los cuales se esforzó nunca por ocultar su homosexualidad.

El nexo de la música clásica y la cultura gay se remonta al menos a los últimos años del siglo xix, cuando los estetas del tipo de Oscar Wilde se reunían en noches wagnerianas en Londres y llevaban claveles verdes en sus solapas. «¿Es musical?», solían preguntar los gays ante la llegada de alguien a quien no conocían. Según fue avanzando el siglo, los conservatorios y las salas de concierto se llenaron de muchachos introvertidos que tenían problemas para encajar con sus compañeros. La música clásica atraía a algunos jóvenes gays debido al poder sin trabas de sus emociones: mientras que la mayoría de las canciones pop abordan explícitamente el amor y/o el sexo entre chicos y chicas modernos, la ópera presenta una historia de amor de un modo arcaico, estilizado, y las obras instrumentales prestan voz a



pasiones no expresadas. Ya en los primeros años del siglo esta música tenía la reputación de ser una cultura «afeminada» —la asociación molestaba a Ives, sin ir más lejos— y su declive cultural en la época de la posguerra puede que tuviera algo que ver con la desazón que provocaba el ambiente homosexual en la población general.

Los compositores homosexuales de comienzos del siglo xx raramente aludieron a su sexualidad en sus obras, aunque Francis Poulenc, Henri Sauguet y otros compositores asociados con los Ballets Rusos habitaban en una subcultura reconociblemente gay. Alguien que tembló al borde de la revelación fue el compositor polaco Karol Szymanowski, cuya producción incluía una novela inédita, hoy en su mayor parte perdida, de tendencias pornográficas, titulada *Efebos*. De resultas de viajes sexualmente liberadores al sur de Italia y al norte de África entre 1908 y 1914, Szymanowski dio forma a un estilo fieramente sensual que recordaba al Debussy más turbulento y a Scriabin en su fase de mayor misticismo. Su ciclo de canciones de 1914 *Canciones de amor de Hafiz* se sumerge en el mundo embriagador de Hafiz, el poeta persa del siglo xiv, que utilizó el atractivo de los cuerpos de los jóvenes como una metáfora para el éxtasis religioso, o quizás al contrario. La Tercera Sinfonía (1914-1916) de Szymanowski, basada en un texto de contenido similar de Rumi («Oh, no duermas, amigo, en esta noche...»), culmina en un acorde orgásmico de tonos enteros para voces, orquesta y órgano. Y en la audaz y extraña ópera *Rey Roger* (1918-1924), el héroe regio lucha por resistir el magnetismo dionisiaco de un joven pastor que proclama: «Mi Dios es tan hermoso como yo.» El final es ambiguo: el público no está seguro de si Roger ha sucumbido al pastor o ha superado la tentación. Tras el ritual orgiástico final del pastor, Roger se queda solo, abrazando con sus brazos al sol de Apolo, con una armonía de Do mayor destellando a su alrededor.

El conflicto entre Dioniso y Apolo es una metáfora muy manida. Stravinsky reflexionó a menudo sobre la línea divisoria; en la *Consagración* se alineó con lo dionisiaco, en *Apollon musagète* con la llamada al orden. Britten comprendió la polaridad tanto como lo había hecho Szymanowski, no como un problema intelectual sino como un profundo dilema personal, una elección entre exposición sexual y contención sexual. Concluyó su carrera operística poniendo música a *Tod in Venedig* (*Muerte en Venecia*), la novela corta de Thomas Mann en la que Dioniso y Apolo se enfrentan por el alma de un hombre de mediana edad que observa a un muchacho en una playa. Lo que desconcertaba a Britten no era su sexualidad per se —nunca se ocultó tras una farsa de matrimonio y mantuvo una relación amorosa con Pears durante más de la mitad de su vida—, sino su deseo de contar con la compañía de menores de edad. Aunque esta tendencia lo situaba fuera de la experiencia de la mayoría de las personas, el poder perturbador del deseo es un tema universal y la música de Britten supone un punzante diario de sus repercusiones.

Britten se crió en una casa normal de clase media. Su padre se ganaba bien la vida como dentista, aunque estaba preocupado por el dinero y se refugiaba en un vaso de whisky a media mañana. La Sra. Britten, una cantante de talento y una anfitriona de veladas musicales, lo protegía en exceso, vaticinando que se convertiría en «la cuarta B», después de Bach, Beethoven y Brahms. Benjamin necesitaba que lo animaran poco en la dirección de las bes; la música era su lengua materna y era capaz de armonizar antes de que pudiera escribir.

A los catorce años, Britten empezó a estudiar con Frank Bridge, un compositor imaginativo de tendencias debussyanas que percibió rápidamente el potencial del niño. El primer año de estudios de Britten produjo, entre otras cosas, el ciclo de canciones orquestales *Quatre chansons françaises*, que no estaba sólo asombrosamente logrado en términos técnicos, sino que era desconcertantemente maduro por su tema. Una de las canciones pone música a un poema de Victor Hugo que describe a un niño de cinco años que juega al otro lado de una ventana tras la cual yace moribunda su madre; la yuxtaposición de una melodía infantil con sombrías armonías presagia muchas de las futuras obras de Britten.

A los dieciséis años, Britten estaba escribiendo piezas complejas, cuasiatonales. El giro hacia el expresionismo vienés puede que tuviera algo que ver con la alienación que sintió en el internado en que, conforme a una eterna rutina, los muchachos mayores intimidaban a los más pequeños. Britten conmemoró su partida de la Gresham's School con una Elegía para viola que traza angustiados círculos no tonales en torno a un centro tonal de Do. La precocidad intelectual suele ir de la mano de la inmadurez emocional. Siendo ya veinteañero, y más adelante, Britten no perdió un exagerado carácter infantil, permitiéndose juegos, travesuras, jerga colegial y lenguaje de niño pequeño. A los cuarenta años seguía escribiendo en un diario de colegial. Las realidades adultas le infundían miedo. Como observa John Bridcut, en un libro sobre las relaciones de Britten con adolescentes, el compositor se quedó en cierto sentido congelado a la edad de trece años.

En 1930, Britten recibió una beca para estudiar en el Royal College of Music de Londres. También recibió una educación informal cortesía de la British Broadcasting Corporation, que, entonces igual que ahora, ofrecía la mejor programación radiofónica clásica del mundo. En una época en que la NBC de David Sarnoff estaba poniendo Beethoven y poco más, la BBC prestaba una generosa atención a los compositores vivos. Elgar y otros pilares de la música inglesa le resultaban antipáticos y Britten prefería los nuevos sonidos afilados que venían de París, Viena y Berlín, todos los cuales podían degustarse en los programas de amplias miras de la BBC. Una emisión radiofónica de abril de 1930 despertó su interés por Schoenberg; a continuación programó las Seis Pequeñas Piezas de Schoenberg en una velada musical en casa de sus padres. Una emisión de *Wozzeck* de Berg en 1934 lo mantuvo pegado a su receptor, a pesar de las ráfagas de interferencias. (Confiaba en estudiar

con Berg en Viena, pero la idea se desechó con el argumento de que Berg era «inmoral» y «no una buena influencia».) Ese mismo año la BBC ofreció la primera presentación nacional de Britten al transmitir su pieza coral *A Boy Was Born* (*Ha nacido un niño*).

En el espíritu socialista de la época, varios departamentos del Gobierno británico contaban con sus unidades de arte y propaganda, dando empleo a artistas que habían perdido su trabajo como consecuencia del derrumbamiento de la economía consumista de los años veinte. La Oficina General de Correos contaba con una unidad cinematográfica que era responsable de informar al público de los numerosos usos del correo. En 1935 Britten se puso a trabajar para la Unidad Cinematográfica de la Oficina General de Correos como compositor residente; su primer cometido consistió en escribir música para una película sobre el sello conmemorativo del vigesimoquinto aniversario del reinado de Jorge V. Entre los proyectos posteriores figuran *Coal Face* (*Cara de carbón*), *Telegrams* (*Telegramas*), *Gas Abstract* (*Extracto del gas*), *Men Behind the Meters* (*Hombres tras los contadores*), *How the Dial Works* (*Cómo funciona el dial*), *Negroes* (*Negros*) y *Night Mail* (*Correo nocturno*).

Este tipo de ejercicios de «música de uso» en el estilo inglés avivó la capacidad de Britten para escribir sobre cualquier tema y para cualquier ocasión, y también lo pusieron en contacto con el joven poeta W. H. Auden, que escribía textos llenos de ingenio para las películas de la Oficina de Correos. Los dos siguieron colaborando en una producción de la BBC, *Hadrian's Wall* (*Muro de Adriano*); dos ciclos de canciones, *On This Island* (*En esta isla*) y *Our Hunting Fathers* (*Nuestros padres cazadores*); y la opereta experimental *Paul Bunyan*. Auden se propuso la misión de sacar a Britten de su caparazón, social, sexual e intelectualmente. «Levántate y dobla / tu mapa de desolación», le ordenaba en un poema dedicado al compositor en 1936. «Ataca y conquistarás.» El gusto literario de Britten se trasladó al siglo xx, y sus opiniones políticas viraron hacia el socialismo y el pacifismo (Bridge ya le había empujado hacia este último). Había un dejo evidente del Frente Popular en proyectos como la cantata de 1939 *Ballad of Heroes* (*Balada de Héroes*), dedicada a los brigadistas británicos caídos en la Guerra Civil española; los textos eran de Auden y de Randall Swingler, director literario del *Daily Worker* británico. Auden, sin embargo, carecía de determinación para la propaganda política y sus eslóganes quedaban por debajo de los niveles de Hanns Eisler para la canción proletaria: «Yo debo hacerme cargo del líquido fuego / y asaltar las ciudades del humano deseo.»

El joven Britten hizo acopio de un lenguaje personal a partir de todo aquello que agradaba a su oído inusualmente fino. Su vocabulario armónico era un producto tanto de modelos continentales (Berg, Stravinsky) como de los compositores británicos más audaces de la época, especialmente Holst, el autor de *Los planetas*. Britten parece haber tomado de Holst el recurso del cambio enarmónico, en el que una nota se mantiene constante mientras la armonía se desplaza a un acorde lejano: un ardid

muy utilizado por compositores tonales del siglo xx, fundamentalmente Shostakovich. Britten también desarrolló la costumbre de oscilar entre los modos mayor y menor a la manera de un blues por medio de la modificación del tercer grado de la escala. Enormemente impresionado por una producción londinense de *Lady Macbeth del distrito de Mtsensk* en 1936, dominó las artes shostakovichianas de la parodia y el tono grotesco, y también acudió en busca de inspiración a la opereta, el vodevil y la canción popular.

La madre de Britten murió en 1937 y su testamento permitía que Benjamin comprara el Old Mill (Viejo Molino), en el diminuto pueblo de Snape, en las afueras de Aldeburgh, una casa circular del siglo xviii con una vista del río y, más allá, las marismas y el mar.

Britten quedó consternado por la muerte de su madre, pero se sintió también liberado del papel de niño mimado. Por primera vez empezó a explorar seriamente su sexualidad e inmediatamente se debatió entre relaciones con hombres homosexuales de su propia edad —en 1937 conoció a Peter Pears, el futuro amor de su vida— y relaciones teñidas de romanticismo con adolescentes. Una amistad con Wulff Scherchen, de dieciocho años, hijo del director Hermann Scherchen, estuvo al borde del contacto sexual. Posteriormente, Auden animó a Britten a reflexionar sobre su embelesamiento con «los menores delgaditos, esto es, con los asexuales e inocentes». Era una manera de evadir el desorden de la edad adulta, dijo Auden, una falsa huida a los recuerdos de la niñez. Auden criticó también la tendencia de su amigo a rodearse de una maraña de sirvientes y admiradores: «para construirte un cálido nido de amor [...] al representar el papel de muchachito adorable y con talento». Auden concluía: «Si quieres desarrollar realmente todo tu potencial, tendrás, creo, que sufrir y hacer sufrir a otros.»

Britten ignoró el consejo. Los asexuales y los inocentes le atrajeron hasta el final. Siguió intentando construir su cálido nido de amor, aunque algunos músicos y administradores que trabajaron con él en el Festival de Aldeburgh en años posteriores comprobaron que el amor escaseaba; el tenor Robert Tear recordaba «un ambiente cargado de mordacidad, amargura, miradas frías y duras, con reuniones conspiratorias». Britten desarrolló la costumbre poco atractiva de cortar el contacto con colegas leales que lo defraudaban o que ya no le resultaban útiles. Irónicamente, el propio Auden fue uno de los primeros que sufrió. Esa carta perspicaz pero impertinente que envió a Britten en 1942 hizo descarrilar su amistad.

Con el paso de los años, la lista de los ex amigos creció lo bastante como para que Britten se refiriera a ellos, al parecer, como sus «cadáveres». Pero nunca dejó de tenerse por un niño vulnerable: actuaba no por malicia, sino por una necesidad de preservar la ilusión de un paraíso infantil. En el ciclo de canciones de Thomas Hardy *Winter Words (Palabras invernales)* puso música al poema «Before Life and After» («Antes y después de la vida»), que es posible que sea su expresión más personal. Sobre una solemne procesión de armonías triádicas, el cantante recuerda «que había

un tiempo [...] en que todo iba bien», un estado primigenio antes de que «germinara la enfermedad del sentimiento», y se pregunta si podría volver un tiempo así. Su llanto se convierte en sollozo: «¿Cuánto tiempo, cuánto tiempo, cuánto tiempo, cuánto tiempo, cuánto tiempo?»

En abril de 1939 Britten viajó a Estados Unidos en compañía de su amigo cada vez más íntimo Peter Pears, con la intención de establecerse allí permanentemente. El principal motivo de esta decisión inesperada fue sexual-psicológico: la ambigua relación con Wulff Scherchen se había vuelto tan tensa que Britten sintió la necesidad de dejar el país. Pero había también una explicación política. Auden se había trasladado a Estados Unidos a comienzos de ese año, buscando una salida de lo que llamaría, en su famoso poema «In Memory of W. B. Yeats» («En memoria de W. B. Yeats»), la «pesadilla de la oscuridad». Estados Unidos era una tierra nueva, un país progresista, un refugio de la Europa del fascismo y la contemporización. A un nivel práctico, Britten había recibido una tentadora oferta de trabajo de Hollywood, o «Holywood», como lo llama en una carta a Scherchen. Había compuesto para la BBC una música musculosa para acompañar un drama sobre el Rey Arturo, y el director Lewis Milestone —para el que Aaron Copland escribió más tarde *De ratones y hombres*— quería que Britten escribiera la banda sonora de *Los caballeros de la tabla redonda*. El plan quedaría en agua de borrajas, y es mejor que así fuera, ya que el sensible ego de Britten habría sufrido probablemente terribles cicatrices en el mundo del cine.

Gran parte de lo que Britten sabía de Estados Unidos procedía de Copland, de quien se había hecho amigo en Inglaterra el año anterior. En una visita al Old Mill, Copland había tocado su ópera para niños *The Second Hurricane* (*El segundo huracán*). Britten quedó encantado con la frescura de la escritura vocal y con el armonioso retrato de colegas jóvenes en una misión común. «Sería estupendo mantener el contacto con tus triunfos y “problemas”», escribió posteriormente Copland, y «problemas» volvía a hacer referencia a los jovencitos.

Britten descartó rápidamente la idea de nacionalizarse estadounidense, aunque el estallido de la Segunda Guerra Mundial y los peligros que comportaba el viaje transatlántico le impidieron volver a Inglaterra hasta 1942. Intentó valientemente adaptarse al estilo de vida excéntrico y bohemio que había cultivado Auden en Nueva York, pero no pudo encontrar el entorno de comodidad que necesitaba. En el otoño de 1940, él y Pears se mudaron a un bloque de pisos en 7 Middagh Street, en Brooklyn Heights, con vistas al puente. Viviendo con ellos estaban Auden, Paul y Jane Bowles, el editor George Davis y, arriba en el ático, Golo, el hijo de Thomas Mann. La *stripper* de la alta sociedad Gypsy Rose Lee era una huésped habitual; también se dejaban caer Salvador Dalí, Christopher Isherwood, Leonard Bernstein y Klaus, el hermano de Golo. Cuando se fueron los Bowles, se trasladó a su casa, con su

demencia alcohólica, la novelista Carson McCullers.

Incapaz de trabajar, Britten encontró refugio con los Mayer, refugiados alemanes en Long Island. «Aquí todo son modas — modas — modas», escribió a su cuñado en Inglaterra. «Estoy dándome cuenta poco a poco de que soy inglés, y como compositor supongo que siento que quiero raíces más firmes que otras personas.»

Es mucho, sin embargo, lo que sacó Britten de su experiencia estadounidense. De los musicales de Broadway aprendió trucos dramáticos que le serían muy útiles en sus óperas a partir de *Grimes* y, con Auden como su libretista, realizó su propia incursión —cautivadora, aunque no enteramente lograda— con la comedia maliciosamente surrealista *Paul Bunyan*. Al mismo tiempo, el aislamiento le ayudó a centrar su voz e hizo gala de una nueva madurez creativa en obras nacidas de los años 1939 a 1943: el desgarradoramente lírico Concierto para violín, inspirado aparentemente por la tragedia de la Guerra Civil española; la *Sinfonía da Requiem*, otro lamento amargamente elocuente en tiempos de guerra; y, lo más importante, tres grandes ciclos de canciones escritos para Peter Pears, del que Britten estaba ahora enamorándose.

Es en las canciones donde asoman por primera vez los temas homosexuales en la música de Britten. *Les Illuminations*, para voz aguda y cuerda, parte de poemas del bisexual Rimbaud: un «desfile salvaje» del que forman parte un «grácil hijo de Pan» (Wulff Scherchen, según la dedicatoria), un «Ser Hermoso, alto de estatura» (Pears) y «pillos muy robustos», entre los que están «algunos jóvenes». Los *Seven Sonnets of Michelangelo* (*Siete Sonetos de Miguel Ángel*) suenan como cartas de amor a Pears, que correspondió a la muestra de amor cantándolos.

El tercer ciclo, la *Serenata* para tenor, trompa y cuerda, fue escrito en 1943, tras la vuelta a Inglaterra. En esta suerte de antología a partir de seis poemas ingleses, Britten abordó su tema esencial como compositor, la corrupción de la inocencia; el ciclo resultó ser casi un preparativo para *Peter Grimes*. Al principio, la trompa solista toca un amplio tema en armónicos naturales, que sugiere, casi en el estilo de la música de las praderas de Copland, un reino primordial no corrompido por la complejidad humana. Más tarde el ciclo pasa por una secuencia de formas establecidas, como Pastoral, Nocturno, Elegía y Canto fúnebre, y germina la «enfermedad del sentimiento». En el centro del ciclo se encuentra una música brillante y aterradora a partir del poema de William Blacke «The Sick Rose» («La rosa enferma»):

*Oh, rosa, estás enferma.  
El gusano invisible,  
que vuela por la noche  
con tormenta terrible:  
tu cama ha descubierto  
de dicha carmesí:*

*su amor turbio y secreto  
tu vida arruina así.*

La cuerda comienza con una quinta abierta «natural» sobre Mi y Si, que suena extrañamente a contratiempo. La trompa comienza con la nota Sol sostenido, formando una límpida tríada de Mi mayor y luego desciende a un Sol natural, ensombreciendo la armonía al cambiar al modo menor; se trata de un efecto acongojante de un tipo que aparece con frecuencia en Schubert y Mahler. La trompa se mueve en una espiral con una figura tortuosa, espasmódica, avanzando lentamente en intervalos cercanos de semitono y saltando a continuación con cuartas o quintas. El tenor recita el texto de Blake en el lapso de tan sólo ocho compases, repitiendo el sombreado de mayor a menor, de la luz a la oscuridad, del comienzo. Más tarde la trompa repite su solo y justo al final se tocan las dos primeras notas en el orden inverso: Sol natural a Sol sostenido. La pieza se cierra así en Mi mayor. Pero está muy lejos de ser una resolución optimista; es la victoria del gusano. Britten había descubierto una de las técnicas fundamentales de su lenguaje dramático, el empleo de medios sencillos para sugerir profundidades insondables.

## ***Peter Grimes***

El poema «Peter Grimes» de George Crabbe, parte de la colección de 1810 *The Borough (El pueblo)*, cuenta la historia de un hombre vil. Aun en su infancia, Grimes es horrible, desdeñando, reprendiendo, pegando y, por lo que parece, matando a su propio padre. Como pescador, se da a la bebida y se vuelve más despreciable. Somete a su primer aprendiz a abusos físicos —«Tenía el poder que siempre quiso mostrar, / un ser sometido a su afán de pegar»— y lo deja morir en la cama, sin conocerse la causa de su muerte. Un segundo aprendiz, amable y delgado, es objeto de abusos en formas que se dirían tanto sexuales como físicas: «Extraño que tanto tiempo un cuerpo tan desmadejado / soportar pudiera el más brutal insulto y el agravio más despiadado.» Ese muchacho cae del mástil de la barca. Un tercero muere en una tormenta. Finalmente, los habitantes de Aldeburgh, que han mirado hacia otro lado tras estos incidentes, prohíben a Grimes contratar a más aprendices. Él navega con su barca por los estuarios, empujado a la locura por los fantasmas de sus víctimas. Delirando, pero no arrepentido, muere en una cama en el albergue de la parroquia. Los epígrafes al comienzo del relato, uno de Walter Scott y dos de Shakespeare, contienen todos la palabra «asesinato».

Cuando Britten y Pears hablaron por primera vez de la posibilidad de hacer una ópera sobre *Grimes*, imaginaron a un personaje muy parecido al de Crabbe. En

algunos de los primeros borradores del libreto, que pueden verse en la Biblioteca Britten-Pears en Aldeburgh, la muerte del primer muchacho aprendiz se describe como un «asesinato fortuito», lo que quiere decir, supuestamente, homicidio sin premeditación. Además, la relación de Grimes con el muchacho tiene un dejo sexual. El pescador está enloquecido con la juventud y la belleza del muchacho: «Quiéreme, maldita sea», dice en un borrador. En una versión posterior aparece exclamando:

*Tu cuerpo es carne de picadillo  
del látigo. ¡Oh! Un delicioso manjar  
de piel tersa y joven que será de su agrado.  
¡Vamos, látigo! ¡Atiza! Hijo mío, a saltar,  
salta (latigazo), salta (latigazo), salta, el baile ha comenzado.*

En un momento posterior del proceso conceptual, Britten y Pears incorporaron al dramaturgo Montagu Slater para que escribiera el libreto y Slater, un ferviente comunista, hizo de Grimes un tipo más agradable, la víctima de una sociedad con una mentalidad cerrada. Britten y Pears aceptaron rápidamente las ideas de Slater. Pears le dijo más tarde al musicólogo Philip Brett: «Una vez que habíamos decidido convertirla en un drama del individuo frente a la multitud, entonces esas cosas — insinuaciones de la sexualidad y el sadismo de Grimes— tenían que desaparecer.» Pears escribió a Britten en la primavera de 1944: «Cuanto más oigo de ella, más siento que la homosexualidad no tiene importancia y no existe realmente en la música (o no resulta prominente en todo caso), de modo que no debe hacerlo en el texto. P. G. es un introvertido, un artista, un neurótico, su verdadero problema es la expresión, la expresión de su yo.»

En los bocetos finales de la partitura puede verse a los colaboradores tapando los vestigios de la concepción original. Se introdujeron más cambios antes de la publicación y se redactaron frases nuevas para que encajaran con la música ya existente. La frase de Grimes «Te olvidarás enseguida de tus cosas del asilo», dirigida al muchacho, se convierte en «Ella [la maestra Ellen Orford] se olvidará enseguida de sus cosas de la escuela».

La evolución intermitente de Grimes de villano a víctima podría haber producido fácilmente una impresión final confusa. Pero la música posee unas capas tan ricas que Grimes se convierte en un personaje absolutamente multidimensional, al que los cantantes han interpretado de maneras sorprendentemente diferentes. Pears, el creador del papel, siempre retrató a Grimes como un hombre herido por su estatus de desclasado social. El tenor podría haberse mostrado de acuerdo con Philip Brett, que entendió la ópera como un «retrato dramático del mecanismo de opresión». El tenor canadiense Jon Vickers, por contraste, encarnaba a Grimes como un animal dolido, que oscila entre un lirismo desgarrador y una violencia despiadada. Britten se puso evidentemente del lado de Pears, pero las ardientes interpretaciones de Vickers



sacaron a la luz capas ocultas de la partitura.

Todo lo que tiene que ver con *Grimes* es ambiguo. En una primera toma de contacto parece una ópera en la tradición decimonónica, provista de arias, dúos, coros y otras formas establecidas. Pero las formas heredadas se escinden periódicamente, o se quedan pequeñas, como si se vieran superadas por emociones que el compositor sabe que son demasiado complejas para resolverse en una canción. Se trata de una ópera que presiona constantemente en las fronteras del género, ya sea por arriba o por abajo: surgen de repente canciones folclóricas, operetas y melodías de vodevil, y la garra vernácula del musical estadounidense y, al mismo tiempo, estalla en disonancias del siglo xx. En muchos sentidos, *Grimes* es un *Wozzeck* inglés, provocando la simpatía por un hombre repulsivo, utilizando sus crímenes para acusar a la sociedad que lo ha engendrado. O, como lo expresó Britten, en su vena más directa: «Cuanto más depravada es la sociedad, más depravado es el individuo.»

La ópera arranca con un Prólogo animado y formal. Grimes presta declaración en el curso de las pesquisas que se realizan sobre la muerte de su primer aprendiz, que, en esta versión, muere en el mar por deshidratación. «¡Peter Grimes! ¡Peter Grimes! ¡Peter Grimes!», grita el arriero del pueblo: esta tragedia se desarrollará sobre las repeticiones acusatorias del nombre que da título a la obra. A lo largo de la escena introductoria, la música pone de relieve fracturas bajo la pulcra superficie de Aldeburgh: potenciales centros tonales se empujan unos a otros, tríadas mayores y menores suenan enturbiadas sobre notas extrañas, acordes coagulados aparecen en el metal grave.

La precisión psicológica de Britten al tratar musicalmente la lengua inglesa se pone de manifiesto desde el principio. Como Janáček, ajusta resueltamente sus líneas vocales a los ritmos de conversación, oratoria y discusión. Repárese en cómo trata una simple pregunta que el abogado Swallow le hace a Grimes: «¿Por qué hizo esto?» Un fiscal lanzando esta frase en un tribunal elevaría un poco su voz después del «Por qué» y resaltaría el «hizo», que es exactamente lo que hace Swallow. Cuando la escena avanza, las notas iniciales de la frase —piénsese en las cuatro notas de la canción de despedida de los *boy scouts* con un ritmo rápido y uniforme— revisten una función simbólica, representando cháchara, chismorreo, rumores. «¿Cuánto tiempo estuvo en el mar?», pregunta Swallow. «Tres días», contesta Grimes. En ese momento, oboes y fagotes tocan el motivo del chismorreo dos veces, staccato y crescendo. Más tarde es retomado por toda la madera y se convierte en un enérgico *ostinato*, sobre el que el coro expresa sus crecientes sospechas de Grimes. El odio al intruso será el centro moral con el que se organizan estos honestos ciudadanos a sí mismos.

En un principio, Grimes es una presencia borrosa, intentando hacerse oír por encima del barullo. Pero enseguida asoman su orgullo, impaciencia y beligerancia.

«Déjame lanzarles a sus bocas la verdad sin más», canta. En un dúo con Ellen Orford —la bondadosa maestra de escuela— revela una personalidad diferente, de extrema vulnerabilidad. A continuación llega la gran evocación orquestal de Britten del convulso océano en una mañana fría y gris: el primero de los seis interludios de la ópera, que ilustran diversas facetas del mar. Resulta interesante que algunos de los motivos del océano hayan aparecido anteriormente en la escena del juicio, caracterizando a Grimes; él y el mar transmiten la misma fuerza primitiva.

Los residentes del Borough, a los que se ve enfrascados en sus quehaceres matutinos tras el interludio, son una gente variopinta, y sus deslices son más memorables que sus virtudes. Auntie (Tía), encargada de la Posada del Jabalí, regenta durante algunas horas un burdel, poniendo a sus «sobrinas» a disposición de los hombres del pueblo. El autonombrado predicador seglar Boles es un borracho incorregible. La mojigata y gruñona Sra. Sedley es adicta al láudano y necesita reponer sus existencias. Cuando Ned Keene, el boticario, le ofrece a Grimes un nuevo aprendiz, la gente del pueblo empieza de nuevo con sus chismorreos: y cuando Ellen se ofrece a ir a buscar al muchacho la implican también a ella, acusándola de «recoger chicos para Peter Grimes». Entretanto, signos de una inminente tormenta se acumulan en la orquesta y todos excepto Grimes se dispersan en busca de un refugio seguro.

Solo contra los elementos, Grimes sueña en voz alta con un futuro en el que amasará una fortuna, se casará con Ellen y se vengará del pueblo. Canta un aria abreviada de un ardor desesperado cuya música asciende rápida e irregularmente:

*¿Qué puerto resguarda la paz,  
lejos del oleaje, lejos de la tormenta,  
qué puerto puede abrazar  
terrores y tragedias?*

Una tentativa de clímax en La mayor se ve desbaratada por una disonancia de tres notas, que empieza *ppp* y luego va aumentando de volumen, en las trompetas y trombones. Se mueve como una cuña y tiene el efecto de romper la armonía: nos vemos arrojados por medio del tritono a la tonalidad de Mi bemol menor del segundo interludio, la música de la tormenta propiamente dicha. Es poco lo que ofrece Britten en términos de pintura realista de la naturaleza y lo que hace, en cambio, es provocar una tempestad más abstracta, contrapuntística. La música de «¿Qué puerto?» domina la segunda parte de la secuencia, reforzando la impresión de que estamos más ante una tormenta psíquica que física.

La gente del pueblo se ha refugiado en el Jabalí. Los acontecimientos siguen una trayectoria predecible del regocijo al altercado. Descargan su desazón contenida en Grimes, que irrumpe como una exhalación por la puerta con una vehemente reexposición orquestal de «¿Qué puerto resguarda la paz?». El hipócritamente

moralista Boles acusa a Grimes de lo inefable: «Su especialidad no son los hombres, sino matar a niños.» La música de la tormenta se recrudece aun cuando la puerta está cerrada, sugiriendo de nuevo que Grimes es una tormenta en sí mismo. En el margen del primer borrador de Slater para esta escena, Britten escribió: «Clímax de tormenta (¿+ temor del muchacho a ser asesinado?).» Cuando las escalas cromáticas se precipitan hacia abajo en la orquesta —dos escalas paralelas, separadas por un tono—, Grimes saca a su nuevo aprendiz de la taberna y lo lleva a su mundo.

El Acto II comienza en una dorada mañana de domingo. La música está escrita en el modo lidio, con el cuarto grado de la escala ascendido; en este contexto, el tono ensanchado sugiere un derroche de luminosidad, con la luz resplandeciendo en la superficie del agua. Cuando se levanta el telón, los lugareños acuden en tropel a la iglesia y, por una vez, su cháchara suena saludable. Pero en medio de las festividades de Re mayor suena una tríada de Si bemol mayor en la zona grave de la orquesta, creando una repentina y discordante disonancia. Se halla anclada en el sonido redondeado de la campana de una iglesia. A un lado de la procesión dominical ha aparecido Ellen con el nuevo aprendiz, John.

Sigue una extraordinaria secuencia en dos niveles. Los feligreses cantan los himnos y responsorios de su servicio dominical en la iglesia, fuera del escenario, mientras que Ellen se sienta con John junto a la playa, tratando de enjugar sus lágrimas. Al ver un cardenal en el cuerpo del muchacho, ella supone que ha resurgido la violencia de Grimes: «Ya ha empezado.» Le dice a John que ya ha descubierto cuán cerca del amor se halla la tortura. (En una revisión del último momento se cambió «amor» por «vida», echando a perder una serie de correspondencias en el texto y la música.) Por detrás, el coro canta frases como «Hemos hecho esas cosas que no deberíamos haber hecho». Lo cierto es que Ellen no debería haber dejado que el muchacho estuviera nunca cerca de Grimes; su fe equivocada en la bondad humana sienta las bases para el inminente desastre.

Cuando aparece Grimes, Ellen le interroga sobre el cardenal, lo que provoca que él la pegue, acompañado por una reminiscencia orquestal de la tormenta. «¡Dios, ten compasión de mí!», exclama él, en una línea musical que desciende hasta lo más profundo como un sacacorchos, y se va con el chico. «Grimes ha vuelto a las andadas», cantan los parroquianos, con las mismas notas con las que Grimes había cantado «Dios, ten compasión de mí». Wagner, en el ciclo del *Ring*, creó un sistema de motivos conductores en el que figuras melódicas recurrentes le sirven de recordatorio al público para recordar conceptos y personajes. Britten, complicando la idea wagneriana, vincula dos significados diferentes a su *Leitmotiv*, uno relacionado con los sentimientos de culpa de Grimes y el otro relacionado con la condena por parte de la gente del pueblo. La interpretación del motivo por parte de estos últimos gana inevitablemente —el órgano de la iglesia le otorga gravedad moral— y la figura

del sacacorchos se reviste de una energía percutiva, propulsiva. Los lugareños deciden enviar una delegación para indagar qué es lo que está pasando en el chamizo de Grimes en lo alto del acantilado y, mientras avanzan hacia allí, son acompañados por el ruido sordo de tambores militares: «Ahora se juzgará a los chismosos.»

Britten se abstiene de mostrar lo que sucede entre Grimes y John cuando vuelven al chamizo, pero el cuarto interludio, una aterradora Passacaglia, nos permite imaginar lo que está sintiendo el muchacho. La forma de la Passacaglia —variaciones sobre un *basso ostinato*— contaba ya con una distinguida historia en la ópera del siglo xx. Berg, en *Wozzeck*, la utilizó para describir los sanguinarios experimentos del espantoso Doctor. Shostakovich, en *Lady Macbeth*, utilizó una Passacaglia para describir las secuelas del asesinato del kulak Boris. Britten introdujo una Passacaglia en el *finale* gravemente apesadumbrado de su Concierto para violín de 1939, que recuerda indirectamente a los luchadores antifascistas de la Guerra Civil española.

En todas estas obras, la Passacaglia sugiere la acción de fuerzas mortíferas o destructivas, y es lo que hace en *Grimes*, donde una macabra actividad orquestal se acumula sobre repeticiones del *Leitmotiv* «¡Dios, ten compasión de mí!» / «Grimes ha vuelto a las andadas». Cuando Britten preparó una partitura independiente para este interludio, la anotó con asociaciones más detalladas, algunas de las cuales son: «Una crisis — ¿un error? ¿mar encrespado?», «la culpa, depresión, soledad del muchacho», «lágrimas», «consuelo de G», «ánimos de G» (espeluznantes acordes arpegiados para trompetas y trombones), «esfuerzos del chico por trabajar y agradar» «¿mi[edo?]]» (figuras rápidas, serpenteantes, para la madera aguda y los violines), «G amenaza», «el camino subiendo por la colina, el terror del chico» (figuras apremiantes en las trompas, escalas ascendentes precipitadas en las maderas). El «chico mismo» habla por medio de una canción entrecortada en la viola sola, un instrumento que suele tener implicaciones autobiográficas en la música de Britten, ya que el compositor la tocó en su juventud.

Lo siguiente que pasa es angustioso, especialmente cuando se tienen en cuenta las indicaciones programáticas de la Passacaglia. John es empujado en escena, con Grimes siguiéndole por detrás. La condición mental del muchacho queda indicada por el principal tema de la viola y por la música que denota «lágrimas» y «miedo». Grimes insiste en seguir adelante con la salida a pescar de ese día y hace cábalas sobre su matrimonio con Ellen. La música de la «crisis/error» reaparece cuando Grimes zarandea al muchacho, seguida de una repetición del «consuelo» desconsolador.

Cuando se acerca la procesión del pueblo, Grimes amenaza con una mayor violencia a menos que John descienda por el peligroso sendero del acantilado: «¿Vas a moverte o tendré yo que ponerte en danza?» (En el libreto original se lee: «¿Vas a moverte si te acaricia el zurriago?», como si Grimes estuviera sujetando un látigo.) La figura del «terror» de la Passacaglia restalla en la cuerda. Cuando John empieza a bajar, pierde el equilibrio, grita y cae. Britten anota el grito con la frase «*portamento*

*lento*» (una nota que se desliza lentamente). El gesto de un grito descendente recuerda al asesinato de Marie en *Wozzeck* («*Hilfe!*»). Ese eco debilita la interpretación «oficial» de Grimes como «víctima de la sociedad»: la música se sitúa muy cerca de acusarlo de asesinato, de pensamiento si es que no de obra.

Llegan los chinchorreros habitantes del pueblo, pero no ven nada raro. Tras comentar entre ellos que las habladurías del Borough podrían haber llegado demasiado lejos, se van. El capitán Balstrode, uno de los pocos que quiere entender a Grimes y no condenarlo, se queda rezagado y poco después hace un descubrimiento terrible: las ropas de domingo del muchacho se encuentran tiradas por el suelo. Se oye la melodía para viola sola de la Passacaglia, pero con sus intervalos invertidos, de modo que se asemeja al diseño con el que Boles cantó las fatídicas palabras «Su especialidad no son los hombres, sino matar a niños». Es como si fuera el espectro del muchacho el que estuviera hablando.

Acto III: ha caído la noche. Una banda está tocando una danza popular en el Moot Hall, un edificio del siglo XVI con una alta chimenea que aún existe en Aldeburgh. Fuera, Swallow y Ned Keene están persiguiendo a las coquetas sobrinas. El párroco, observando el animado ambiente antes de volver al cultivo de sus rosas, canta una breve pero pegadiza canción con el estribillo: «Buenas noches, amigos, buenas noches.» Hay incluso un jocoso cameo del Dr. George Crabbe, el creador de Grimes. En medio del jolgorio, la terrible Sra. Sedley está al acecho, tratando de interesar a los vecinos en su teoría de que Grimes ha asesinado a su aprendiz:

*En la soledad y el estremecedor  
silencio de la medianoche  
reconstruyo la historia  
y el agobiante secreto.  
Es un asesinato de lo más inmundado,  
y yo voy a denunciarlo.*

La Sra. Sedley se tiene por una gran detective, una especie de Miss Marple enfermiza que lleva años esperando que se cometa un crimen en el umbral de su casa. Una línea cromática de bajo la hace sonar como un villano ridículo de una ópera cómica, pero un apunte de combativa trompeta anuncia su capacidad para hacer estragos. La ironía es que la Sra. Sedley está realmente en lo cierto: algo pasa con Grimes. Pero la justicia que ella busca es vengativa y no redentora.

Ellen llega sosteniendo el jersey desgarrado de John, que Balstrode ha encontrado en la playa bajo el acantilado. La maestra de escuela había tejido ella misma la prenda, en un esfuerzo por crear un perfecto icono de los sueños de la infancia. Ahora su labor cuenta una historia escalofriante: es, dice, «la pista cuyo significado queremos ignorar». Mientras canta está acompañada de acordes en la cuerda que semejan gasas y de rasgueos del arpa, en el estilo de un lamento renacentista. El

estudiado arcaísmo del aria sugiere que Ellen está aún apartando su mirada de la verdad en relación con Grimes, a pesar de sostener la pista en su mano. En la música incluso se insinúa su papel como un accesorio involuntario en las acciones de Grimes: cuando ella y Balstrode declaran «Estando a su lado», cantan con la melodía con la que Grimes amenazó al muchacho.

Tras acertar a oír el diálogo de Ellen y Balstrode, la Sra. Sedley acude victoriosamente a ver a Swallow, diciendo a voz en grito: «Es un asunto oficial.» Se hace con el control de Si bemol mayor, la tonalidad de la escena introductoria en el tribunal, y los demás se le unen rápidamente, con la intención no de investigar a Grimes sino de inculparlo: «Quien se mantiene al margen deja crecer su orgullo. / ¡A aquel que nos desprecia lo destruiremos!» Son una especie de Comisión de Actividades Antianglias, empeñada en la destrucción personal. El ebrio vigor de la danza se vuelve malevolente; la línea cromática anteriormente chirriante de la Sra. Sedley truena en el metal. Como conclusión, el coro canta «¡Peter Grimes!» nueve veces en *fortissimo*, acortándolo posteriormente a un «Grimes!» en un triple *forte*. Pero buscan en vano a su presa. Durante el último interludio marino, la escena cambia a la playa desierta, adonde ha huido Grimes.

Pero ¿se encuentra solo? Al principio del más misterioso de los interludios, un motivo de flauta recuerda una pequeña ráfaga de notas que sonaron cuando Ellen estaba sentada con el muchacho el domingo por la mañana. Se unen otros instrumentos con «Grimes ha vuelto a las andadas» mientras la orquesta toca colectivamente un masivo acorde de Mi, la tonalidad en que la viola entonó su canción espectral al final del Acto II. Como en el poema original de Crabbe, Grimes parece rodeado por los espectros de sus víctimas. De hecho, en la «escena de la locura» subsiguiente canta fragmentos de su música anterior y habla a los dos chicos que han muerto (e incluso a un tercero al que aún no ha conocido). Entretanto, el coro continúa pronunciando su nombre fuera de escena, setenta y nueve veces seguidas: «¡Grimes!... ¡Grimes!... ¡Grimes!... ¡Grimes!... ¡Grimes!... ¡Grimes!...»

Su sensación del yo se viene abajo, y todo lo que puede hacer Grimes al final es cantar su propio nombre a modo de respuesta, en un prolongado melisma. Él se ve a sí mismo únicamente como lo ve el pueblo. Aparecen Balstrode y Ellen, pero Grimes no les oye. Balstrode deja de cantar y dice simplemente: «Échate al mar hasta que dejes de avistar el Moot Hall. Luego hunde la barca. ¿Me has oído? Húndela. Adiós, Peter.»

Mientras amanece un nuevo día, reaparece la música del primer interludio. Los residentes del Borough emprenden sus tareas. Boles y Auntie observan una barca hundiéndose en el mar. «¿Qué es eso?», pregunta Auntie. «No puedo ver nada», contesta Boles. «¡Uno de esos rumores!», contesta Auntie, con la melodía de «Grimes ha vuelto a las andadas». Con el marginado desterrado de su seno, el Borough parece haberlo olvidado todo sobre él. El coro vuelve a cantar la indiferente majestad del mar: «En vaivén incesante va y viene la marea [...] más tarde refluye con gesto

hondo y terrible.» Acordes densos, como los que sonaron cuando Grimes entró al principio en la sala del tribunal, gruñen en el bajo. Un océano de sonido, ni sombrío ni luminoso, ni mayor ni menor, envuelve la tumba del pescador.

## La Guerra Fría de Britten

El estreno de *Grimes* se produjo en la Sadler's Wells Opera Company el 7 de junio de 1945. El triunfo posterior cambió la música británica y la vida de Britten. El interés por la ópera pasó a ser tan intenso que al final de la temporada un conductor de autobús de Londres introdujo el título en su letanía de destinos: «¡Sadler's Wells! ¿Alguien más para Peter Grimes, el pescador sádico?» Siguieron representaciones europeas y estadounidenses. En Estados Unidos, la ópera se interpretó por primera vez en el Festival de Tanglewood y luego en la Metropolitan Opera. El rostro del compositor apareció en la portada de *Time*. Incluso Virgil Thomson se vio obligado a admitir que *Peter Grimes* no era «un tostón».

A partir de aquella histórica primera noche, Britten se convirtió en el compositor vivo más famoso de Inglaterra. Sobrellevó sus obligaciones nacionales sin dificultad, componiendo prolíficamente hasta su muerte, algo más de treinta años después. Escribiría otras trece óperas, igualando la producción de Richard Strauss. Su selección de fuentes literarias fue enormemente ambiciosa, abarcando desde una tragedia romana del dramaturgo francés André Obey (*The Rape of Lucretia* [La violación de Lucrecia], 1946); una comedia social de Guy de Maupassant (*Albert Herring*, 1947); un relato de marineros con varias capas de Herman Melville (*Billy Budd*, 1951, con un libreto de E. M. Forster); un drama histórico de la relación amorosa de Isabel I con el conde de Essex (*Gloriana*, 1953); dos tensos y enigmáticos relatos de Henry James (*The Turn of the Screw* [Otra vuelta de tuerca], 1954, y *Owen Wingrave*, 1971); una adaptación de Shakespeare (*A Midsummer Night's Dream* [Sueño de una noche de verano], 1960); tres parábolas religiosas (*Curlew River*, *The Burning Fiery Furnace* [El horno ardiente] y *The Prodigal Son* [El hijo pródigo], 1964-1968); hasta, finalmente, Thomas Mann (*Death in Venice* [Muerte en Venecia], 1973). Las canciones de Britten bebieron de fuentes poéticas tan diversas como Donne, Blake, Wordsworth, Shelley, Coleridge, Goethe, Hölderlin, Pushkin, Thomas Hardy, T. S. Eliot, Edith Sitwell, Robert Lowell y, de manera especialmente memorable, Wilfred Owen, el soldado-poeta que proporcionó gran parte de los textos del oratorio antibélico *War Requiem* (Réquiem de guerra).

Sin embargo, en medio de la enloquecida paranoia de la época de la Guerra Fría, la posición de Britten no fue nunca enteramente segura. Durante la Segunda Guerra Mundial había dejado constancia de su condición de objetor concienzudo y siguió

comprometido con el pacifismo y otras causas izquierdistas a lo largo de la época anticomunista de la caza de brujas. La homosexualidad también jugaba en su contra. De haber llegado a la prensa cualquier rumor de esas amistades románticas con muchachitos, Britten habría quedado destruido en un instante. Además, al igual que en los Estados Unidos de la Guerra Fría, la homosexualidad se consideraba el indicativo de una naturaleza dúplice y antipatriótica. Tras la desertión del espía homosexual Guy Burgess a la Unión Soviética en 1951, Scotland Yard empezó a rastrear homosexuales en las altas esferas de la sociedad inglesa. Parece ser que Britten fue sometido a una «entrevista» con Scotland Yard a finales de 1953, aunque no se tomó ninguna medida. Al otro lado del océano, J. Edgar Hoover tenía fichados a Pears y Britten, calificándolos de «inmigrantes prohibidos», lo que quería decir que cada vez que querían viajar a Estados Unidos tenían que pasar por un intrincado proceso para solicitar el visado. Una página de la carpeta del FBI del compositor ha sido tan fuertemente censurada que sólo queda su nombre; el resto ha sido tachado.

Una vez que el mundo occidental se convirtió de forma ostensible en el Borough, una comunidad de animadversiones, Britten siguió ocupándose de sus temas preferidos: el amor entre hombres, la belleza de los muchachos, el peligro de perder la inocencia, la presión de la sociedad sobre el individuo, la persistencia de las heridas secretas, el anhelo de mundos sin tacha.

La homosexualidad, implícita en *Grimes*, pasa a ser más o menos explícita en *Billy Budd*. El relato de Melville presenta una especie de triángulo amoroso entre personajes masculinos: el apuesto marinero Billy, que ama a todos; el codicioso contraamaestre Claggart, que desea a Billy y jura destruir lo que no pueda poseer; y el Capitán Vere, que oculta sus propios sentimientos hacia Billy tras una austera apariencia. Claggart acusa falsamente a Billy de fomentar un motín; Billy lo mata en un ataque de furia; la justicia militar exige que Billy muera. Vere, sin embargo, se encuentra en un dilema. Hace llamar a Billy para mantener una «entrevista a puerta cerrada», supuestamente para explicarle por qué no puede anularse la sentencia de muerte.

En el relato de Melville, la entrevista entre Billy y Vere se halla envuelta en un «sagrado olvido», en dobles negativas y circunloquios, pero al autor se le escapa que el Capitán pudo haber «prendido a Billy en su corazón», palabras que sugieren un abrazo físico. Al poner música a la entrevista, Britten saca a la luz la emoción, ya que no la acción. Ante un escenario vacío, la orquesta presenta lentamente un despliegue de treinta y cuatro acordes mayores y menores, cada uno de los cuales armoniza una nota de la tríada de Fa mayor. Los cambios de acorde son a menudo discordantes: un tritono pasa de Re menor a La bemol mayor, un suave Do mayor en la cuerda da paso a un áspero Fa sostenido menor en el metal, con cambios de dinámica casi en cada compás, como si estuvieran siguiéndose los postulados del serialismo integral. Pero la tensión decrece lentamente y la secuencia concluye con una pacífica alternancia de Fa mayor y Do mayor, con un acorde de Re mayor con sordina aportando una última



y tenue sacudida al final. Se trata de la música de una pasión muda —«amor que sobrepasa todo entendimiento», como dice Vere en el epílogo— y casi invierte el empuje trágico del relato.

*The Turn of the Screw* se aventura en un territorio aún más arriesgado. El relato de Henry James cuenta la historia de una institutriz contratada para cuidar de dos niños en una casa apartada y que descubre que están aparentemente bajo el hechizo de dos fantasmas, los del antiguo criado Peter Quint y la antigua institutriz Miss Jessel. Al igual que en *Billy Budd*, Britten explica en detalle lo que su fuente decimonónica simplemente daba a entender. Quint se convierte en una presencia enteramente sobrenatural, más que una proyección mental, mientras que sus intenciones con el niño se revisten de un dejo erótico: se dice que a Quint «le gustaban guapos [...] y conseguía lo que quería, día y noche». Pero la ópera se centra realmente en la institutriz que, como Ellen en *Grimes*, acaba viéndose convertida en cómplice de la suerte de los niños a pesar de intentar salvarlos. Y, como en *Grimes*, la complejidad de la culpa se muestra en el trasiego de motivos de una situación a otra.

La ópera adopta la forma de variaciones sobre un tema dodecafónico. No obstante, la partitura es lo menos parecido a un aluvión de disonancias; toda suerte de melodías acaban brotando de la matriz básica. Asociamos el tema con la maldad de Quint pero, según va avanzando la ópera, queda claro que el tema tiene también mucho que ver con la institutriz, y que Quint está poco a poco haciéndose con el control de su consciencia. Cuando, en el clímax de la ópera, ella apremia a Miles para que pronuncie en voz alta el nombre del espectro que está acosándolo, ella acaba cantando el tema de la «tuerca». Incapaz de soportar la conmoción de pronunciar el nombre de Quint, Miles cae muerto. La ópera ilustra así el tema predilecto de James —y de Britten— de personajes que piensan el bien y hacen el mal. También muestra cómo un niño puede sufrir los excesos de la emoción adulta, aun en el caso de que la emoción no sea sexual.

Los argumentos de *Grimes*, *Billy Budd* y *The Turn of the Screw* giran todos ellos en torno a la muerte de un niño o de un hombre joven. Todos podrían resumirse con un verso del poema de Yeats «The Second Coming» («La segunda venida»), que Britten y su libretista Myfanwy Piper pusieron en boca de Peter Quint: «Se ha ahogado la ceremonia de la inocencia.» Britten se identificaba fuertemente con las víctimas, pero es posible que viera también algo de sí mismo en los predadores. Aun mientras estaba ensayando *The Turn of the Screw* para su estreno en 1954, se encaprichó de David Hemmings, de doce años, que representaba el papel de Miles. El propio Hemmings no se sintió acosado; más tarde declaró que aunque él y Britten durmieron en la misma cama no había sucedido nada abiertamente sexual. Ninguno de los muchachos con los que Britten trabó amistad en el curso de los años habló mal de él, con una excepción significativa: Harry Morris había conocido a Britten en 1937, a los trece años, y muchos años después contó a su familia que Britten se le había insinuado aparentemente y él lo había rechazado gritando y tirando una silla.

Britten, que tenía entonces veintitrés años, debió de comprender el daño que podían provocar sus deseos, y trazó una línea divisoria que no volvería a traspasar.

Si *The Turn of the Screw* es la más absolutamente perturbadora de las óperas de Britten, *A Midsummer Night's Dream* plantea enmiendas. Al escribirla, Britten exorcizó probablemente las vetas más oscuras de su naturaleza y encontró algo parecido al refugio inocente que siempre había buscado. Trabajando en la tradición de «óperas literarias» del siglo xx como *Pelléas*, *Jenůfa*, *Salome* y *Wozzeck*, Britten puso música a Shakespeare directamente, palabra por palabra, aunque, con la ayuda de Pears, redujo la obra a unas dimensiones manejables. El mecanismo de la «tuerca», la invasión de lo sobrenatural y lo no natural, reaparece ahora invertido: cuando surgen emociones turbadoras en ámbitos humanos y fantásticos, la magia de Puck las resuelve, fundamentalmente deshaciendo el daño que han provocado. Britten lanza sus propios conjuros, inventando un lenguaje de ruidos dulces, batacazos armónicos y melodías de una elegancia suprema que se desvanecen antes de que puedan ser apresadas. Al final del Acto II, Puck y un coro de hadas envían a los cuatro mortales a lo que el rey de las hadas Oberón llama un «sueño que finge la muerte». Mientras Puck se prepara para exprimir zumo sobre los ojos de Lisandro, las hadas cantan:

*Sobre el suelo,  
profundo sueño [...].  
Y al despertar se te mostrará  
la consabida moraleja:  
«Cada oveja con su pareja»;  
nada irá mal;  
el hombre su yegua volverá a tener,  
y todo irá bien.*

Britten describe el narcótico por medio de dulces acordes que equivalen a una serie dodecafónica: Re bemol mayor, Re mayor con el Si añadido, Mi bemol mayor y las notas Do y Mi. Sobre una orquestación iridiscente, los niños cantan una melodía ascendente y descendente en terceras, una nana llegada de otro mundo. No hay nada más fragante que haya emanado del principio dodecafónico de Schoenberg. Algo igualmente mágico sucede en la coda, cuando la orquesta toca la estrofa una vez más, con los violines ocupando el lugar de las voces. La secuencia de cuatro acordes deja de moverse, deteniéndose en cambio en un cálido Re bemol, y una paz absoluta parece al alcance de la mano. Sin embargo, cuando las terceras de la melodía retroceden y desaparecen, su significado cambia: durante el instante más fugaz, el modo mayor se convierte en menor, y una sombra atraviesa la mente como una flecha. En noviembre de 1940, un bombardeo alemán bautizado como Operación Sonata Claro de Luna arrasó Coventry y redujo a escombros una catedral que se

había alzado en la ciudad desde la Edad Media. Veintidós años después, el 30 de mayo de 1962, se dedicó una nueva catedral junto al esqueleto de la antigua y se estrenó el *War Requiem* de Britten. Es la obra «oficial» del compositor, su más grandiosa declaración pública.

Es posible que la compleja estructura literaria y musical del *War Requiem* sea en parte deudora de Michael Tippett, al que Britten respetaba como a cualquier otro colega. El libreto para el oratorio de Tippett *A Child of Our Time (Un chico de nuestro tiempo)*, escrito durante los primeros años de la Segunda Guerra Mundial, se desarrolla en dos niveles que se entrecruzan ingeniosamente: las propias y solemnes meditaciones poéticas de Tippett, a la manera de T. S. Eliot, sobre la crisis de mediados de siglo, y selecciones redentoras del *Book of American Negro Spirituals (Libro de espirituales negros estadounidenses)* de James Weldon Johnson («Nadie conoce la miseria que veo», «Baja, Moisés», «Río profundo»). En una vena similar, el *War Requiem* intercala el texto latino de la Misa de Réquiem con poemas antibélicos de Wilfred Owen, que confieren nuevas resonancias a palabras a las que se ha puesto música miles de veces. Tres solistas se sitúan frente a dos orquestas y dos coros, creando un espacio musical multidimensional que compite con el de *Gruppen* de Stockhausen. La compleja arquitectura tiene el efecto de incorporar lo personal a lo político, lo profano a lo religioso.

El momento culminante del *War Requiem* llega en el «Libera me», en el que el compositor suplica la paz, la liberación de la «muerte eterna». Tras una mastodónica explosión coral-orquestal, el tenor y el barítono se recitan uno a otro versos del poema de Owen «Strange Meeting» («Extraño encuentro»), en el que un soldado inglés recién muerto conoce al soldado alemán que lo había matado el día anterior. «Parece que escapé de la batalla por algún túnel hondo y gris», declara el inglés. «Soy el enemigo que mataste, amigo mío», responde el alemán. Al infundir un estremecimiento erótico a este encuentro de extraños —sonoridades con la indicación «frío» dan paso a cálidos acordes con vibrato, que llevan las indicaciones «expresivo» y «apasionado», lo que produce una sensación de una estremecedora cita a medianoche—, Britten se abre camino entre las falsas complejidades de la política. Puede que estuviera rememorando el inolvidable grito de su otrora amigo Auden de «Debemos amarnos o morir».

## Britten y Shostakovich

En septiembre de 1960, Dmitri Shostakovich viajó a Londres para oír su Concierto para violonchelo tocado por Mstislav Rostropovich. En ese concierto le presentaron a Britten. En el curso de los años siguientes Britten y Pears realizarían

diversas visitas a Rusia, generalmente en compañía de Rostropovich y su esposa, Galina Vishnevskaya. La amistad entre los dos compositores floreció en el verano de 1965, cuando Britten y Pears se trasladaron a una colonia de compositores soviéticos en Armenia, donde se encontraban los Rostropovich y Shostakovich. A pesar de diferencias evidentes de temperamento —Britten era cálido y afectuoso con las personas en quien confiaba, Shostakovich era extremadamente nervioso—, los dos sintieron rápidamente una simpatía mutua y es posible que la profundidad de su conexión se viera igualada en muy pocas de las relaciones mantenidas en vida por uno y otro.

Britten llevaba mucho tiempo admirando la música de Shostakovich, como muestra la Passacaglia de *Peter Grimes*, en la estela de *Lady Macbeth*. Shostakovich, por su parte, conocía poca música de Britten antes del verano de 1963, cuando recibió la grabación y la partitura del *War Requiem*. Enseguida anunció a su viejo amigo Isaak Glikman que había conocido una de las «grandes obras del espíritu humano». En persona le dijo en una ocasión a Britten: «Usted gran compositor, yo pequeño compositor.» El paisaje psicológico de Britten, con sus perfiles ondulantes de temor y culpa, sus líneas de falla y sus grietas, su tenue luz redentora, le hacían sentirse muy cómodo a Shostakovich.

Ambos hombres parecen casi haber nacido con una sensación de estar acorralados. Aun en obras de sus años de adolescencia se diría que estaban experimentando espasmos de terror existencial. Eran hombres hechos y derechos con las almas de chiquillos asustados y llenos de talento. Eran como los soldados del poema de Wilfred Owen, conociéndose al final de un túnel hondo y gris. Shostakovich conoció a Britten sólo una semana después de haber vivido otra más de su serie aparentemente interminable de humillaciones políticas. Nikita Jrushev, el sucesor de Stalin en la secretaría general del Partido Comunista, le había pedido que se pusiera al frente de la Unión de Compositores de la República Socialista Federativa Soviética Rusa y, poco después, pasó a ser candidato a miembro del propio Partido. Anteriormente, Shostakovich había jurado a sus amigos que jamás entraría a formar parte de una organización que utilizaba el terror para conseguir sus fines. Luego dio versiones contradictorias de la serie de acontecimientos que le hicieron dar marcha atrás en su decisión, y una de ellas fue que estaba borracho. «Han estado persiguiéndome durante años, dándome caza», le dijo a Glikman, con las lágrimas cayéndole por la cara. Lev Lebendinsky afirmó haberle oído decir cosas como «Estoy muerto de miedo», «Soy un miserable alcohólico» y «He sido una puta y siempre seré una puta».

Es probable que Shostakovich no hubiera sufrido graves consecuencias si hubiese rechazado el cargo de la República Socialista Federativa Soviética Rusa o la pertenencia al Partido. En los años sesenta los músicos más jóvenes estaban enfrentándose activamente a las restricciones estéticas del Partido, estudiando composición dodecafónica y técnicas vanguardistas, alineándose con el movimiento

disidente. Quedaron horrorizados ante el gesto de conformidad de Shostakovich. «Nuestra decepción no conoció límites», afirmó la joven compositora Sofia Gubaidulina. «Quedamos preguntándonos por qué, justo cuando la situación política se había relajado un poco, cuando por fin parecía posible preservar la identidad propia, Shostakovich había caído víctima de la adulación oficial.» Más tarde, dijo Gubaidulina, ella comprendió mejor lo que había tenido que soportar Shostakovich.

Esta última crisis provocó que Shostakovich escribiera su feroz y automortificante Octavo Cuarteto, una de las más extraordinarias obras autobiográficas de la historia de la música. Fue escrita en sólo unos pocos días, tras una visita a Dresde, donde el director Lev Arnshtam estaba realizando *Cinco días, cinco noches*, una película sobre los bombardeos aliados de febrero de 1945.

La experiencia de Dresde contribuyó sin duda al tono tenso del Octavo Cuarteto, pero las cartas de Shostakovich indican que la dedicatoria a «las víctimas del fascismo y la guerra» era una especie de tapadera de su propia angustia privada. A Glikman le escribió: «La portada podría llevar la dedicatoria: “En memoria del compositor de este cuarteto” [...]. Es un cuarteto pseudotrágico, tanto que mientras estaba componiéndolo derramé la misma cantidad de lágrimas del pis que suelo necesitar hacer tras media docena de cervezas. Se trataba, por supuesto, de una respuesta no tanto a la pseudotragedia como a mi propio asombro por su unidad de forma superlativa. Pero aquí puede detectarse un toque de autoglorificación, que a buen seguro pasará y dejará en su lugar la resaca autocrítica habitual.»

El motivo personal D S C H, que sonaba pseudotriunfalmente en el *finale* de la Décima Sinfonía, asoma entre la trama de casi cualquiera de las páginas del Octavo Cuarteto. Aparece junto a citas de anteriores obras de Shostakovich, incluidas la Décima Sinfonía, *Lady Macbeth* y la juvenil Primera Sinfonía, por no mencionar la *Patética* de Tchaikovsky, la Música Fúnebre de Sigfrido de *Götterdämmerung* y la canción revolucionaria «Atormentados por la penosa esclavitud». ¿Estaba hablando Shostakovich irónicamente cuando describió el cuarteto como un ejercicio de «autoglorificación»? La designación podría ser aplicable al *finale* de la Décima, pero parece inapropiada para el Octavo Cuarteto, que se apaga con un coral negro y estático de lamento. Las últimas páginas de la partitura se parecen, de un modo curioso, a la escena de la locura de *Peter Grimes*, en la que el pescador queda reducido al canto de su propio nombre: «¡Grimes! ¡Grimes! ¡Grimes!» Es el momento supremo de autoalienación.

El desolado terreno psicológico de la música de última época de Shostakovich se solapa por todas partes con el de Britten. Shostakovich se entretuvo con una de las formas predilectas de Britten, el ciclo de canciones. Los *Siete Poemas de Alexander Blok*, los *Seis Poemas de Marina Tsvetaieva* y la *Suite sobre versos de Michelangelo Buonarroti* —esta última inspirada probablemente por las canciones de Miguel Ángel de Britten— muestran una aproximación económica recién descubierta al tratamiento musical de textos, mientras que éstos resuenan con la vida del compositor en el estilo

semiconfesional que Britten había perfeccionado con *Les Illuminations* y la *Serenata*: tártaros infames, matanzas y hambruna (Blok); el zar como un asesino de poetas (Tsvetaieva); Roma plagada por la codicia y los derramamientos de sangre (Miguel Ángel).

La manifestación política más audaz de Shostakovich durante el deshielo de Jrushev llegó en la Decimotercera Sinfonía, basada en poemas antiestalinistas de Evgeny Yevtushenko. El primer movimiento, «Babi Yar», es en apariencia un lamento por el sufrimiento judío en época de los nazis, pero también recuerda la vida en tiempos de Stalin. Yevtushenko dedica una sección a retratar a Anne Frank encogida muerta de miedo junto a su familia en el desván: «¡Alguien viene!» «¡Están echando abajo la puerta!» «No, es el hielo rompiéndose» Shostakovich responde con una serie de enérgicos acordes disonantes que, con su peculiar armonización ahuecada, sugieren no sólo una mano asesina golpeando una puerta, sino también las reacciones aterrorizadas de quienes esperan detrás de ella.

Britten, entretanto, retomó la composición de música de cámara y orquestal, que había ignorado en gran medida desde su período estadounidense. Entre 1964 y 1971 compuso tres grandes suites para violonchelo, en las que resuena el lenguaje terso de los cuartetos de Shostakovich al tiempo que honran a Bach. El comienzo de la Segunda Suite cita el tema inicial de los violonchelos de la Quinta Sinfonía de Shostakovich casi nota por nota. El dedicatario fue, por supuesto, Rostropovich, para quien Britten también escribió, en 1962 y 1963, la Sinfonía para violonchelo, la única gran obra orquestal de la última parte de su carrera. También aquí es perceptible la influencia de Shostakovich, casi omnipresente. El último movimiento es otra Passacaglia, ésta levemente optimista más que de un tono trágico. Como señala Liudmila Kovnatskaya, tanto Britten como Shostakovich utilizaron las líneas de bajo recurrentes de la Passacaglia para sugerir las tensiones inexorables de la existencia moderna: «una cadena de metamorfosis que se producen dentro de los confines de un círculo de destino cerrado [...] una brújula espiritual llenando el vacío entre lo habitual y lo eterno».

En 1969 Shostakovich coronó la amistad con Britten al poner el nombre del compositor inglés en la portada de su Decimocuarta Sinfonía, un ciclo de canciones sobre poemas de Lorca, Apollinaire, Rilke y Wilhelm Küchelbecker. La dedicatoria está sellada con una cita: en los últimos compases del primer movimiento, la mitad de los contrabajos se deslizan una séptima mayor ascendente y luego emprenden el regreso descendente, exactamente igual que hacen los mismos instrumentos al comienzo de *A Midsummer Night's Dream*. Pero la Decimocuarta parece avanzar algo hacia la revocación de la visión del mundo semiesperanzada de Britten. Como en la *Serenata* y el *Nocturno*, los poemas se encuentran organizados en torno a un tema común; aquí, el tema es la muerte. En unos comentarios introductorios previos al ensayo general, Shostakovich citó diversas obras, incluido el *War Requiem* de Britten, que se proponen describir el «peculiar resplandor» o la «calma suprema» de la

experiencia de la muerte. Su propia intención, dijo, era retratar la muerte sin sentimiento. «La muerte nos aguarda a todos —dijo a su público— y yo, por lo pronto, no veo nada bueno en el final de nuestras vidas.» Los compases finales de la sinfonía no suenan a nada más parecido que a un estertor presagio de la muerte.

Un extraño suceso en el estreno subrayó el carácter misterioso de la sinfonía. Durante el quinto movimiento, Pavel Apostolov, un funcionario cultural que había denunciado en su día la «actitud psicológica sombría e introvertida» de Shostakovich, abandonó la sala apresuradamente, con su butaca cerrándose de golpe tras él. Se dio por supuesto que estaba dejando testimonio de su desagrado. Lo cierto es que estaba sufriendo un ataque al corazón y hubo de ser trasladado en una camilla. «Yo no quería que sucediera eso», comentó secamente Shostakovich. Apostolov murió un mes después. Los colegas del compositor señalaron que el quinto movimiento de la sinfonía contenía el verso: «Ahora ha sonado la hora de la muerte.»

Sin embargo, esta obra en apariencia lóbrega ofrece una suerte de esperanza de vida después de la muerte, en forma de una solidaridad inmortal entre los artistas que trascienden la estupidez de su tiempo. En el centro de la sinfonía se pone música al poema de Küchelbecker «O Delvig, Delvig!»:

*¡Oh, Delvig, Delvig! ¿Cuál es la recompensa  
de las nobles acciones y la poesía?  
¿Cuál es el solaz del talento  
entre villanos y estúpidos? [...]  
Libres, alegres y orgullosos,  
¡nuestro vínculo no morirá!  
¡Perdurará entre la dicha y el dolor,  
la unión de dos seres amados por las eternas musas!*

No son necesarias muchas conjeturas para imaginarse quién podría ser Delvig. Cuando se interpretó la Decimocuarta en Aldeburgh en 1970, Donald Mitchell especuló con que el movimiento retrataba la amistad de Britten y Shostakovich, y Britten pareció mostrarse de acuerdo. No se conocen las intenciones de Shostakovich, pero la música proporciona algunas pistas. La melodía principal la expone un violonchelo solo, con otro violonchelo moviéndose en sextas paralelas; recuerda poderosamente al tema principal en dobles cuerdas de la Primera Suite para violonchelo de Britten.

Britten y Pears habían estado esperando durante años que su amigo ruso los visitara en la Red House de Aldeburgh. Shostakovich realizó finalmente el viaje en 1972, a pesar de que lo acosaban dolores constantes de una serie de enfermedades: problemas cardíacos, cáncer de pulmón y esclerosis lateral amiotrófica, o enfermedad de Lou Gehrig. En la Red House visitó solo la biblioteca, donde Britten tenía esparcido el material de una obra que estaba componiendo. Fue un extraño acto de

autoexposición por parte de un compositor que mantenía su proceso creativo como algo sacrosanto. Britten se quedó esperando fuera —Rosamond Strode recordó que parecía «muy tenso»— mientras Shostakovich examinaba minuciosamente la partitura. Dos horas después, salió, esbozando una sonrisa críptica. Acababa de oír en su mente la última ópera de Britten.

## ***Muerte en Venecia***

A finales de mayo de 1911, pocos días después de que Gustav Mahler muriera en Viena, Thomas Mann llegó a Venecia con su familia. Tenía el encargo de escribir un breve ensayo sobre Richard Wagner, que había muerto en la ciudad tres décadas antes. En el mismo hotel de la playa se alojaba un muchacho polaco llamado Władysław Moes, a quien sus amigos llamaban Adzio. Mann vio cómo sus ojos se alejaban del papel en el que escribía y se clavaban en el muchacho, y una obsesión mental se apoderó de él. Utilizó la experiencia como la base para *Tod in Venedig*, en la que, real como la vida misma, un renombrado autor alemán llamado Gustav von Aschenbach se enamora de un muchacho llamado Tadzio mientras se encuentra de vacaciones en Venecia.

Al contrario que su álter ego, sin embargo, Aschenbach lleva su obsesión hasta un grado cómicamente autodegradante, persiguiendo a Tadzio por la ciudad y pintándose la cara para parecer más joven. Una epidemia de cólera asuela Venecia y Aschenbach pone en peligro conscientemente su salud para poder quedarse cerca del muchacho. Muere en la playa, contemplando a su amado.

En una primera toma de contacto, la novela corta de Mann parece ser un relato solemne, algo recargado, sobre la lucha de un artista con las exigencias enfrentadas de la mente y el cuerpo, de los principios apolíneo y dionisiaco. Los atributos físicos de Aschenbach fueron modelados a partir de la poderosa figura de Mahler, cuyos obituarios Mann acababa de leer, y esta asociación le da al autor ficticio un barniz de alta cultura. Pero hay algo levemente ridículo en su catálogo de obras maestras disciplinadas, pobladas de proyectos que el propio Mann había contemplado y luego desechado: un libro sobre Federico el Grande, una novela titulada *Maya*, un ensayo sobre «intelecto y arte». La mezcla de grandiosidad intelectual y culto a un muchacho de Aschenbach recuerda a Stefan George, con su círculo de adolescentes neomedievales, y también al poeta decimonónico August von Platen, que ensalzó la juventud en sonetos formalmente perfectos. Al final, *Tod in Venedig* se burla de un modo devastador de un artista irremediabilmente arrogante que se ve desbordado por las energías sexuales que ha reprimido cuidadosamente. El propio Mann se zafó de esa trampa simplemente escribiendo el relato, liberando su deseo de forma



inofensiva.

Para Britten no resultaba tan fácil reírse de los apuros de Aschenbach, ya que su propia situación era peligrosamente similar. Venecia había sido el escenario del embarazoso encaprichamiento de Britten de David Hemmings, durante los ensayos de *The Turn of the Screw*. Mientras el trabajo en *Death in Venice* avanzaba, la vida continuó reflejando el arte de maneras perturbadoras. Britten acabó posponiendo una operación de corazón crucial para poder terminar la ópera; según Donald Mitchell: «Nos habló con mucha tranquilidad y sin apasionamiento de la posibilidad de que *no* le hicieran la operación, a pesar de que le habían dejado perfectamente claro que seguir *ese* camino podría haber tenido un único resultado: la expectativa de una vida futura muy corta.» A Pears se le oyó decir: «Ben está escribiendo una ópera malvada, y está matándolo.» La frase podría proceder del relato de Mann.

Al principio de la ópera, Aschenbach se encuentra atrapado dentro de una esfera puramente intelectual —«Me estrujo la mente y no llegan palabras»— y su frase inicial de doce sílabas se fija simbólicamente a una serie dodecafónica. Al final del Acto I ha conseguido llegar hasta el punto de decir «Te quiero» a Tadzio, aunque el muchacho no está lo bastante cerca para oírlo. Pero su profesión de amor es aún contenida y estrangulada; aunque la música de «Te quiero» concluye con un acorde de Mi mayor, se trata de una tonalidad raída, con el Mi y el Si en el fondo del bajo y el Sol sostenido representado nada más que por una corchea en la parte de tenor. (Se trata de la misma tonalidad con la que vuela el «gusano invisible» de Blake en la *Serenata*.) A partir de aquí, la personalidad de Aschenbach experimenta una audible disolución; repeticiones y autocitas obsesivas recuerdan la locura final de Grimes. Pero cuando Aschenbach asume finalmente su condición y su destino —«Oh, Aschenbach... Famoso como un magistral... Autodisciplina... tu fuerza... todo tonterías, todo fingimiento...»—, la orquesta asesta una última puñalada al esplendor mahleriano.

La música de Tadzio proviene de un mundo diferente. Se basa en el gamelán balinés, que Britten había conocido por primera vez en su etapa estadounidense, por medio del compositor Colin McPhee, y con el que había tenido un contacto directo durante una visita a Bali en 1956. Una escala de gamelán que anotó en ese viaje se solapa perfectamente con el tema de Tadzio en *Death in Venice*. Sonidos en la estela del gamelán habían asomado por buena parte de la música de Britten desde finales de los años cincuenta: en la partitura del ballet *The Prince of Pagodas* (*El príncipe de las pagodas*), en la parábola sacra *Curlew River*, en la música para Oberón de *A Midsummer Night's Dream* y, de manera significativa, en el «aria pacifista» de *Owen Wingrave*, en el curso de la cual un joven se rebela contra su conservadora familia militar. Las celebraciones de lo exótico tienen en Britten tanto una dimensión política —el compositor está reafirmando su postura anti-*establishment*— como erótica. Debió de saber por McPhee, un pionero en la composición basada en el gamelán, que los viajeros occidentales a Bali podían comprar los favores de los

muchachos locales por un precio modesto. Tazio no es ningún inocente anglicano; se halla estereotipado como otro oriental, conseguible y consciente. Muy probablemente, el virgen en esta escena es Aschenbach.

El relato de Mann deja claro que la «relación» de Aschenbach con Tazio es un sueño febril de principio a fin. Al morir en la playa, el distinguido escritor tiene una alucinación durante un momento de conexión —«era como si el pálido y adorable convocador de almas estuviera sonriéndole ahí fuera, haciéndole señas»— y luego se desploma muerto. La frase final —«Y ese día, más tarde, el mundo quedó respetuosamente conmocionado al recibir la noticia de su muerte»— muestra el distanciamiento desapasionado de Mann respecto de su álter ego.

En la ópera, Tazio hace señas de verdad y se permite que el aire de satisfacción de Aschenbach se prolongue hasta los últimos compases. Hay de nuevo un toque de Mahler en el crescendo de la cuerda. El tema de Tazio adquiere nuevo peso y sabiduría. Pero conserva su aspecto no occidental, con un flujo y reflujo como el de una raga india. La música del intelecto se desvanece, y lo que queda, un violín agudo y un glockenspiel, es la música del Otro. Estamos penetrando en la conciencia de Tazio, viendo el mundo a través de sus ojos. Con Aschenbach muerto, ya no es el objeto de deseo, sino la voz del deseo. Es como el Rey Roger de Szymanowski, que se levanta del «abismo de soledad, de poder» para que su cuerpo se bañe de sol.

Al igual que Aschenbach, Shostakovich y Britten murieron sin conocer la vejez. En un último viaje a Estados Unidos en 1973, Shostakovich pasó todo un día siendo observado por médicos de los Institutos Nacionales de Salud, que no pudieron ofrecer ninguna solución a sus múltiples achaques. El compositor se tomó la noticia con calma, casi con un encogimiento de hombros, según su traductor estadounidense, Alexander Dunkel. Recaló en un concierto de Pierre Boulez y la Filarmónica de Nueva York y asistió a un banquete tras el concierto, lo que produjo un momento delicado: el «archiapóstol del modernismo», como Shostakovich llamaba a Boulez, se inclinó para besar la mano del compositor del que nunca había tenido nada bueno que decir. «Me quedé tan desconcertado —le contó Shostakovich a Glikman— que no conseguí apartarla a tiempo.»

Un gesto más sincero de respeto recibió a Shostakovich cuando fue a la Metropolitan Opera a oír *Aida*. Durante el último intermedio, los trompetistas de la orquesta lo saludaron tocando la frase inicial del último movimiento de la Quinta Sinfonía. Ahora Shostakovich era el gran hombre en el palco, el que inspiraba el respeto reverencial. De algún modo, Shostakovich siguió escribiendo música, a pesar de que tenía problemas para mover su mano derecha. Fragmentos de la Sonata «Claro de luna» de Beethoven se infiltran misteriosamente en su última obra, la Sonata para viola, escrita en junio y principios de julio de 1975. Murió el 9 de agosto, a la edad de sesenta y ocho años. En el estreno de la sonata, Fiodor Druzhinin respondió a las

ovaciones del público sosteniendo la partitura sobre su cabeza, como había hecho Mravinsky en el estreno de la Quinta.

Britten murió en diciembre del año siguiente, a los sesenta y tres años, de complicaciones provocadas por una endocarditis bacteriana, la misma dolencia que había matado a Mahler. Michael Tippett escribió un obituario extraordinariamente generoso: «Quiero decir, aquí y ahora, que Britten ha sido para mí la persona más puramente musical que he conocido nunca y de la que nunca he tenido noticia.» Igualmente extraordinario fue el gesto que tuvo la reina Isabel II, la máxima autoridad de la Iglesia de Inglaterra. Cuando le llegó la noticia de la muerte de Britten, envió un telegrama de condolencia a Peter Pears.

## ZION PARK

## Messiaen, Ligeti y la vanguardia de los años sesenta

«Me he dado cuenta [...] de que *no ha de ser*», declara Adrian Leverkühn, helándote la sangre, en su meditación sobre la Novena Sinfonía de Beethoven. «Lo bueno y lo noble [...] lo que se llama lo humano, a pesar de que sea bueno y noble. Aquello por lo que han luchado los hombres, por lo que han atacado fortalezas y lo que han proclamado jubilosamente quienes satisfacían su deseo, eso no ha de ser. Se revocará. Yo lo revocaré.»

El compositor fáustico de Thomas Mann está aludiendo a un mensaje cifrado musical que se halla escrito en el último cuarteto de cuerda de Beethoven. En la introducción al *finale*, la viola y el violonchelo tocan una suspirante frase en modo menor a la que van unidas las palabras «Muss es sein?» («¿Debe ser así?»). Los violines contestan, desplazándose al modo mayor: «¡Debe ser así!» El pequeño diálogo fue concebido como una broma, pero tiene un subtexto serio; expresa en miniatura el espíritu de afirmación cósmica que atruena de manera tan triunfal en «An die Freude» de Beethoven. Leverkühn no tiene ningún interés en abrazar a esos millones de personas. En el siglo xx, podría argüir, la afirmación ha pasado a ser banal. Él puede lograr únicamente la auténtica seriedad y originalidad adentrándose en terrenos oscuros.

La estética de negación y rechazo de Leverkühn capta de forma algo exagerada una de las corrientes dominantes de la música del siglo xx. El compositor ficticio presenta rasgos de Schoenberg y Webern, que manifestaron haber matado la tonalidad, y quizá de Varèse, que se tenía por un «diabólico Parsifal». Leverkühn también presagia a Boulez, con su estética del «aún más violento»; a Cage, que afirmó que iba «hacia el silencio más que hacia la delicadeza, hacia el infierno más que el cielo»; al irónico, autoflagelante y obsesionado por la muerte Shostakovich; e incluso a Britten, que hizo un arabesco de las palabras «Se ha ahogado la ceremonia de la inocencia». (Cuando Mann oyó la *Serenata* de Britten, escribió: «La rosa enferma de Blake bien podría ser de Adrian.») Más de unas cuantas obras canónicas del siglo xx —*Salome*, *Erwartung*, la *Consagración*, *Wozzeck*, *Lulu*, *Lady Macbeth*, *Peter Grimes*— impulsan fatídicas corrientes hacia escenas de muerte violenta o misteriosa. Son lo que Olivier Messiaen llamó «obras maestras negras».

Tras la guerra, los compositores adoptaron lo que podría llamarse un estilo

verdaderamente catastrofista, con la historia como elemento justificador de su atracción instintiva por lo terrible y lo espantoso. Krzysztof Penderecki quiso aparentar ir por delante de sus colegas al producir, en tan sólo una década, *Treno por las víctimas de Hiroshima y Dies Irae (Oratorio de Auschwitz)*. No es una coincidencia que el ficticio Leverkühn se convirtiera en una suerte de héroe folclórico entre los compositores de la posguerra, la mayoría de los cuales leyeron el libro de Mann antes o después. La ópera conceptual de Henri Pousseur *Votre Faust* (1960-1968) contaba la historia de un compositor leverkühniano llamado Henri que, en una escena, dirige un análisis de la Segunda Cantata de Webern.

El siglo xx fue indudablemente una época terrible de la historia humana —«el siglo de la muerte», lo llamó Leonard Bernstein—, pero la cercanía del terror no obliga al artista a hacer del terror su tema. Theodor Adorno, que ayudó a escribir los pasajes musicales de *Doktor Faustus*, veía el modernismo y el kitsch como polos opuestos, a pesar de que admitía que el modernismo podía producir su propio tipo de kitsch: un melodrama de una dificultad que fácilmente degenera en una suerte de angustia adolescente trasnochada. Georg Lukács, en una crítica de Adorno, señaló que el filósofo residía en un «Gran Hotel Abismo», desde cuya seguridad estetizada él contemplaba la agonía del hombre como si se tratara de un panorama alpino.

Hay mucho que decir de la obra de arte que reacciona ante el horror rechazándolo o trascendiéndolo. Piénsese en el aura, a modo de halo, de la *Symphonie des psaumes* de Stravinsky, o de la ingrátida profundidad de los *Vier letzte Lieder* de Strauss, o de la canción religiosa de Duke Ellington «Come Sunday» («Ven, domingo»). Cuando los medrosos años cincuenta dieron paso a los extravagantes sesenta, muchos compositores europeos buscaron un modo de salir del laberinto del progreso. Uno fue György Ligeti, que vivió muy de cerca el siglo de la muerte, ya que perdió a la mayor parte de su familia en los campos de la muerte de Hitler y luego siguió sufriendo bajo el estalinismo en su Hungría natal. Sin embargo, Ligeti fue capaz de escribir música llena de luminosidad e ingenio.

Messiaen, el compositor del *Quatuor pour la fin du temps*, puede definirse como el anti-Leverkühn. En la última parte de su carrera escribió obras tituladas *Transfiguration de Notre-Seigneur Jésus-Christ, Des canyons aux étoiles... (De los cañones a las estrellas...)* y *Saint François d'Assise*, cada una de las cuales concluye con una explosiva afirmación de una tonalidad mayor, superando incluso a la coda de la Novena de Beethoven en su júbilo desmedido. Pero se trata de una armonía que Beethoven no habría reconocido fácilmente. Las tríadas de Messiaen están teñidas de una energía surrealista, futurista. Dan muestra de una profunda investigación del sonido mismo, que servía también de búsqueda de un lenguaje del espíritu que lo abarcase todo. El compositor comparó en una ocasión la resurrección de Cristo con una detonación atómica, y la imagen de Cristo en el sudario de Turín con las sombras humanas que quedaron supuestamente achicharradas sobre las paredes de Hiroshima. Con suma vehemencia dice: «Debe ser así.»

## Messiaen

Raras veces son los santos tan interesantes como los diablos, y Messiaen, que nació en Avignon en 1908, llevó una vida bastante poco interesante. Su biografía contiene una historia tristísima —su primera esposa, la poetisa Claire Delbos, padeció una atrofia cerebral y hubo de ser recluida en una clínica— y un episodio intensamente dramático, la escritura del *Quatuor pour la fin du temps* en Stalag VIII A. Por lo demás, Messiaen llevó una rutina constante: componer música, dar clases en el Conservatorio de París, viajar para asistir a interpretaciones de sus obras y, todos los domingos, tocar el órgano en la Église de la Sainte-Trinité de París. Ocupó este último puesto desde 1931 hasta su muerte en 1992, tocando el *Mesías* en Navidad y cumpliendo con otras obligaciones prosaicas.

Colegas compositores visitaban en ocasiones la Sainte-Trinité para ver qué tipo de música tocaba Messiaen para los feligreses en un domingo normal. Aaron Copland escribió en su diario en 1949: «Visité a Messiaen en la galería del órgano en la Trinité. Le oí improvisar a mediodía. Todo desde el “diablo” en el bajo hasta armonías de Radio City Music Hall en el tiple. Por qué la Iglesia lo permite durante el servicio es un misterio.»

Durante las tres últimas décadas de su vida, Messiaen vivió con su segunda esposa, la pianista Yvonne Loriod, en un viejo edificio en el decimotercero distrito de París, en la zona de Montmartre. Como cuentan Peter Hill y Nigel Simeone en su biografía del compositor, la vivienda era muy espartana, con un cuarto de baño común en cada piso del edificio. Las estancias principales estaban decoradas en un devoto estilo católico, con crucifijos de plástico por todas partes. Cuando el compositor y director de orquesta Esa-Pekka Salonen fue a visitar a Messiaen, se fijó en qué libros y discos había en las estanterías, pero sólo pudo encontrar una copia de la Biblia y varias grabaciones de obras del propio Messiaen.

Nadie habló de nada parecido a un lado oculto y sórdido de la personalidad del compositor. En cierta ocasión presionaron al director Kent Nagano, que colaboró estrechamente con Messiaen en sus últimos años, para que contara alguna anécdota poco aduladora o cuando menos reveladora sobre su mentor, y todo lo que tenía que ofrecer fue un relato de cómo Messiaen y Loriod habían devorado una vez una tarta de pera de una sentada.

Dios habló a Messiaen por medio de sonidos, ya fuera el poderoso fragor de la orquesta o del órgano de iglesia, el traqueteo de la percusión exótica o los cantos de los pájaros. El Señor podía manifestarse en consonancias y disonancias por igual, aunque la consonancia era su auténtico ámbito. «El acorde perfecto, el acorde de dominante o el acorde de novena no son teorías, son fenómenos que se manifiestan espontáneamente a nuestro alrededor y que nosotros no podemos negar», afirmó Messiaen en cierta ocasión. «La resonancia existirá en tanto que tengamos oídos para escuchar aquello que nos rodea.» Tenía en mente el hecho de que la tríada mayor, en

la que se sustenta la tonalidad, está relacionada con los intervalos inferiores de la serie armónica natural, los que surgen de cualquier cuerda resonante. Schoenberg, en su *Harmonielehre*, propuso dejar a un lado las consonancias y derivar nuevos acordes de lo que él llamó armónicos «lejanos». Messiaen creía que el oído podía, y debía, captar tonos tanto cercanos como remotos: tanto las resonancias tranquilizadoras de los intervalos fundamentales como las oscuras relaciones entre sus tonos más agudos.

En su manual de 1944 *Technique de mon langage musical*, Messiaen escribió lo que bautizó como «el acorde de la resonancia», en el que ocho notas diferentes de la serie armónica natural suenan conjuntamente (Do, Mi, Sol, Si bemol, Re, Fa sostenido, Sol sostenido, Si natural). Fuertemente disonante, en efecto, sigue teniendo la tríada de Do mayor como su base: unos cimientos «naturales» para una forma abstracta. Mahler introdujo un acorde muy parecido a éste en los atronadores clímax de su incompleta Décima Sinfonía.

*Technique de mon langage musical* también estableció una serie de «modos de transposición limitada» (eolio, dórico, lidio, etc.). Se basan en el estudio llevado a cabo por el compositor de música de comienzos del siglo xx, especialmente Stravinsky y Bartók, así como de música folclórica y tradicional de Bali, India, Japón y los Andes. El primer modo es la escala de tonos enteros de Debussy. El modo 2, integrado por semitonos y tonos enteros alternantes, es la escala octatónica, sobre la que construyó Stravinsky la *Consagración*. El modo 3, en el que un tono entero alterna con dos semitonos, se asemeja ligeramente a la escala asociada habitualmente con el blues. El modo 6 resulta ser el mismo que la deslizante escala para clarinete con la que da comienzo *Salome*. Los tres modos restantes son escalas más excéntricas ideadas por Messiaen. Lo que tienen en común es que presentan una forma simétrica, con una nítida división en la línea de falla del tritono. El *diabolus in musica* sonaba como algo divino a oídos de Messiaen; era el eje en torno al cual giraba su armonía.

Los modos de Messiaen generan una fabulosa profusión de tríadas mayores y menores, como señala Paul Griffiths en su estudio del compositor. Pero no producen —no pueden hacerlo realmente— progresiones acórdicas habituales del tipo de las que se encuentran en himnarios. La armonía derrapa, en cambio, de una tríada a otra, siguiendo los sinuosos perfiles de los modos. Messiaen calificó el efecto resultante de un «arco iris de acordes». La *Technique* podría leerse como la respuesta de Messiaen al *Harmonielehre*, al tiempo que su refutación. Schoenberg también consideraba sus armonías como emblemas de lo sagrado; los acordes de seis notas sin palabras de *Moses und Aron*, que remedan la voz de la zarza ardiente, tiemblan de fuerza divina. La diferencia entre Schoenberg y Messiaen es, en última instancia, teológica. Schoenberg creía que Dios era irrepresentable, que su presencia podía indicarse únicamente imponiendo un tabú a lo familiar. Messiaen sentía que Dios estaba presente en todas partes y en todos los sonidos. No había, por tanto, necesidad de que lo nuevo reemplazara a lo antiguo: la creación de Dios crecía en magnificencia al tiempo que se desplegaba en el espacio y en el tiempo.

Messiaen rechazaba el estereotipo de la música francesa como un arte equilibrado, elegante, autolimitado. Desde muy pronto favoreció lo fastuoso, lo opulento, lo grandioso sin reparos. Su pieza para órgano de 1932 *Apparition de l'église éternelle* (*Aparición de la iglesia eterna*) intercala aterciopeladas armonías modales y quintas abiertas, sin tercera, a modo de columnas, que el compositor calificó de «sencillas, casi brutales». Hay una atmósfera de ritual gradual, incienso, túnicas susurrantes, velas titilantes en un espacio sombrío: una iglesia de la mente tan real como aquella en la que se supone que está sentado el oyente.

Aunque Messiaen adoptó una voz marcadamente más agresiva, incluso brusca en ocasiones, en el *Quatuor pour la fin du temps*, no perdió su don para el gesto sencillo, pasmoso. Los dos movimientos más terriblemente hermosos del *Quatuor* —las dos «Louanges», o himnos de alabanza, a la eternidad e inmortalidad de Jesús— son en realidad adaptaciones de piezas que había escrito antes de la guerra. La primera «Louange» se basa en *Fêtes des belles eaux* (*Fiestas de las hermosas aguas*), una obra para seis ondas Marteneot (uno de los primeros instrumentos electrónicos, parecido al Theremin). La segunda procede de la pieza para órgano de 1930 *Diptyque*. Curiosamente, *Fêtes* fue escrita en 1937 para un «festival de sonido, agua y luz» a orillas del río Sena. Mujeres vestidas de blanco tocaron la música de Messiaen simultáneamente con fuegos artificiales y fuentes; las divisiones formales de la pieza vinieron dictadas por las exigencias de los ingenieros. La primera frase, larga, lenta, inquisitiva, que toca el violonchelo en el *Quatuor*, acompañaba originalmente un gran chorro de agua que, dijo Messiaen, era un «símbolo de Gracia y Eternidad».

Saber que un espectáculo de estas características se halla tras la «Louange à l'Éternité de Jésus» es valorar las muchas caras de la estética del compositor, su capacidad para moverse en un destello de lo mundano a lo sublime. Messiaen espera el paraíso no sólo en un único e imponente más allá, sino también en los éxtasis desperdigados de la vida cotidiana. Al final, su apocalipsis —«Ya no habrá Tiempo»— puede que no tenga nada que ver con las circunstancias catastróficas en que fue concebido. Es posible que describa, en cambio, la muerte y el renacimiento de un alma concreta presa de una emoción excepcional.

Las primeras piezas religiosas de Messiaen, incluido el *Quatuor*, son un poco una suerte de surrealismo cristiano. Tienen algo en común con esos cuadros posteriores de Salvador Dalí en los que Cristo flota sobre la tierra como un astronauta o un superhéroe. Esa imagen se aplica especialmente a las siguientes grandes obras del compositor: *Visions de l'Amen*, para dos pianos, y *Trois petites liturgies de la Présence Divine*, para coro y conjunto instrumental, ambas escritas mientras se mantenía aún la ocupación alemana de Francia. Las *Visions* dan rienda suelta a lo que Paul Griffiths llama «paroxismos cada vez más ostentosos de armonía devaluada [...] un estadio más en la renuncia por parte de Messiaen a dar una respuesta sofisticada a



lo que es musicalmente intrincado». El texto de las *Liturgies* entremezcla escandalosamente frases sacras y eróticas, algunas escogidas de la literatura religiosa y otras acuñadas por el compositor, todas en forma de una carta de amor a Dios («Eres tan complejo y tan sencillo, eres infinitamente sencillo»). La armonía es suntuosa y la orquestación pintoresca, recordando en momentos puntuales a las bandas sonoras de películas de capa y espada de Erich Wolfgang Korngold y Max Steiner. Gimiendo en medio del grupo suenan las notas como de ciencia-ficción de las ondas Martenot. Algunos críticos se plantaron —uno comparó las *Trois petites liturgies* con «un ángel con los labios pintados»—, pero los públicos lo vitorearon. Messiaen tenía la capacidad, escribió Virgil Thomson, de «abrir los cielos y provocar el paroxismo».

La riqueza desbordante de las *Liturgies* y otras obras de este período no se compadece con el hecho de que Messiaen estuviera afrontando en aquel momento la crisis personal más grande de su vida. Su mujer había sufrido un brusco deterioro poco antes del final de la guerra y, tras una operación fallida, perdió la memoria. «Hubo de ser ingresada en una residencia, donde le hacían todo», le contó Yvonne Loriod a Peter Hill. «Desde ese momento Messiaen crió a su hijo, aún pequeño, él solo. Se encargaba de todas las tareas domésticas y de cocinar y solía levantarse a las cinco de la mañana para hacer el café y preparar el desayuno para su hijo antes que se fuera al colegio.» Cuando la mente de Delbos se desmoronó, Messiaen pasó a confiar cada vez más en Loriod, que estaba asistiendo a sus clases. Tras un intervalo respetable, los dos se enamoraron. Loriod tocó junto al compositor en el estreno de *Visions de l'Amen*, con la fuerte personalidad de ella reflejada en la novedosa extravagancia de la música.

Tres obras de Messiaen de finales de los años cuarenta —el ciclo de canciones *Harawi*, la *Turangalîla-symphonie* y la pieza coral *Cinq rechants*— se encuadran en lo que Griffiths llama la «trilogía de Tristán». Todas abordan de una manera u otra la historia de los malhadados amantes de Wagner, y *Tristan und Isolde* aparece incluso citada directamente. Al mismo tiempo, hay ecos de talas indias, *ostinati* de percusión balineses y canciones folclóricas peruanas. En momentos concretos la armonía se vuelve casi «pop»; a Messiaen le gustaba endulzar sus tríadas con sextas añadidas, aderezando La mayor con un Fa sostenido, por ejemplo. Al final del segundo de los dos movimientos titulados «Chant d'amour» de *Turangalîla*, ese acorde se toca como un arpeggio lento y sinuoso, a la manera de un pianista de salón de bar. Bien podría haber también a su lado, apoyada en el piano, una cantante con un vestido ajustado.

El dejo jazzístico se siente incluso en el inmenso paisaje religioso del ciclo pianístico *Vingt regards sur l'Enfant-Jésus* (*Veinte miradas sobre el Niño Jesús*), escrito en 1944; un motivo de cuatro notas en la décima pieza, que retrata el «Esprit de joie» («Espíritu de dicha»), suena sospechosamente parecido al desenfadado estribillo de cuatro notas de «I Got Rhythm» («Tengo ritmo») de Gershwin, mientras que la decimoquinta, «Le baiser de l'Enfant-Jésus» («El beso del Niño Jesús»),

recuerda vagamente a «Someone to Watch Over Me» («Alguien que cuide de mí») del mismo compositor. Wagner, en *Tristan* y en *Parsifal*, reparó en una fatal contradicción entre cuerpo y espíritu; Tristán e Isolda podían completar su pasión sólo con la autodestrucción, los Caballeros del Grial podían preservarse sólo renunciando al sexo. Messiaen no percibió ninguna contradicción, ninguna diferencia en realidad, entre el amor del hombre y el amor de Dios.

Con la llegada de los años cincuenta, Messiaen atravesó su propia «crisis de la Guerra Fría»: una etapa de experimentación y dudas personales similar a las maniobras modernistas de Stravinsky en el mismo período. La fe de Messiaen en un Dios «infinitamente sencillo», tal y como se encuentra expresado en acordes infinitamente sencillos, flaqueó. «Estamos todos en una noche profunda —dijo un día a su clase del Conservatorio de París— y yo no sé adónde voy; estoy tan perdido como ustedes.»

Messiaen ejerció de mentor de muchos de los principales innovadores de la época de la posguerra. Boulez, Xenakis y Stockhausen estudiaron todos con él en uno u otro momento. Incluso antes del final de la guerra, la clase de Messiaen tenía ya la fama de ser un nido de radicalismo. Aunque los jóvenes revolucionarios aprendieron mucho del interés de su profesor por la música no occidental, de su cultivo de nuevos procesos rítmicos, de su temprano interés por los instrumentos electrónicos y, sobre todo, de su protoserialista integral *Mode de valeurs et d'intensité*, no se mostraban convencidos de sus ideas más conservadoras sobre la armonía.

El tratamiento prepotente y desdeñoso de Messiaen por parte de Boulez dio lugar a una situación en la que los papeles casi se invirtieron; por un momento pareció como si Boulez fuera el maestro y Messiaen el discípulo. «Sabes que Messiaen evoluciona formidablemente», escribió Boulez a Cage en 1951, en un tono de maestro de escuela. Y seguía: «Acaba de escribir piezas para órgano sobre 64 duraciones, con modos de registración.» Formaban parte del ciclo organístico *Livre d'orgue*, que contenía quizá la música más intrincadamente construida y más densamente armonizada de toda la carrera de Messiaen.

A partir de 1949, Messiaen hizo apariciones en Darmstadt, donde se mostró tan hábil como cualquiera de sus colegas a la hora de llenar pizarras con diagramas cuasicientíficos. Pero enseguida se escapaba por una tangente inesperada. Un día de 1953, contó Antoine Goléa, enseñó a sus alumnos un libro que contenía ilustraciones de pájaros a todo color. «Los pájaros han sido mis primeros y mis mayores maestros», anunció. Luego mostró cuadernos en los que había transcrito cantos de pájaros oídos en expediciones realizadas a diferentes partes de Francia. «Los pájaros cantan siempre en un modo determinado», dijo. «No conocen el intervalo de octava. Sus líneas melódicas recuerdan a menudo las inflexiones del canto gregoriano. Sus ritmos son de una complejidad y de una variedad infinitas, pero siempre de una precisión y de una claridad perfectas.» Los alumnos de Messiaen debieron de

preguntarse si había perdido la cabeza o, alternativamente, si estaba haciendo una sátira de la mentalidad de Darmstadt.

Pero Messiaen hablaba muy en serio. Se había valido deliberadamente del canto de los pájaros por primera vez en el *Quatuor pour la fin du temps*, donde las voces del mirlo y el ruiseñor llevan el peso del movimiento para clarinete solo «Abîme des oiseaux» («Abismo de los pájaros»). Durante el resto de los años cincuenta, Messiaen modeló la casi totalidad de sus líneas instrumentales a partir de los perfiles de melodías de pájaros, y seguirían reinando en su música hasta el final. La primera demostración prolongada llegó en *Réveil des oiseaux* (*Despertar de los pájaros*), para piano y conjunto instrumental, estrenada en el Festival de Donaueschingen en 1953. Se oye cantar sucesivamente a docenas de pájaros y, en el «coro al amanecer», son veintiuno los que se reúnen en un caos polifónico encantador. Luego nos desplazamos al silencio del mediodía, y los pájaros duermen con el calor. En cierto sentido, esta nueva técnica podría compararse con el azar cageano; Messiaen entregó el control de su música a fuerzas exteriores. «Estoy deseoso de perderme tras los pájaros», dijo antes del estreno.

A primera vista, era cierto que Messiaen «evolucionaba formidablemente». En consonancia con la estética de la generación de Darmstadt, su música ornitológica de los años cincuenta poseía un sonido impecablemente fragmentado y puntillista, como si el ruiseñor bastardo, el herrerillo común y el pico picapinos hubieran postulado el serialismo por delante de Babbitt y Boulez. *Oiseaux exotiques* (*Pájaros exóticos*, 1956), *Chronochromie* (*Cronocromía*, 1960), *Sept haïkai* (*Siete haikus*, 1963), *Couleurs de la Cité Céleste* (*Colores de la Ciudad Celestial*, 1964) y *Et exspecto resurrectionem mortuorum* (1965) aparecieron todas en los programas de Boulez en París y en otras ciudades. Pero el lenguaje opulento del *Quatuor pour la fin du temps* y *Turangalîla* no se ha desvanecido del todo. Los pájaros de Messiaen parecen versados en los modos de transposición limitada y, al contrario que los pájaros en la naturaleza, gravitan hacia un centro tonal; el ruiseñor al comienzo de *Réveil des oiseaux* canta inconfundiblemente en los aledaños de la tonalidad de Re. Las tríadas se guardan en las tripas de la armonía, sumergidas debajo de capas de notas armónicas agudas, y las melodías se funden de repente a partir de nubes de timbre; el cuarto de los *Sept haïkai*, por ejemplo, contiene un voluptuoso solo lírico para trompeta, doblada por la madera y mimada por la cuerda. La confianza en el canto de los pájaros le permitía a Messiaen recuperar la primacía de una línea cantable. Le mostró un modo de salir de la «noche profunda».

Messiaen completó su gran cambio de sentido armónico en el curso de la composición del ciclo pianístico de casi tres horas de duración *Catalogue d'oiseaux* (*Catálogo de pájaros*, 1956-1958). La música está construida a partir de las impresiones que recibió Messiaen en varios lugares pintorescos en Francia y de los pájaros que los habitan. Enfrentado a un paisaje ingente de imágenes y sentimientos, Messiaen se dio cuenta de que ya no necesitaba elegir entre sus diversos estilos, entre

la sensualidad de sus obras «tristanescas» y el carácter espinoso de su música de comienzos de los años cincuenta; a cambio podía, en cierto sentido, tenerlo todo.

Así, efectos boulezianos para piano se convierten simplemente en otro «color» de la paleta del compositor; como ha observado Robert Sherlaw Johnson, se utiliza un despliegue dodecafónico para sugerir los aspectos más descarnados de la naturaleza, como el hielo sucio de un glaciar alpino o el siniestro ulular de búhos en medio de la noche. Tríadas delinean los tonos más brillantes de la naturaleza: la «dicha del mar azul», el amplio movimiento del río, el resplandor del ocaso. Los pájaros bullen, hiperactivos y disonantes; a veces suenan incluso como turistas humanos inmiscuyéndose en los misterios de la naturaleza. En la decimotercera y última pieza, un ambiente de silencio contemplativo se ve roto en varias ocasiones por una terrible disonancia, que representa la sirena de niebla en el faro de Créac'h, en la punta noroccidental de Francia. El acorde es un pariente cercano del que se aporrea repetidamente en «Los augurios de la primavera» de la *Consagración*. Los compases conclusivos llevan la indicación «trágico y desolado», con la llamada del zarapito real resonando sobre un acorde grave de Re menor y un arpeggio de espuma desvaneciéndose en el silencio. Queda en manos del oyente decidir si se trata de un final trágico —el hombre hollando con sus pies la superficie de la naturaleza— o un vislumbre de algún misterio exterior.

Tras haber reivindicado sus acordes de arco iris, Messiaen se sintió libre de volver a temas religiosos, que había evitado por regla general desde 1950. *La Transfiguration de Notre-Seigneur Jésus-Christ* (1965-1969), una obra para coro, siete instrumentos solistas y gran orquesta en catorce movimientos, comienza con una secuencia descendente de gongs afinados, a la manera de *Le marteau sans maître* de Boulez. El coro despliega luego una cinta nada bouleziana de canto gregoriano. (El Concilio Vaticano Segundo acababa de admitir la música vernácula en la misa y, como señala el experto Christopher Dingle, Messiaen declaró su oposición al cambio llenando la *Transfiguration* de material litúrgico en latín.) En la primera de las ocho «meditaciones», la música gravita hacia la tonalidad de Mi, el destino definitivo de la obra. Pero, como en *Catalogue d'oiseaux*, se producen una y otra vez choques de disonancias dentro de este marco. El duodécimo movimiento, «Terribilis est locus iste», concluye con tres acordes gigantescos de doce notas cada uno; las tríadas que siguen en «Tota Trinitas apparuit» («Aparece toda la Trinidad») y el «Choral de la lumière de Gloire» («Coral de la luz de Gloria») suenan con especial brillantez por haber estallado a partir de un terreno disonante. De hecho, las consonancias son a veces más aterradoras que las disonancias que las rodean. Son tonalidad transfigurada, resucitando de entre los muertos.

En 1970, la mecenas de las artes neoyorquina Alice Tully pidió a Messiaen que compusiera una obra en conmemoración del próximo bicentenario estadounidense. Se

trataba de un encargo insólito, ya que Messiaen sentía poco cariño por la cultura estadounidense y una especial antipatía por Nueva York. Sus reticencias amainaron cuando Tully, bien informada sobre las vulnerabilidades del compositor, le ofreció una comida suntuosa rematada por «una inmensa tarta coronada por ranas de pistacho de las que salía crema Chantilly». Messiaen aceptó con la condición de que pudiera escribir una pieza en alabanza de los paisajes montañosos del Oeste estadounidense y no de las ciudades del Este.

En 1972, en compañía de Loriod, Messiaen viajó a los cañones de Utah —Bryce Canyon, Cedar Breaks, Zion Park— y contempló durante días el terreno de llamativos colores, escuchando también las canciones de los pájaros locales. Loriod lo fotografió de pie, solo, en una de las grietas de Cedar Breaks, con paredes de arenisca rojiza descollando sobre él. En su cuaderno, él se refirió a la «gran soledad» del lugar, al regusto de terror y muerte en sus tonos cálidos y fríos. Reunió sus impresiones en una narración programática que era a un tiempo ornitológica, geológica, astronómica y espiritual. La pieza habría de ascender «de los cañones hasta las estrellas —y más arriba, hasta los resucitados del Paraíso— para glorificar a Dios en toda su creación: las bellezas de la tierra (sus rocas, sus cantos de pájaros), las bellezas del cielo material, las bellezas del cielo espiritual».

*Des canyons aux étoiles...* (*De los cañones a las estrellas...*), el resultado del encargo de Tully, constituye quizás el mayor logro de Messiaen. La majestuosidad de los cañones de Utah volvió a despertar en el compositor una cantabilidad que había estado ausente de su música durante mucho tiempo. La paleta sonora de *Canyons* está dominada por instrumentos solistas que cantan en un gran espacio al aire libre —piano, trompa, otros instrumentos de viento-madera solistas, metal—, con un grupo de trece instrumentos de cuerda encargados de sugerir efectos de resonancia y reverberación. Se trata, en cierto modo, de una magnificación colosal del drama instrumental del *Quatuor pour la fin du temps*. El solo para clarinete en el *Quatuor*, «Abîme des oiseaux», tiene su equivalente en un extenso movimiento para trompa, «Appel interstellaire» («Llamada interestelar»). Otros movimientos breves de la primera sección describen el desierto primordial a partir del cual se formaron los cañones, el canto de las oropéndolas, el resplandor de las estrellas en lo alto. (En una temprana indicación de la dimensión teológica de la obra, este último movimiento se titulaba «Ce qui est écrit sur les étoiles» [«Lo que está escrito en las estrellas»]; el mensaje en cuestión es «Mene, Mene, Tekel, Upharsin», escrito sobre el muro en el libro de Daniel.) El piano vuelve a continuación al primer plano con un movimiento a solo más o menos en el estilo de *Catalogue d'oiseaux*, remedando las llamadas del tordo petirrojo de Heuglin.

En el centro de la obra hay tres movimientos que rinden homenaje a los propios cañones: «Cedar Breaks et le don de crainte» («Cedar Breaks y el don de lágrimas»), «Bryce Canyon et les rochers rouge-orange» (Bryce Canyon y las rocas naranjas rojizas») y «Zion Park et la cité céleste» («Zion Park y la ciudad celestial»). «Cedar

Breaks» es la música del lecho de roca. Oraciones para el metal al unísono alternan con palpitantes acordes disonantes, una escarpada escritura para el piano y episodios cuasijazzísticos, pródigos en efectos wah-wah de la trompeta y *glissandi* del trombón. «Brice Canyon» recicla algunos de esos motivos de violencia geológica, pero dan paso a una serie de poderosos corales, en los que el silencioso esplendor del cañón resuena dentro de la mente del observador. Messiaen, al igual que su profesor Dukas, identificaba armonías determinadas con colores concretos; Mi mayor es rojo y los acordes finales evocan no sólo las formaciones rocosas de color naranja rojizo del Bryce Canyon, sino también la geología del Libro del Apocalipsis: piedras de sarda, topacio y amatista incrustadas en los cimientos de la Jerusalén celestial.

Después de «Bryce Canyon» llegan una serie de episodios en los que la música oscila de un lado a otro entre la complejidad y la pureza. Un canto eufórico para la cuerda retrata el fulgor rojizo de la estrella Aldebarán; un segundo solo para piano homenajea al sinsonte; un succulento intermezzo instrumental se basa en la llamada triádica del zorzalito maculado; y, curiosamente, hay una abigarrada fantasía sobre los pájaros de Hawai.

Finalmente, la apoteosis de «Zion Park». Los pobladores mormones de la zona llamaron a los asombrosos precipicios de arenisca blanca y rosa de este cañón «los templos naturales de Dios»; Messiaen vio nada menos que la Jerusalén celestial. Utiliza un truco elemental para crear una atmósfera de enorme expectativa: en varias ocasiones empieza una progresión en La mayor, pero no la completa, y la cadencia se retiene en el lapso de diez minutos que dura el movimiento. Es como si el compositor tuviera miedo de finalizar su creación, prefiriendo refugiarse una vez más en sus amados cantos de pájaros, sus ritmos y modos disímiles. Cuando el ansia del acorde perdido resulta insoportable —el metal lo pide a gritos tres veces, vigorosa y desesperadamente—, llega una supernova de La mayor, hinchándose en los confines más graves y más agudos de la orquesta y cubriendo todo de blanco en la cuerda en *fortissimo*.

## La vanguardia de los años sesenta

Mientras Messiaen se ponía al frente de la transfiguración de la tonalidad, la vanguardia europea estaba entrando en su período carnavalesco, enloquecido, «a través del espejo». Fueron los años de la gran rebelión del rock'n'roll, de la liberación sexual y la experimentación con drogas y la cultura psicodélica. En el espíritu indómito de la época, una segunda oleada de vanguardistas rechazaron la obsesión con la pureza y la abstracción de la generación anterior. Azar, indeterminación, notación gráfica y otras formas de música anotada de manera poco

convencional se pusieron de moda en Europa. Algunos se decantaron hacia el pasado musical, cortándolo en pedazos por medio de la cita y el collage. Otros se largaron a espacios interestelares, abandonando toda pretensión de un sistema organizado. Había travesuras dadaístas, referencias al pop, una moda renovada por las cancioncillas comunistas cantables (esta vez en nombre de Castro y Mao). Algunos compositores, en una vena apabullantemente autorreferencial, hicieron de la situación de la vanguardia internacional su tema. La obra de Dieter Schnebel *Abfälle I/1 (Desechos I/1)*, de 1961, invitaba a los miembros del público a contribuir a la interpretación conversando entre ellos, haciendo ruidos de aprobación o desaprobación, tosiendo y moviendo las sillas.

John Cage estaba entrando en su período de máxima influencia. En 1958 viajó a Alemania para dar una serie de conferencias en Darmstadt —sustituyendo a Boulez— y la música europea ya no volvió a ser la misma a partir de entonces. Cualquiera que conociese la historia de Cage tendría que haber estado preparado para algo inusual; ya en 1950 su «Lecture on Nothing» («Conferencia sobre nada») en el Artists' Club había empezado con el anuncio «Estoy aquí y no hay nada que decir», y el período de preguntas se vio trastocado por la decisión de Cage de responder a todas las preguntas con una serie de seis respuestas fijas, una de las cuales era «Repita, por favor, la pregunta... Y otra vez... Y otra vez...». Las conferencias de Cage en Darmstadt tuvieron momentos de coherencia, pero las operaciones aleatorias fueron imponiéndose progresivamente y para la tercera conferencia estaba ya encendiendo cigarrillos a intervalos prescritos por el *I Ching*. La mayor parte de la última charla adoptó la forma de una larga retahíla de preguntas, como por ejemplo: «¿Está de acuerdo con Boulez cuando dice lo que dice? ¿Tiene hambre? Doce. ¿Por qué iba a tenerla (ya sabe más o menos lo que le van a dar)? ¿Estará Boulez allí o se ha ido cuando yo no estaba mirando?»

Boulez no estaba allí, pero Stockhausen sí, escuchando atentamente. El visionario alemán había tenido su primer encuentro con Cage en 1954 y había caído presa del hechizo de las ideas del estadounidense tanto como Boulez estaba empezando a desencantarse de ellas. Los primeros síntomas del contacto de Stockhausen con Cage pueden detectarse en *Zeitmasse (Masa temporal, 1955-1956)*, en la que cinco instrumentos de viento-madera se liberan de un tempo común y no paran de trajinar uno tras otro en diseños cada vez más rápidos o más lentos. Stockhausen escribió también una nueva serie de *Klavierstücke* para David Tudor, el intérprete predilecto de Cage, adaptándolas al estilo desinhibido del pianista. *Klavierstück IX (1954/1961)* comienza con 139 repeticiones de un acorde fuertemente disonante, schoenbergiano, desvaneciéndose lentamente en el silencio. *Klavierstück X (1954/1961)* presenta cascadas de acordes contruidos como clusters aporreados con las manos, los puños y los antebrazos. En *Klavierstück XI (1956)* se hallan esparcidos por la página diecinueve fragmentos y el intérprete decide en qué orden han de tocarse; se trata de una imitación evidente de piezas con una forma abierta de Earle Brown y Morton

Feldman.

Muchos compositores jóvenes de Darmstadt siguieron a Stockhausen en pos de Cage. Uno fue Sylvano Bussotti, un extravagante florentino cuyas partituras con notación gráfica presentaban el aspecto de historietas surrealistas, con notas salpicadas por todas partes y pentagramas doblados y separados o enmarañados. (Tudor respondió a estas ambigüedades atacando el piano con guantes de boxeo.) Otro urdidor de diabluras fue el compositor argentino-alemán Mauricio Kagel, cuyo *Anagrama* (1957-1958) ofrecía un nuevo repertorio de sonidos vocales: «tartamudeando, molto vibrante, con voz temblorosa, con un acento extranjero, con la boca casi cerrada, quasi senza voce, hablando sin aspirar, etc.», como puso el compositor en la partitura.

En su obra de 1960 *Sur scène (En escena)*, Kagel hizo de la propia Darmstadt el objeto de su sofisticado ridículo. Un conjunto instrumental brinda un acompañamiento destartalado a un monólogo hablado sobre la crisis de la música moderna, que en parte reza: «[...] porque con esta cháchara interminable sobre una crisis al final no podemos sacar a la luz todos los problemas de su problemática y echarnos a un lado; a pesar de todo, no podemos evitar pensar en ello, de nuevo cobramos conocimiento del hecho de que esta turbiedad, inescrutabilidad o inconcisión de las situaciones extremas es algo — en estas circunstancias únicamente nos resta llegar a la conclusión que nos sugiere el sentido común desde el principio: en el linde del ámbito tonal nuestra percepción se vuelve turbia por naturaleza. Estoy sentado en el cuarto más pequeño de mi casa.» (La última frase cita el texto de una famosa postal que escribió Max Reger en respuesta a una crítica negativa: «Estoy sentado en el cuarto más pequeño de mi casa y tengo su crítica delante de mí. Dentro de poco voy a tenerla detrás.»)

El compositor italiano Luciano Berio, que había estado pasando el verano en Darmstadt desde 1954, encontró un modo de salir de la «crisis de la música moderna» permitiéndose un toque de nostalgia: la práctica vanguardista se vio imbuida de las estrategias seculares de un gran despliegue instrumental y vocal. Las fantásticas reconstrucciones de Berio del arte de cantar debieron mucho a la creatividad interpretativa de su mujer, la cantante de origen estadounidense Cathy Berberian, capaz de recorrer todo el espectro, desde gruñidos primitivos hasta notas de una pureza angelical. Para la pieza electrónica de 1958 *Thema (Omaggio a Joyce)*, Berio grabó a Berberian recitando el comienzo del capítulo «Sirens» («Sirenas») del *Ulysses* de Joyce, un pasaje que es en sí mismo un remolino contrapuntístico de imágenes, un equivalente literario del serialismo. La atomización de la voz da lugar no a una atmósfera de crisis, como sucede con tanta frecuencia en la música de Nono, sino a un frenesí extático, erótico, casi operístico. El fragmento comienza con las palabras «¡Una vela!» (la alusión de Joyce a la primera frase del *Otello* de Verdi) y concluye con entonaciones susurradas del nombre de Liszt. Ese mismo año, Berio escribió *Sequenza I*, para flauta, dando con ello comienzo a una vívida serie de piezas



homónimas —catorce en total en el momento de la muerte del compositor en 2003— en las que intérpretes solistas hacen aflorar un nuevo tipo de virtuosismo vanguardista, explotando todos los ruidos, notas, sonidos y timbres que pueden producir los instrumentos. Más tarde, Berio criticaría a sus colegas por crear falsas dicotomías: entre «estilo» y «expresión», entre virtuosismo y estructura, entre la música del mundo cotidiano y la armonía de las esferas.

A comienzos de los años sesenta, la fascinación por el proceso entre bastidores —ya fuera dodecafónico o producido por el azar— había dado paso a una nueva valoración de las superficies. Las obras más comentadas de la época se asemejaban a una corriente burbujeante de timbres y texturas, un flujo de conciencia sonoro. Xenakis había sido el pionero en la música de texturas con *Metastaseis* y *Pithoprakta*; Stockhausen, con su brío habitual, la hizo suya y la bautizó como «Feldkomposition» o «composición de campo» (que apuntaba hacia una categoría posterior, «Momento-Form» o «forma del momento»). El marcador de tendencias alemán mostró una nueva valoración de sonidos continuos semejantes a zumbidos, lo que no carecía de relación con sus intereses norteamericanos. En vuelos a y desde Estados Unidos en 1958 escuchó atentamente el ruido de las hélices vibrando contra el cuerpo del avión y reprodujo esos efectos en una obra descomunal para cuatro coros y cuatro orquestas titulada *Carré*, que compuso con la ayuda de su ayudante inglés Cornelius Cardew.

En 1960, Stockhausen completó *Kontakte*, donde sonidos en vivo y electrónicos rebotan unos con otros o se emborronan conjuntamente. Mientras la escribía, el compositor se benefició de un método recién descubierto de generar bucles de cinta invirtiendo las cabezas en un magnetófono. También mostró cómo los tonos se encuentran relacionados con batidos periódicos; en el pasaje más electrizante de *Kontakte*, pulsos microscópicos se alargan gradualmente hasta que forman una altura, que el piano confirma al tocar un Mi grave.

Finalmente, en 1962, el mundo tenía su primer atisbo de lo que acabaría siendo *Momento*, de casi dos horas de duración, con participación de cuatro coros, una soprano solista, una falange de trompetas y trombones, un pareja de órganos eléctricos Hammond y Lowrey y una retahíla de instrumentos de percusión centrados en un descomunal tam-tam japonés. Ésta fue la bacanal de la vanguardia, una liberación de los sentidos por medio de gritos, aplausos y patadas en el suelo.

En Polonia, de la que poco se había oído desde la muerte de Karol Szymanowski en 1937, surgieron varios ejemplos de música de texturas galardonados con diversos premios. En los primeros años de la posguerra, el control de Europa del Este por parte de Stalin había reprimido en la práctica la actividad artística, pero, durante la liberalización del deshielo de Jrushev, los países satélites soviéticos creyeron conveniente fomentar la actividad artística progresista dentro de sus fronteras, sabedores de que los resultados podrían explotarse con fines propagandísticos. El festival Otoño de Varsovia, que empezó en 1956, fue la respuesta del Pacto de

Varsovia a Darmstadt y Donaueschingen; destacados vanguardistas occidentales como Stockhausen, Pierre Schaeffer y David Tudor ofrecieron allí conciertos, y compositores polacos más jóvenes como Krzysztof Penderecki, Henryk Górecki, Kazimierz Serocki y Wojciech Kilar saltaron a la primera plana, trayendo consigo una versión de la música de texturas que adquirió el nombre de sonorismo.

Surgieron los habituales temas políticos. Cuando Penderecki alumbró una pieza floridamente experimental titulada *8'37"* —una mezcla de clusters estridentes, chisporroteantes sartas de pizzicati, *glissandi* a la manera de sirenas y otros sonidos xenakianos—, los círculos oficiales adoptaron una postura favorable sólo cuando alguien sugirió que la obra debía rebautizarse como *Treno por las víctimas de Hiroshima*. La pieza acabaría disfrutando de una carrera llena de éxitos en Occidente.

La gran figura del renacimiento polaco fue Witold Lutosławski, un compositor mayor, consolidado, que, entre la relativa libertad del deshielo, tomó posesión felizmente de los métodos vanguardistas que había estudiado en secreto durante mucho tiempo. En 1960, Lutosławski oyó una emisión radiofónica del *Concierto para piano y orquesta* de Cage, que lo transportó a un trance creativo. Como dijo más tarde: «A menudo los compositores no oyen la música que se toca [...]. Estamos escuchando algo y al mismo tiempo creando algo diferente.» Lutosławski respondió reconciliando azar y orden: episodios semiimprovisatorios alternando con pasajes en notación estricta. «Podría arrancar del caos —dijo el compositor— y crear orden en él, gradualmente.» En otra ocasión habló de observar una ciudad desde una gran altura y luego descender hasta que las calles y los edificios resultaran visibles.

Las principales obras de Lutosławski de los años sesenta —*Jeux vénétiens* (*Juegos venecianos*), *Trois Poèmes d'Henri Michaux*, *Paroles tissées* (*Palabras tejidas*), la Segunda Sinfonía, el Concierto para violonchelo— sobresalen por sus imágenes musicales explosivamente precisas y sus nítidas narraciones. A menudo giran sobre súbitas epifanías, algo parecido al descubrimiento de un claro en un espeso bosque; uno de estos momentos se produce al final de la obra sobre poemas de Michaux, cuando Faes sostenido delicadamente penetrantes apuntalan la frase «Me dejo ir». *Paroles tissées* fue escrita para Peter Pears y combina pasajes *ad libitum* con momentos de un lirismo cuasitonal. Benjamin Britten, que no era amigo de la vanguardia, presentó admirativamente *Paroles* en el Festival de Aldeburgh en 1965.

Los episodios improvisados de las obras sonoristas de los compositores polacos —«aleatorio» fue el término europeo aprobado para la actividad que se dejaba en manos del azar— reflejaban una tendencia general hacia la creación colectiva y en colaboración, que se intensificó en los últimos años de la década. Entre las protestas estudiantiles en todo el mundo de mayo de 1968, Stockhausen se sentó a escribir *Aus den sieben Tagen* (*De los siete días*), cuya partitura consistía en instrucciones textuales para el conjunto del compositor del calibre de «Toca una vibración en el ritmo de tu cuerpo» y «Toca una vibración en el ritmo del universo». *Musica Elettronica Viva*, una colaboración de carácter improvisatorio entre compositores

estadounidenses radicados en Roma (Frederic Rzewski, Richard Teitelbaum, Alvin Curran, Allan Bryant y otros), hizo música con el entonces flamante sintetizador Moog. Cornelius Cardew, el antiguo asistente de Stockhausen, se unió al grupo AMM, radicado en Londres, que fue más allá de la composición escrita, más allá de la vanguardia, más allá incluso del free jazz, para dedicarse a la producción espontánea de sonoridades de una densidad inanalizable: un ruido tan abrumador que el oyente no podía ni oír ni imaginar otro sonido.

Cardew, por lo pronto, no pudo ir más allá. En 1972 denunció la vanguardia como un lujo burgués, escribió un ensayo incendiario titulado «Stockhausen Serves Imperialism» («Stockhausen sirve al imperialismo») y se dedicó a escribir sencillas canciones en alabanza de Mao Zedong.

En la escena central de *Doktor Faustus*, Leverkühn mantiene un diálogo fruto de una alucinación con el diablo, que no deja de cambiar de apariencia y que en un momento dado adopta la forma de «un intelectualista que escribe sobre arte, sobre música, para los periódicos vulgares, un teórico y crítico, compositor él mismo, en tanto que la reflexión se lo permite»: el retrato que hace Mann de Theodor Adorno. El diablo-crítico emite juicios sobre el estado de la música contemporánea, eliminando todas las posibilidades salvo el camino schoenbergiano, aquel que sigue «un imperativo inexorable de densidad». Leverkühn replica: «Puede saberse eso y reconocer de nuevo la libertad más allá de toda crítica. Puede potenciarse el juego jugando con formas de las que, como se sabe, la vida ha desaparecido.» El diablo rechaza una opinión así como «nihilismo aristocrático». Pero Leverkühn continúa haciendo realidad esta posibilidad en su Concierto para violín. Se trata de una obra llena de consciencia, irónica, cuya delicadeza linda con la burla. El oratorio de Leverkühn *Apocalipsis cum figuris*, asimismo, se ve animado por «parodias de los estilos musicales más diversos, en los que se explaya la insípida arrogancia del infierno: timbres del impresionismo francés puestos en ridículo, música de salón burguesa, Tchaikovsky, music hall, las síncopas y volteretas rítmicas del jazz: todo dando vueltas como un colorista y centelleante tiovivo sobre el lenguaje fundamental de la orquesta principal que, serio, sombrío, difícil, sostiene con radical severidad el estatus espiritual de la obra».

La música sobre música había formado siempre parte del discurso del siglo xx, remontándose a las estilizaciones neobarrocas de *Ariadne auf Naxos* de Strauss y *Pulcinella* de Stravinsky. Pero en los años sesenta los juegos de parodia y comedia se hicieron populares en todas partes. Los compositores hablaban de «composición sonora pluralista», «poliestilismo» y «metacollage» (la denominación elegida por el incansablemente neologístico Stravinsky). Las obras incorporaban fragmentos de Beethoven y Mahler, imitaban misas renacentistas y conciertos barrocos, absorbían el jazz, las canciones pop y el rock'n'roll. Los compositores de Europa del Este

defendían el pluralismo como una posición de compromiso entre la tradición y la vanguardia: Penderecki, por lo pronto, introdujo el organum medieval y los antiguos corales eclesiásticos en su *Pasión según San Lucas* (1963-1965). Stockhausen contribuyó con *Hymnen* (1966-1967), una fantasía electrónico-instrumental de dos horas sobre los himnos nacionales del mundo. Quizá la obra collage por antonomasia fue la partitura que Kagel escribió para su impactante película *Ludwig van* (1969), en la que fragmentos y piezas de las sonatas para piano y otras obras de Beethoven son transcritas para una banda variopinta cuyos integrantes parecen tener un dominio incompleto de sus instrumentos.

Los procedimientos del collage, la cita y el pastiche cumplieron eficazmente la función de tomar el pelo al público burgués, en la medida en que siguiera existiendo una entidad tal. Melodías clásicas familiares se tropiezan con un ruido abrupto, lo que indica el regreso a la realidad contemporánea. Pero a veces esta música oculta una nostalgia clandestina del antiguo mundo tonal. El moderno compositor europeo podía apropiarse de la música tonal sin cometer el pecado de escribir música tonal como tal. Éste fue el astuto compromiso que Berio presentó en dos de sus obras con un atractivo más inmediato: *Folk Songs (Canciones folclóricas)*, 1964, un imaginativo arreglo-deconstrucción de melodías tradicionales de Francia, Italia, Azerbayán, Armenia y Estados Unidos; y *Sinfonia* (1968-1969), que reclamaba la sinfonía posromántica por medio de la anexión de la música de Gustav Mahler. A lo largo del tercer movimiento de *Sinfonia*, el Scherzo de la Segunda Sinfonía de Mahler se oye sonando a lo lejos y su avance se ve interrumpido por citas de más de un centenar de otros compositores, de Bach a Boulez, todos ellos ingeniosamente encajados en la partitura de Mahler. Sobre ese grandioso collage, voces amplificadas enuncian fragmentos de *The Unnamable (El innombrable)* de Samuel Beckett, y un narrador recita un texto satírico ideado por el compositor. En un momento dado el narrador anuncia en un tono balsámico que no hay «nada más relajante que la música de cámara», burlándose implícitamente de la preferencia de los oyentes normales por los agradables retalitos de Mozart y Brahms.

En la Gran Bretaña de los años sesenta, dos jóvenes radicales, Peter Maxwell Davies y Harrison Birtwistle, utilizaron la cita y el pastiche para mofarse del conservadurismo de la vida musical inglesa. Ambos provenían de ambientes obreros del norte y no se identificaron nunca con la sensibilidad de «Land of Hope and Glory» («Tierra de esperanza y gloria»), la canción patriótica tradicional inglesa a la que había puesto música Edward Elgar. Se conocieron en el Royal Manchester College of Music, donde reinaba la experimentación, y decidieron ponerse a la par de los más recientes avances europeos. Al trasladarse a Londres a finales de los años sesenta organizaron un grupo llamado los Pierrot Players, que se modeló a partir del versátil conjunto para el que Schoenberg escribió *Pierrot lunaire*.

El espíritu de efervescencia cultural que vivió Londres en la segunda mitad de los años sesenta se alió con la vanguardia europea. En *Revelation and Fall (Revelación y*

caída, 1965-1966) de Davies, la soprano solista grita poesía de Georg Trakl a un megáfono mientras el grupo instrumental hace una sátira de las operetas de Lehár. En *Eight Songs for a Mad King (Ocho canciones para un rey loco, 1969)*, del mismo compositor, la locura del rey Jorge III se representa como teatro callejero vanguardista, con el solista vocal recitando el texto con un delirio balbuciente mientras fragmentos musicales haendelianos, victorianos y eduardianos son desbaratados por los instrumentistas. Asimismo, en *Punch and Judy*, los personajes clásicos del teatro de títeres inglés, de Birtwistle, números barrocos destrozados avanzan renqueantes entre un paisaje instrumental tenuemente iluminado, indistinto, extrañamente refunfuñante. Un gran abismo separaba esta música áspera de la obra de Britten, que se había convertido ya en esta época en un icono del *establishment*, un poco en contra de su voluntad. Britten acogió el estreno de *Punch and Judy* en el Festival de Aldeburgh de 1968, pero, en una determinada pausa, él y Pears salieron del palco de los directores en busca de bebidas.

Las obras en forma de collage de Kagel, Berio, Davies y Birtwistle tienen un tono exuberante, insolente. Las del compositor alemán Bernd Alois Zimmermann son, por contraste, torturadas y trágicas. Educado en la escuela de un monasterio, Zimmermann alcanzó la mayoría de edad justo antes de la Segunda Guerra Mundial y sirvió en la caballería tanto de Francia como de Rusia. Alrededor de 1945 aún estaba escribiendo en un estilo que era deudor en gran parte de Hindemith, del Stravinsky de la época media, e incluso de Anton Bruckner. En un principio, el curtido ex soldado se mostraba reacio a desprenderse de las actitudes nacionalistas alemanas que le habían inculcado; en su diario describió los juicios de Núremberg y otras medidas antinazis como un «proceso por brujería». Al mismo tiempo, perdió toda esperanza en el futuro de Alemania: «Oh, Alemania, ¿qué ha sido de ti? ¿Cómo se ha visto tu pueblo abocado a la ruina, destruyéndose a sí mismo? [...] ¿No son miedo y necesidad, inseguridad y terror, los que se interponen en el horizonte de nuestro futuro como sombrías nubes de tormenta ante el sol poniente? “Señor, quédate con nosotros, va a anochecer.”» El diario guarda un parecido asombroso con pasajes de *Doktor Faustus*, que Mann estaba escribiendo por entonces en Los Ángeles. El narrador de Mann adopta el mismo tono bíblico: «Velad conmigo [...] ¡No me abandonéis!»

Zimmermann llegó a Darmstadt en 1948. Aunque admiraba a Schoenberg, inicialmente miró con recelo la escritura dodecafónica tal y como la propagaba René Leibowitz, temiendo que la técnica acabara conduciendo a un modo de composición sobreintelectualizado, técnicamente sobredeterminado. Aun así, el señuelo del progreso demostró ser irresistible. Los manuscritos del compositor, conservados en la Akademie der Künste de Berlín, lo muestran eliminando sistemáticamente elementos «retrógrados» de sus partituras e instalando procedimientos más acordes con el carácter de los tiempos. En la segunda versión de su inédito Concierto para orquesta, el arpa es sustituida por el piano, la textura se vuelve más densa con figuraciones

rápidas, percusión exótica ocupa el primer plano, se eliminan los doblados a la octava y desaparecen poderosas figuras *ostinato*.

Aun así, Zimmermann siguió siendo un compositor reconociblemente alemán, que exhalaba un aura gótico-romántica que era ajena a sus compatriotas Stockhausen y Henze. Los compases iniciales de su ópera *Die Soldaten* (*Los soldados*, 1958-1964) son una revisión cataclísmica de la Primera Sinfonía de Brahms, con los timbales remachando una sola nota contra clusters estentóreos. Cuando obras maestras del canon alemán aparecen citadas directamente en sus obras, fluyen sin costuras a partir del lenguaje «serio, oscuro y difícil» que les subyace.

En 1969, Zimmermann concluyó la que se convertiría en su última gran obra, *Requiem für einen jungen Dichter* (*Réquiem por un joven poeta*). Requiere una plantilla enorme y variopinta, incluidos orquesta, órgano, tres coros, tres voces solistas, un combo de jazz y elementos electrónicos. Hay citas del primer ministro griego George Papandreou («¡La democracia triunfará!»), de Mao («Una revolución no es ningún banquete, no es como escribir un ensayo o pintar cuadros o bordar») y del *Ulysses* de Joyce; sonidos de tanques, aviones, artillería; grabaciones de *Tristan* de Wagner y *L'Ascension* de Messiaen; poemas de Maiakovsky («Mi canción desgarrar los tiempos con fuerza»); y la voz de Hitler («¡Os conduzco de vuelta hacia esa patria que no habéis olvidado y que no os ha olvidado!»). En el clímax de la obra, los altavoces atruenan con un collage de la Novena de Beethoven, «Hey Jude» de los Beatles, las voces de Goebbels y Stalin y transmisiones por radio de los pilotos de los bombarderos aliados. Soprano y bajo cantan pasajes del Apocalipsis de san Juan mientras el coro entona en canto llano «Dona nobis pacem». La moraleja de todo esto parece ser que la música clásica y la popular han sangrado juntas, dando lugar al ruido blanco cultural que oscurece el inminente desastre tecnológico. Todo suena muy parecido al «tio vivo» de sonidos irreconciliables de Leverkühn, y en el centro se encuentra la Novena, la obra que Leverkühn había «revocado».

La desesperación de Zimmermann por el futuro de la música era también desesperación por el suyo propio. El 10 de agosto de 1970 se suicidó.

## Ligeti

El dilema del compositor vanguardista parecía total. Proseguir la búsqueda de lo «moderno» suponía traspasar las fronteras del absurdo; retirarse al pasado era admitir la derrota. En una charla que dio en 1993, György Ligeti lo expresó de este modo:

Cuando eres aceptado en un club, sin querer o sin darte cuenta adoptas ciertos hábitos de lo que está de moda y de lo que no lo está. La tonalidad definitivamente no lo estaba. Escribir melodías, incluso melodías no tonales, era absolutamente tabú. Ritmo, pulsación periódica, era tabú, no era posible. La música tiene que ser *a*

*priori* [...]. Funcionaba cuando era nuevo, pero se volvió trasnochado. Ahora no hay tabúes; todo está permitido. Pero no puede volverse sin más a la tonalidad, no es el camino. Debemos encontrar un modo de ni volver ni continuar con la vanguardia. Estoy en una cárcel: una pared es la vanguardia, la otra pared es el pasado, y quiero escapar.

Ligeti escapó no diciendo no. Se abrió a toda la música pasada y presente, absorbiendo todo, desde las misas renacentistas de Johannes Ockeghem a los solos de saxo de Eric Dolphy, desde la escritura virtuosística para piano de Liszt a la polifonía rítmica de las tribus de pigmeos africanas. Al mismo tiempo, logró imprimir su personalidad difícil, melancólica y en permanente agitación en cualquier cosa que quedara atrapada en su red.

Muchos compositores del primer período vanguardista fueron testigos de cosas espantosas en su juventud. Lo que Ligeti vio con sus propios ojos resulta prácticamente inimaginable. Nació en 1923, en Transilvania, en el seno de una familia de judíos húngaros. Tres años antes de que naciera, Transilvania pasó a ser parte de Rumanía y Ligeti fue a estudiar al conservatorio de Cluj, que había tenido el nombre de Kolozsvár. En 1940, el gobierno fascista de Hungría recuperó el control de Transilvania y Cluj volvió a ser Kolozsvár. Ligeti fue movilizado a una cuadrilla de trabajos forzados en 1944, llevando en el brazo la cinta amarilla exigida por la legislación antisemita, y trasladó pesados explosivos en el frente oriental. Los nazis se hicieron con el control del país meses después, en ese mismo año, y empezaron las deportaciones a los campos de la muerte. Tras sopesar las probabilidades de morir en combate, recibir un tiro de la SS o ser enviado a los campos, Ligeti desertó de la primera línea del frente. Cayó inmediatamente en manos de las tropas soviéticas, pero una vez más consiguió escapar. Tras un largo viaje a pie hasta su casa descubrió que los rusos se habían hecho ahora con el control y que había unos extraños viviendo en casa de sus padres. Cuando terminó la guerra se enteró de la suerte que había corrido su familia: su padre había muerto en Bergen-Belsen, su hermano en Mauthausen y su tía y su tío en Auschwitz. Su madre, por algún motivo, sobrevivió.

La pesadilla no concluyó en 1945. Ligeti fue a estudiar a la Academia Franz Liszt en Budapest y vio cómo los soviéticos y sus títeres se hacían con el control de Hungría; los mismos matones que habían cometido atrocidades en nombre del fascista Partido de la Cruz Flechada se pusieron a trabajar para los comunistas de Mátyás Rákosi.

En su mayor parte, Ligeti consiguió evitar la detestable tarea de crear propaganda para el Partido. Lo que hizo, en cambio, fue enterrarse en la investigación de la música folclórica, al tanto probablemente de que Bartók había recopilado canciones en las cercanías de una localidad transilvana donde la familia Ligeti había vivido durante un tiempo. En secreto, Ligeti tenía escauceos con la escritura dodecafónica, aunque su entendimiento del método estaba extraído caprichosamente de las páginas de *Doktor Faustus*, que leyó en 1952. El primer movimiento de *Musica ricercata*, escrita de 1951 a 1953, no consiste nada más que en la nota La, la que se utiliza para afinar, dispuesta en diversas octavas, hasta que al final se introduce un Re. El

segundo movimiento utiliza tres notas, el tercero cuatro, y así sucesivamente. Las doce notas circulan en el último movimiento, pero en el curso de su recorrido el compositor disfruta de una rica diversidad de material, incluida una *trilce* melodía folclorizante que recuperaría décadas después en su Concierto para violín, un compendio de toda su carrera. Más tarde describió algunas notas punzantes concretas del segundo movimiento como «un cuchillo en el corazón de Stalin».

En 1956, un gobierno reformista de Budapest intentó zafarse del control soviético y las tropas se movilizaron rápidamente para aplastar el levantamiento. Ligeti, incapaz de hacer frente a una nueva oleada de represión, huyó a Occidente, escondiéndose debajo de las sacas del correo en un tren postal y cruzando luego la frontera austríaca iluminado por bengalas militares. Solicitó refugio en Viena, donde formó alianzas con los principales exponentes de la vanguardia europea occidental. En sus años en Hungría había tenido a sus obras por símbolos de libertad creativa — en una noche sangrienta de 1956 se quedó pegado a una transmisión radiofónica del *Gesang der Jünglinge* de Stockhausen— y a partir de 1957 acudió a Darmstadt en compañía de sus héroes. Pero su íntimo conocimiento de la personalidad totalitaria le hacía recelar de cualquier ideología musical que estuviera demasiado segura de su rectitud. «No me gustan los gurús», afirmó en una ocasión en una entrevista, refiriéndose a Stockhausen. Años después concedió una cáustica entrevista en la que comparó a las facciones enfrentadas en Darmstadt con las luchas de poder dentro de los regímenes nazi y estalinista. «Allí no se liquidaba, es cierto, a ninguna persona — dijo—, pero difamación sí que había para dar y tomar.»

Ligeti se inclinó, naturalmente, hacia el extremo absurdista del espectro de la vanguardia: la música sobre música de Kagel y Schnebel, el conceptualismo de Cage. En su obra de 1960 *Apparitions*, los fagotistas tocan sus instrumentos sin lengüetas, los instrumentistas de metal golpean las boquillas con sus manos y a un percussionista se le pide que destroce una botella en un cajón recubierto de láminas metálicas («Asegúrese de llevar gafas protectoras», aconseja la partitura). En 1961 Ligeti interpretó una pieza conceptual cageana titulada *Die Zukunft der Musik (El futuro de la música)*, en la que se ponía enfrente de unos oyentes desprevenidos y escribía instrucciones en una pizarra: «Crescendo», «più forte», «Silencio». El barullo resultante era la composición. Y en 1962 Ligeti dio a conocer el *Poème symphonique pour 100 métronomes* que, fiel a su título, tenía un centenar de metrónomos haciendo tictac en concierto. Al igual que muchas bromas de Ligeti, este oleaje tenía una resaca llena de seriedad. La hilaridad inicial de la escena —un escenario de concierto lleno de antiguallas inanimadas— da paso a una complejidad inesperada: cuando los metrónomos más rápidos se quedan sin cuerda y se paran, telarañas de ritmo emergen de la nube de tictacs. Cuando los últimos supervivientes agitan sus bracitos en el aire, parecen solitarios, tristes, casi humanos.

Molesto con los clichés del puntillismo musical, con lo que él denominó el esquema de «pausa - acontecimiento - pausa - acontecimiento», Ligeti decidió



devolver espaciosidad y líneas de amplio aliento a la escritura instrumental. Le sirvió de inspiración *Metastaseis* de Xenakis, *Carré* de Stockhausen y otros ejemplos de «música de texturas» de finales de los años cincuenta. Una de las técnicas características de Ligeti recibe el nombre de micropolifonía; grandes estructuras crecen a partir de un zumbido insectoide de actividad, con cada instrumento tocando el mismo material a su propia velocidad. El efecto asoma por primera vez en la última parte de *Apparitions* y reaparece en la famosa *Atmosphères* de 1961. El acorde inicial de esta última obra tiene cincuenta y nueve notas repartidas entre cinco octavas y media: el efecto es misterioso más que agresivo, un seductor umbral para adentrarse en un mundo extraño. Más tarde se atisban en medio de la neblina sonora entidades semifamiliares, acordes cuasi o criptotonales. El proceso dominante en la música de Ligeti es el de surgimiento: surgen formas de entre las sombras, la oscuridad cede ante la luz.

Educado como ateo, Ligeti no aceptó nunca una doctrina religiosa. Sin embargo, a mediados de los años sesenta escribió dos obras con inflexiones religiosas que tuvieron un impacto revelador: *Requiem*, para dos solistas, doble coro y orquesta, y *Lux aeterna*, para dieciséis voces solistas. No se parecen a ninguna obra religiosa anterior. *Requiem* es un apaleamiento de los sentidos durante veinticinco minutos: una misa negra en la que los cantantes susurran, mascullan, hablan, gritan o braman el texto del Réquiem. En el «Kyrie», la superposición de voces individuales en el estilo micropolifónico crea el efecto de un aullido subhumano, de almas fundiéndose en una turba infernal. En el «Lacrimosa» conclusivo, las armonías de clusters pierden su aspecto diabólico y ofrecen atisbos de música de las esferas: la nota Sol bemol se despliega como un abanico por una serie cada vez mayor de intervalos hasta una quinta abierta sobre Re y La cantada con la boca cerrada de un modo primigenio. Casualmente o no, se dice que se produce una transformación similar en *Apocalipsis cum figuris* de Adrian Leverkühn, cuando un pasaje coral va pasando por «todos los matices de los diferentes grados de susurro, habla compartida o semicanto hasta el canto más polifónico, acompañado de sonidos que empiezan como mero ruido, como tambores mágico-fanático-negroides y resonantes gongs y llegan a alcanzar la música más elevada».

El altiplano de la «música más elevada» se mantiene en *Lux aeterna* y en la pieza orquestal estrechamente relacionada con ella, *Lontano*. Ambas obras presentan el carácter de objetos recónditos, o de paisajes oníricos en los que el sonido se convierte en una superficie tangible. En la sección inicial de *Lontano*, líneas micropolifónicas se deslizan poco a poco hacia las tesituras más agudas de la orquesta, y luego se detienen al borde de un abismo: un desgarrador Do agudo da paso a un Re bemol casi inaudiblemente grave en la tuba y el contrafagot. En la sección central la armonía gravita hacia la tonalidad de Sol menor, y la orquesta toca un coral espectral, que recuerda vagamente el lamento inicial de la *Pasión según San Mateo* de Bach. Hay un segundo envite desesperado al tiple, seguido de un segundo colapso vertiginoso,

pero ahora el oyente se ve conducido a un paraíso tonal secreto de cuasirresoluciones y cuasicadencias. Una armonía extasiada, en la estela de Messiaen, parece estar al alcance, pero el metal la aleja bruscamente con un acorde quejumbroso y destemplado. Hay tríadas diseminadas por las últimas páginas de la partitura, pero se hallan empañadas y tapadas de tal modo que apenas resulta posible oírlas. Lo que sucede al final puede oírse casi como una cadencia sobre la palabra «Amén».

A comienzos de 1968, pocos meses después del estreno de *Lontano*, un amigo estadounidense escribió a Ligeti con la noticia de que el director de cine Stanley Kubrick había realizado una epopeya de ciencia-ficción titulada *2001: Una odisea en el espacio*, en la que se oían nada menos que cuatro partituras de Ligeti: *Requiem*, *Lux aeterna*, *Atmosphères* y *Aventures*. Aunque el director no había pedido permiso, y no pagó la cantidad debida hasta que llegó a su fin una prolongada disputa legal, Ligeti expresó su admiración por el logro de Kubrick. El *Requiem* acompaña las diversas apariciones de un inescrutable monolito negro, que representa la invasión de una inteligencia extraterrestre superior. Cuando el astronauta encarnado por Keir Dullea emprende su viaje final al más allá, la micropolifonía de Ligeti se funde hipnóticamente con los diseños abstractos de luz y las imágenes de paisajes naturales con exposición en negativo de Kubrick. Entre otras cosas, la película encierra perfectamente el arco completo de la historia musical del siglo xx. Comienza con *Also sprach Zarathustra* de Strauss, la música de la majestuosidad original de la naturaleza. En la sección final, la película se subsume en el universo alternativo de Ligeti, describiendo espirales por los límites externos de expresión antes de regresar al punto de partida. Cuando los augustos acordes de *Zarathustra* vuelven a sonar al final, el ciclo está listo para comenzar de nuevo.

## ***Saint François***

*2001* de Kubrick causó sensación entre los públicos de los años sesenta porque la cultura occidental estaba sedienta de imágenes sagradas. En Europa el número de fieles que iban a la iglesia estaba en declive y ésta había perdido su función formadora de la comunidad y su capacidad para generar temor. En Estados Unidos, el teólogo Harvey Cox hizo una extraña e inesperada aparición en las listas de libros más vendidos con *The Secular City (La ciudad secular)*, donde analizaba los rituales del hombre desacralizado, y la revista *Time* se preguntó en una de sus portadas: «¿Ha muerto Dios?» Los templos de la cultura duplicaron su función como escenarios de transporte espiritual: no sólo los estadios en que se ofrecían conciertos de rock, sino también las salas de concierto clásicas. Esta transferencia de papeles se remonta a finales del siglo xix, cuando *Parsifal* de Wagner creó un nuevo tipo de espacio

sagrado en un mundo industrial. El burgués siglo XIX produjo relativamente pocas obras importantes de una naturaleza estrictamente religiosa; los réquiem de Berlioz y Verdi, por nombrar dos excepciones evidentes, son en realidad espectáculos de concierto románticos con un texto latino. El impío siglo XX, por contraste, generó obras maestras devocionales por docenas. No parece ninguna casualidad que tanto Stravinsky como Schoenberg reaccionaran ante la década de los veinte —el primer brote prolongado del siglo de consumo masivo, rebelión juvenil y liberación sexual— con, respectivamente, la *Symphonie des psaumes* y *Moses und Aron*.

Los compositores francófonos parecían especialmente propensos a los renacimientos religiosos. Francis Poulenc, el antiguo prodigio de Les Six, volvió en los años treinta al catolicismo de su niñez y se impuso la misión de llevar la «devoción campesina» a su música. Primero en *Litanies à la vierge noire* (*Letanías a la virgen negra*), luego en la Misa en Sol, el *Stabat Mater*, el *Gloria* y el drama basado en la fe *Dialogues des carmélites*, Poulenc convirtió hábilmente su estilo más ligero que el aire de los años veinte en un medio de simplicidad meditativa, utilizando como modelo la *Symphonie des psaumes*. (La «devoción campesina» de Poulenc podía confundirse con la «pradera despejada» de Copland.) Arthur Honegger, el camarada de Poulenc en Les Six, se distanció de la frivolidad de los años veinte aun antes de que la década llegara a su fin; en su oratorio de 1921 *Le Roi David* (*El Rey David*), contó el relato bíblico con gravedad y apasionamiento, sin un ápice de la ironía cocteauana. El compositor suizo francés Frank Martin, hijo de un pastor calvinista, vio la fe como un camino no de revelación inminente, sino de lucha inacabable. Si las consonancias de Messiaen resplandecen en un aura triunfal, las de Martin flotan enigmáticamente entre la niebla, como en los últimos compases de cada uno de los movimientos de su *Maria-Triptychon* (1968).

La vanguardia europea tuvo generalmente una orientación laica, pero acogió en su seno a varios místicos. *Gesang der Jünglinge* de Stockhausen es el libro de Daniel en versión de alta tecnología: la estructura electrónica se asemeja a las llamas que rodeaban a los tres niños del horno de Nabucodonosor. Cage basó su estética en parte en los preceptos del budismo zen. Y el infatigablemente excéntrico compositor italiano Giacinto Scelsi emergió de una larga inmersión en la filosofía oriental con la convicción de que podría remedar en formas instrumentales el sonido de los cánticos de los monjes tibetanos.

El canto tibetano consiste generalmente en desviaciones en torno a un tono fundamental, con el acompañamiento de bordones tocados en instrumentos de viento y el repiqueteo de campanillas. Scelsi intentó representar rituales similares en el piano y más tarde recurrió a la ondiola, un teclado electrónico cuyos diales le permitían modificar la altura y el timbre. Contrató a otro compositor, Vieri Tosatti, para que le ayudara a moldear sus borradores e improvisaciones para ondiola, convirtiéndolos en partituras orquestales, camerísticas y vocales con todas las de la ley, que empezaron a aparecer a finales de los años cincuenta. Comienzan

generalmente con un monótono generativo, y cuando la altura central se desplaza, se escinde y se extiende, se abren ante los oídos paisajes novedosos. Obras orquestales como las *Quattro Pezzi (Cuatro Piezas)*, *Aion* y *Anahit* alcanzan clímax criptorrománticos dignos de Bruckner: las trompas saltan una octava, las maderas trinan en el registro agudo, los timbales aporrean terceras y los cielos se abren. En *Knox-Om-Pax* se añade un coro a la mezcla, cantando un apocalíptico «OM».

Quedó en manos de Messiaen la composición de una obra religiosa de unas dimensiones que ningún compositor había abordado desde *Parsifal*. La ópera sacra de cinco horas de duración *Saint François d'Assise*, que empezó a escribir en 1975 y concluyó en 1983, servía no sólo como un espectáculo en honor del humilde fraile, sino como una especie de recreación, con personas de carne y hueso, del proceso mismo de santificación. *Parsifal* encerraba ritual sagrado dentro de un marco teatral; Messiaen, por contraste, estaba encerrando teatro dentro de religión, creando con ello un nuevo género de meditación operística. En el proceso planteó extraordinarias exigencias a su audiencia. El Acto II se dilata durante dos horas y concluye con una versión de cuarenta y cinco minutos de duración del sermón de Francisco a los pájaros. *Saint François* rememora esas liturgias arcaicas en las que momentos de aburrimiento dan paso a epifanías representadas con precisión, como cuando, en el servicio ortodoxo oriental griego, la iglesia se oscurece y resta únicamente la luz de una vela.

Messiaen escribió él mismo el libreto, elaborando las leyendas habituales de San Francisco con teología sacada de Santo Tomás de Aquino. En el texto no hay casi nada que hubiera causado sorpresa a un público de campesinos del valle del Loira en el siglo XIII. Hay ocho escenas, cada una de ellas dedicada a una etapa en la vida del santo. Francisco besa a un leproso, habla a los pájaros, recibe los estigmas y muere en un estado de dicha sufriente. Su parte la canta una voz de barítono dramático y da la impresión de ser una persona de carne y hueso. Podría ser el demacrado Francisco tal como aparece retratado en cuadros de Caravaggio y Zurbarán: un hombre más bien joven mirando vorazmente hacia los cielos, con la boca abierta y sus manos entrelazadas sosteniendo una calavera.

La epifanía central de la ópera tiene lugar en la quinta escena, en la que Francisco encuentra en el camino al ángel músico. El episodio está tomado de la hagiografía franciscana, según la cual el fraile se desmayó en una ocasión tras oír a un ángel tocar una vihuela. Le dijo a sus hermanos: «Si el Ángel hubiera tocado una nota más; si, tras el arco abajo, hubiera tocado arco arriba, mi alma habría abandonado mi cuerpo debido a una dulzura insoportable.» En la versión de Messiaen, el ángel prologa su concierto con frases adaptadas de Santo Tomás: «Dios nos deslumbra con un exceso de verdad. La música nos transporta a Dios a falta de verdad.» (La razón humana, escribió Santo Tomás, se confunde igualmente con el carácter esquivo de la expresión poética y con la sobreabundancia de la palabra de Dios.) La cuerda toca un acorde suave e incesante de Do mayor; sobre él, tres ondas Martenot desenrollan un hilo

escarlata de melodía que entra en contacto con diez de las doce notas cromáticas. Los oídos se hallan incitados por dos texturas: la cálida cuerda expandiéndose desde el centro y tonos electrónicos sonando por todas partes. En el espacio entre unas y otras, los oyentes pueden alcanzar a vislumbrar aquello que tengan por divino.

«A ciertas personas les irrita que yo sea creyente», dijo Messiaen en enero de 1992, tres meses antes de su muerte. «Pero yo insisto en decir que Dios se encuentra presente en todas partes, en el concierto, en el océano, sobre una montaña, e incluso en el metro.» A la postre, *Saint François* no es tan monumental como parece; se trata en realidad de un auto sacramental de pueblo, pero con unas dimensiones wagnerianas. Anthony Pople dio con el quid de la cuestión cuando escribió sobre la negativa de Messiaen a «representar a Dios». Estas tríadas reverberantes ejercen semejante poder porque no suenan como los gestos calculados de un plan general; irrumpen desde una esfera más elemental. *Saint François*, fiel a la forma, concluye con doce compases de un hiperbrillante Do mayor, en el que no faltan un metal que gesticula rápidamente, trinos y gemidos de ondas Martenot, *glissandi* enloquecidos de los instrumentos de percusión de láminas y una cascada resplandeciente de campanas y gongs. Es la negación de la negación, la muerte de la muerte.

# BEETHOVEN SE EQUIVOCABA

## Bop, rock y los minimalistas

Una noche de 1967, György Ligeti se encontraba sentado con varios colegas en el Schlosskeller de Darmstadt, el lugar predilecto de profesores y alumnos a última hora de la noche durante los Cursos de Verano para la Nueva Música, cuando *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* (*Banda del Club de los corazones solitarios del Sargento Pepper*), un nuevo disco de los Beatles, empezó a sonar por los altavoces. Algunos de los sonidos del disco guardaban un sorprendente parecido con los experimentos más recientes y más avanzados de los músicos de Darmstadt. La canción «A Day in the Life» («Un día en la vida») incluía dos momentos de ejecución *ad libitum*, el segundo de los cuales daba paso a un acorde maravillosamente extraño de Mi mayor tocado por tres pianos y un armonio. A los músicos se les había dado una partitura en la que se les indicaba a qué registro deberían haber llegado en cualquier compás en concreto. El último acorde se ejecutó a la manera de la *musique concrète*, con el ataque cortado y la caída amplificada durante una larga duración.

Los Beatles habían tenido su primer contacto con el sonido de Darmstadt en marzo del año anterior, mientras trabajaban en el disco *Revolver*. Paul McCartney había estado examinando *Gesang der Jünglinge* de Stockhausen, con su estratificación electrónica de las voces, y *Kontakte*, con sus modelos remolineantes de bucles de cinta. A petición suya, los ingenieros de los Estudios Abbey Road introdujeron efectos similares en la canción «Tomorrow Never Knows» («Mañana nunca sabe»). A modo de agradecimiento, los Beatles pusieron el rostro de Stockhausen en la portada de *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, entre otros muchos retratos recortados de diversos inconformistas y héroes contraculturales. El año siguiente, para el Álbum Blanco, John Lennon y Yoko Ono crearon el collage de cinta «Revolution 9» en el que, durante una fracción de segundo, pueden oírse los acordes finales de la Séptima Sinfonía de Sibelius. Atrevidas bandas de rock de la Costa Oeste también prestaron atención a la vanguardia clásica. Los miembros tanto de los Grateful Dead como de Jefferson Airplane asistieron a conferencias de Stockhausen en Los Ángeles en 1966 y 1967, mientras que la inconformista estrella de rock Frank Zappa hablaba de su fascinación adolescente por la música de Edgard Varèse, a quien buscó en una ocasión en la guía de teléfonos y lo llamó de improviso en ese momento.

Incluso hasta el veterano más hastiado de la convulsión musical del siglo xx debió de quedarse sorprendido al descubrir que la vanguardia de la posguerra estaba ahora sirviendo de música ambiental para la generación psicodélica. El muro que

separaba la música clásica de los géneros colindantes parecía listo para derrumbarse, como había hecho momentáneamente en los años veinte y treinta, cuando los caminos de Copland, Gershwin y Ellington se cruzaron en el Carnegie Hall. Los sellos de música clásica llevaron a cabo divertidos intentos por sacar partido del fenómeno comercializando un abstruso repertorio moderno para la gente que consumía LSD. Un LP de *Constellations II e Interferences* de Bengt Hambraeus en el sello Limelight lleva este texto en la funda: «Escuchar el fantástico sonido de Bengt Hambraeus: su extraordinaria experiencia sonora electrónica total organizada por el órgano debería atraparle tanto como cualquier otra música que sea capaz de amar [...] ya se trate del sonido de los Beatles, Bach, Beethoven, Boulez, Beach Boys o Belefonte [*sic*], Barbra Streisand, Pearl Bailey, Blue Cheer, o cualquier otra cosa. Hambraeus está realmente a la última. ¡Fantástico!»

Justo mientras Stockhausen y Ligeti protagonizaban sus pequeños escarceos con la contracultura, varios estadounidenses más jóvenes —Terry Riley, Steve Reich y Philip Glass— hacían un tipo de irrupción diferente. Simplificaron su lenguaje armónico y redescubrieron el placer de un pulso uniforme, concibiendo una tonalidad moderna que no tenía nada de nostálgica. Lo que dijo Weill en los años veinte volvía a tener validez: «Una vez que los músicos obtenían todo lo que habían imaginado en sus sueños más temerarios, volvían a empezar desde cero.»

Riley, Reich y Glass pasaron a ser tildados de minimalistas, aunque se les comprende mejor como la continuación de una evolución tortuosa, difícil de bautizar con un nombre, que se remontaba a los primeros años del siglo, y que en la mayoría de los casos echó raíces en la Costa Oeste. Este canon alternativo incluye a Henry Cowell y Lou Harrison, que bebieron de tradiciones no europeas y construyeron una atmósfera hipnótica por medio de una repetición insistente; Morton Feldman, que distribuyó paquetes de sonido mínimos a lo largo de extensas duraciones; y La Monte Young, que hizo música a partir del zumbido de prolongados bordones. Todos ellos, de un modo u otro, dejaron de lado una premisa que había regido la composición clásica durante siglos: la concepción de una obra musical como una actividad lingüística independiente que desarrolla relaciones entre caracteres temáticos diferenciados en el curso de un período de tiempo claramente delimitado. Esta música era, por contraste, abierta y potencialmente ilimitada.

Era un arte liberado de la angustia modernista y teñido de optimismo pop. Reich afirmó: «Schoenberg ofrece un retrato musical muy honesto de su tiempo. Le muestro mis respetos, pero no quiero escribir como él. Stockhausen, Berio y Boulez estaban retratando en términos muy honestos algo que se asemejaba a recoger los trozos de un continente bombardeado tras la Segunda Guerra Mundial. Pero para algunos estadounidenses en 1948 o 1958 o 1968 —en el contexto real de coches de imponentes alerones, Chuck Berry y millones de hamburguesas vendidas— pretender que vamos a tener realmente el *Angst* marrón oscuro de Viena es una mentira, una mentira musical [...].» Reich y sus colegas tomaron prestados materiales de la música

popular, especialmente del bebop y del jazz moderno, y ellos afectaron a su vez a la música pop. The Velvet Underground adoptó la estética de los bordones de Young. Rockeros cultos como David Bowie y Brian Eno se presentaban en los conciertos de Reich y Glass. La influencia minimalista irradió hacia fuera en los años ochenta y noventa, hasta el punto de que podía entrarse en una tienda de ropa de moda o en el bar de un hotel y oírse más tarde o más temprano algún primo lejano y parloteante de *Music for 18 Musicians (Música para 18 músicos)* de Reich.

Eno resumió en cierta ocasión el minimalismo como «un alejamiento de la narración y un acercamiento hacia el paisaje, del evento interpretado al espacio sonoro». Riley, Reich y Glass pasaron sus años formativos en las junglas urbanas de Nueva York y San Francisco, pero sus obras mantienen vínculos espirituales con el espacioso Oeste. Al contrario que la pradera en tonos sepia de Copland, las vistas minimalistas se hallan filtradas por nuevas maneras de ver y de oír que guardan relación con la tecnología de la velocidad. Evocan la experiencia de conducir un coche por un desierto vacío, con las repeticiones estratificadas de la música reflejando los cambios que percibe el ojo: destellos de las señales en la carretera, una cadena de montañas cambiando en el horizonte, una nota pedal de asfalto bajo los pies.

## Bebop

En un lapso de dos décadas, de 1945 a 1965, cuando los compositores minimalistas estaban pasando de la infancia a la madurez, la música popular estadounidense vivió un estallido de energía creadora. Jazz, blues, country y gospel evolucionaron hacia el rhythm and blues, rock'n'roll, soul y funk. Hank Williams, un cantante blanco con oído para el blues, alumbró canciones country de una belleza similar a la de las piedras preciosas; Ray Charles y James Brown fundieron el júbilo del gospel con la sensualidad del blues; Chuck Berry liberó la anarquía despojada de todo lo accesorio del rock'n'roll; Elvis Presley y los Beatles remozaron el rock para un enorme público juvenil.

Para los jóvenes compositores estadounidenses que aguzaban el oído, las décadas de la Guerra Fría fueron, sobre todo, la época del bebop y el jazz moderno. Dizzy Gillespie, Charlie Parker, Thelonious Monk, Miles Davis, John Coltrane y Charles Mingus rompieron los confines formales del swing e hicieron música de una libertad poliédrica y un *cool* imperturbable. En el cenit del bop, ristas eléctricas de notas restallaban sin cesar como cables de alta tensión después de caer sobre el pavimento mojado. Dos sonidos prendieron el oído de un Steve Reich de catorce años: el ritmo aturdido de *La consagración de la primavera* y el pulso impredecible de Kenny



Clarke. Terry Riley fue un niño del bebop que más tarde dominó el ragtime al piano. La Monte Young tocó espléndidamente el saxo contralto en su juventud y probablemente, si hubiese querido, podría haber desarrollado una importante carrera jazzística. (Cuando Young hizo una audición para ocupar un puesto en la formidable banda de jazz del Los Angeles City College, se impuso a Eric Dolphy.) Philip Glass nunca tocó jazz, pero lo escuchaba con avidez. No puede escribirse la historia del minimalismo sin echar una rápida ojeada al jazz de la posguerra.

Fue al final de la Segunda Guerra Mundial cuando muchos instrumentistas de jazz jóvenes empezaron a tenerse por «músicos *serios*», por citar el libro clásico de Amiri Baraka *Blues People (Gente del blues)*. El bebop, decía el poeta, articuló la autoestima que sintieron centenares de miles de soldados negros tras regresar a casa de la Segunda Guerra Mundial. Cuando Parker insertó las primeras notas de *La consagración de la primavera* en «Salt Peanuts» («Cacahuets salados»), estaba prestando sus respetos al tiempo que declaraba también su libertad con un aire algo insolente. Con «Ko-Ko» no se podía bailar; había que sentarse y escuchar mientras Parker garabateaba relámpagos en el aire. Monk obsequiaba con líneas angulosas y acordes disonantes, suavizándolos con la elegancia de su pulsación. A Coltrane le entusiasmaban los acordes de cuartas de Bartók en el Concierto para orquesta. «Teníamos una cierta formación básica esencial en armonía y teoría musical europea que se superpuso a nuestro conocimiento de la tradición musical afroamericana», escribió Gillespie. «Inventamos nuestra propia manera de pasar de un lugar al siguiente.»

Ellington, en los años veinte, había capitalizado las posibilidades tímbricas de la grabación eléctrica. Los intérpretes de bebop se beneficiaron del siguiente gran avance: el disco de larga duración. La cara de un LP permitía la creación de obras semicompuestas, semiimprovisadas, de una amplitud fascinante, los descendientes lógicos de *Black, Brown, and Beige*. En marzo de 1959, Miles Davis publicó *Kind of Blue (Una especie de tristeza)*, que puso los frenos al ímpetu incesante del bop. «So What» («¿Y qué?»), el corte inicial de nueve minutos de duración, es una pieza protominimalista, caracterizada por la lentitud onírica del ritmo armónico. Mientras las melodías avanzan sin rumbo y cambian de color, la armonía subyacente se mantiene aferrada a un acorde de séptima de Re menor, con incursiones periódicas en Mi bemol menor. Mingus, Coltrane y Ornette Coleman abandonaron también progresiones convencionales en favor de un lenguaje tonal más abierto. Su escritura tenía mucho en común con la tonalidad expandida de Debussy, Stravinsky y Messiaen. Cuando Mingus explicó su estilo de «pedal» en las notas para su álbum de 1963 *The Black Saint and the Sinner Lady (El santo negro y la pecadora)*, podría haber estado parafraseando la *Technique de mon langage musical* de Messiaen, con sus plantillas de modos múltiples.

El jazz había entrado en la época ultramoderna e hizo suyo el desprecio modernista por la convención. Monk marcó la pauta: «Tocas lo que *tú* quieres y dejas

que el público coja lo que *tú* estás haciendo, aunque eso pueda llevarles quince o veinte años.» Miles Davis, mientras tocaba, daba la espalda a la multitud a la manera schoenbergiana. El bebop y la composición disonante se acercaron tanto como para que llegara a hablarse de una fusión. A comienzos de los años sesenta, el compositor y estudioso Gunther Schuller propagó la idea de «Tercera Corriente», una confluencia de energías jazzísticas y clásicas. «Es una manera de hacer música —escribió más tarde Schuller— que sostiene que *todas las músicas son creadas iguales*, coexistiendo en una hermosa fraternidad de músicas que se complementan y fructifican mutuamente.» Schuller llevó a gente como Coleman y Eric Dolphy a tocar sus fornidas composiciones dodecafónicas, mientras que Coleman le pedía consejo a Schuller, especialmente cuando estaba preparando su álbum de 1960 *Free Jazz (Jazz libre)*, que marcó una época. Anthony Braxton y Cecil Taylor, los otros pioneros del free jazz, sonaban como compositores atonales en el exilio.

Aun en su fase arcana, el jazz moderno se mantuvo fiel a su dinamismo y a su energía física. Ese espíritu demostró ser irresistible para los compositores clásicos más jóvenes que estaban buscando una manera de salir del laberinto schoenbergiano. El jazz era intuitivo, íntimo, colaborativo; era serio mientras se pensaba, pero lúdico cuando se tocaba. Steve Reich recuerda haber asistido a clases de composición en las que los alumnos hacían gala de intrincadas partituras cuyos pilares intelectuales podían discutirse *ad nauseam*. A continuación se iba a ver tocar a Coltrane con su cuarteto. Le gustaba la idea de que Coltrane pudiera salir con un saxofón, tocar improvisaciones despreocupadas con sólo una o dos armonías y luego desaparecer en medio de la noche. «La música simplemente brota», afirmó Reich más tarde. «No hay nada que discutir. Está ahí. Esto me planteó un dilema humano, casi un dilema ético, moral.»

## La vanguardia californiana

Reich estaba viviendo en el norte de California cuando experimentó su gran revelación coltraneana. Pocos años después creó *It's Gonna Rain (Va a llover)*, el primer ejemplo de lo que él llamaría «música como un proceso gradual». Es posible que este compositor neoyorquino de nacimiento hubiera encontrado su camino aunque no hubiese abandonado nunca la Costa Este, pero su traslado al Oeste lo puso en contacto con tradiciones estadounidenses alternativas que habían estado desarrollándose en relativo aislamiento desde la segunda década del siglo, con inyecciones esporádicas de los emigrados europeos que se habían instalado en Los Ángeles en los años treinta y cuarenta. De hecho, la tortuosa cadena de acontecimientos que dieron lugar al minimalismo empezaron con una especie de

mutación californiana de la Segunda Escuela de Viena.

La historia comienza, extraña pero apropiadamente, con Charles Seeger, el futuro dogmático de la música del Frente Popular estadounidense, que llegó a la Universidad de California en Berkeley en 1912 para crear un departamento de música. La idea de enseñar música en una universidad era lo bastante novedosa como para que el trabajo de Seeger se encuadrara en el ámbito del Departamento de Agricultura. Dio clases en un local de la YMCA (la Asociación de Jóvenes Cristianos), en el Hearst Mining Building y en una «vieja casa maloliente» en Bancroft Way. Sin ningún currículo implementado, Seeger se sintió libre de introducir ideas poco ortodoxas. Presentó su teoría del «contrapunto disonante», con sus presagios de la práctica dodecafónica, y también puso a los estudiantes en contacto con la música antigua, la música folclórica, la música popular y las tradiciones no occidentales.

El primer alumno que recibió una formación completa dentro del programa de Seeger acabaría convirtiéndose en el padrino de la tradición experimental estadounidense. Henry Cowell era hijo de un poeta irlandés bohemio que se estableció en San Francisco, a la que calificó de «un Edén incorrupto». El joven Henry fue objeto de atención como niño prodigio y ofreció recitales a solo de sus composiciones pianísticas. Una precoz pieza adolescente, *Adventures in Harmony* (*Aventuras armónicas*), incluía un aluvión de clusters, disonancias producidas al golpear grupos de teclas contiguas con toda la mano. Otras piezas reducían la música a unos pocos elementos básicos: por ejemplo, en *The Anaemic Rag* (*El rag anémico*), cadenas de terceras se despliegan sobre un *ostinato* formado por una quinta abierta.

Cowell se matriculó en la Universidad de California en 1914 y estudió con Seeger durante dos años cruciales. También entró a formar parte de una comunidad de Pismo Beach con un leve parecido a una secta que se llamaba Templo del Pueblo, encabezada por el poeta teósofo John Varian, que proclamó: «Hay una nueva raza naciendo aquí en el Oeste. Somos el germen de la semilla embrionaria de futuros esplendores de crecimiento.» De Varian y otros visionarios locales Cowell heredó la idea de que California había de ser la frontera oriental de una gran cultura de la Cuenca del Pacífico, una extática combinación de pueblos remotos. Su visión de la utopía de una Cuenca del Pacífico creció hasta abarcar todo el globo. Música india, koto y shakuhachi japoneses, gamelán javanés, antiguos himnos estadounidenses, danzas gaélicas y *rímur* islandeses aparecieron todos en su música en uno u otro momento. Complementar un quinteto de cuerda con tres zumbadores de los pobladores originarios norteamericanos le parecía la cosa más normal del mundo.

En 1930, Cowell compendió sus ideas y las de Seeger en un librito asombroso titulado *New Musical Resources* (*Nuevos recursos musicales*), una especie de *Harmonielehre* estadounidense, que anticipaba muchas de las «grandes ideas» de la vanguardia de la posguerra. Un concepto central del libro era que la armonía y el ritmo debían ser interdependientes; dado que cualquier tono resonante consiste en un

cierto número de vibraciones por segundo, las ratios entre las notas en un acorde cualquiera podrían utilizarse para dictar los ritmos de un compás cualquiera. Por ejemplo, un acorde de Sol, Do y Mi se traduciría en pulsos simultáneos de tres contra cuatro contra cinco. Cowell ya había puesto en práctica estas ideas en 1917 y 1919 en su *Quartet Romantic* y su *Quartet Euphometric*, aunque reconoció que ambas obras eran (en aquel momento) imposibles de tocar.

En una página de *New Musical Resources*, Cowell proponía de pasada que «complejos rítmicos extraordinariamente arrebatadores» pudieran perforarse en el cilindro de papel de una pianola. Conlon Nancarrow, un compositor de tendencias radicales nacido en Arkansas que había combatido en la Guerra Civil española del lado de los comunistas y que luego se había exiliado en México, vio un mundo de posibilidades en la sugerencia de Cowell y se basó en su instrumento mecánico para ejecutar diseños rítmicos enloquecidamente intrincados que sólo podría tocar un pianista robot con múltiples brazos. En el muy conocido *Study No. 33 (Estudio núm. 33)*, por ejemplo, los tempos se superponen de acuerdo con la ratio  $\sqrt{2}/2$ . Esta música era maximalista más que minimalista, pero su energía jazzística e hipercinética la situaba a años luz de la corriente principal del modernismo de la posguerra.

Harry Partch, el otro gran inconformista de la Costa Oeste de los años veinte y treinta, quiso «encontrar un camino de salida» a fin de deshacerse de todo el discurso de la música europea tal y como había sido practicada al menos desde la época de Bach.

Partch era un auténtico hijo del Salvaje Oeste. Pasó gran parte de su infancia en el asentamiento ferroviario de Benson (Arizona), donde su padre trabajaba como inspector del gobierno. De acuerdo con la biografía de Bob Gilmore, el joven Harry alcanzó a ver forajidos de la vieja escuela en las afueras de la localidad. Después de trasladarse a Los Ángeles en 1919, Partch estudió en la Universidad del Sur de California y se ganó la vida como pianista en salas de cine. Elegante, apuesto y gay —la homosexualidad es un elemento recurrente entre los compositores de esta época y este lugar—, Partch se enamoró de un actor que luchaba por abrirse camino llamado Ramón Samaniego, al que conoció cuando ambos hombres eran acomodadores en la Filarmónica de Los Ángeles. Samaniego puso fin a la relación poco después de cambiar su nombre por el de Ramon Novarro y adquirir fama mundial como un ídolo del cine mudo. Esa experiencia cimentó aparentemente la decisión de Partch de rechazar la convención y frecuentar la compañía de marginados.

Un día Partch se preguntó por qué hay doce notas en una octava y no pudo encontrar una respuesta satisfactoria. Se sumergió en un estudio de la historia de la afinación, prestando especial atención a la *Lehre von den Tonempfindungen (Teoría de las sensaciones tonales)* de Helmholtz. Acabó convencido de que el moderno

sistema occidental de afinación con temperamento igual tenía que desaparecer. En su lugar, Partch habría de revivir los principios de afinación de los antiguos griegos que, al menos en teoría, obtenían todas las notas musicales a partir de las nítidas ratios de números enteros de la serie armónica natural.

Con este propósito, Partch inventó una escala integrada no por doce notas sino por cuarenta y tres. Los instrumentos existentes eran incapaces de producir semejantes matices microtonales, de modo que Partch inventó el suyo; empezó construyendo una viola adaptada y al final acabó dando forma a toda una orquesta privada de instrumentos de cuerda frotada y pulsada y de teclado, además de boles de cámara de niebla (garrafas de pyrex fabricadas en el Laboratorio de Radiación de Berkeley), la cítara (modelada a partir de un instrumento semejante al arpa que se ve en las vasijas griegas) y la imponente marimba heroica (cuyas notas más graves suenan como un estruendo a partir de bloques de metro y medio de altura). De igual modo, Partch rechazó los estilos modernos de canto, que consideraba artificiales. Al igual que Leoš Janáček, buscó eliminar la distancia entre canción y habla, y sus anotaciones de conversaciones que oía por casualidad en la calle guardan un sorprendente parecido con las transcripciones de Janáček del checo. Una tradición occidental coagulada con abstracciones premeditadas —lo que Partch llamaba la veta «fáustica»— daría lugar a la «música corpórea», un arte en armonía con el cuerpo y el alma.

En un viaje a Europa a comienzos de los años treinta, Partch despertó el interés de William Butler Yeats, que vio cómo el joven compositor estadounidense cantaba el Salmo 137, «Junto a los ríos de Babilonia», al tiempo que serraba la viola adaptada. Yeats quedó fascinado, pero las instituciones musicales de Europa y Estados Unidos ignoraron o se burlaron de las ideas de Partch. Cuando regresó a Estados Unidos en 1935, la Gran Depresión estaba en su apogeo, y las perspectivas de una carrera convencional parecían escasas.

Partch tomó entonces una decisión trascendental: en vez de implorar ayuda a mecenas o a la burocracia de la Agencia para la Mejora del Trabajo, se desligó por completo de la civilización y se convirtió en un vagabundo. Durante varios años se dedicó a recorrer el país en todas direcciones, montando en trenes, haciendo trabajos manuales, durmiendo en refugios o al aire libre, contrayendo la sífilis, trabajando ocasionalmente como corrector de pruebas y, en todo momento, repensando cada uno de los aspectos del lenguaje musical. En la ciudad desértica de Barstow (California) encontró una serie de inscripciones en la verja de una autopista, que anotó para su uso futuro. Un fragmento:

*Los coches pasaban de largo,  
dos más, tres más.*

*No creas que me dejarán terminar mi historia.*

*Aquí viene, un camión, no un calentón, sino un camión.*

*Sólo un camión.*

*Esperando largarme cuanto antes, aquí va mi nombre:  
Johnnie Reinwald, nueve-quince South Westlake Avenue,  
Los Ángeles.*

Estas palabras reaparecieron en el ciclo de 1941 *Barstow*, para barítono y guitarra adaptada. El paisaje no se parece en nada al interior del país idealizado de Copland, donde hay abundancia de trigo dorado. Las canciones de Partch capturaron la dureza de la vida durante la Gran Depresión: prácticamente puede olerse el centeno en el aliento del cantante. Muchas personas se verían en un aprieto a la hora de identificar *Barstow* como «música clásica». Se encuentra más cerca del blues blanco retorcido de Frank Zappa, Captain Beefheart y Tom Waits. La endeble situación de la música clásica en Estados Unidos no era, para este compositor, un déficit sino una ventaja. En un ensayo escribió: «Hay, gracias a Dios, un amplio sector de nuestra población que nunca ha oído hablar de J. S. Bach.»

Harry Partch recaló en la Universidad del Sur de California, pero lo hizo con varios años de antelación para haber podido conocer a Arnold Schoenberg. Fue probablemente mejor así, porque el gran patriarca de la música moderna habría visto casi con seguridad con malos ojos la cruzada de Partch contra la afinación del temperamento igual. En general, Schoenberg se hallaba muy mal preparado para comprender la estética emergente de la Costa Oeste. Para él, el pecado supremo era repetir una idea innecesariamente («¡Jai-yo, Silver!»), mientras que los compositores de California estaban descubriendo los placeres de la repetición insistente y el cambio gradual. Schoenberg se convirtió, sin embargo, en un insólito mentor de otras dos figuras fundamentales de la vanguardia californiana: Lou Harrison y John Cage.

Harrison, un alma cándida en un siglo de monstruos sagrados, nació en 1917, hijo de un vendedor de Chrysler de la Costa Oeste. Sus mentores fueron un grupo formidable de músicos: primero estudió con Cowell en San Francisco y luego con Schoenberg en Los Ángeles y, durante un período neoyorquino en general poco dichoso, trabajó estrechamente con Charles Ives y Carl Ruggles. De los ultramodernos, Harrison adquirió un don especial para las expresiones escuetas, proféticas: ríos indagatorios de salmodia, *ostinati* maquinales, abruptas disonancias, silencios envolventes. De Cowell heredó un amor que le duraría siempre por las tradiciones no occidentales, especialmente el gamelán javanés. Y una lectura de *Genesis of a Music (Génesis de una música)* de Partch en 1948 despertó un interés por la entonación justa, como se conoce la afinación con ratios puras. En la personalidad de Harrison se hallaba muy arraigado el amor al disfrute musical, a la canción tarareable y el baile alegre. Consiguió integrar estos elementos diversos en formas de una elegancia y precisión barrocas; su compositor predilecto era Haendel.

«Utilice sólo lo esencial», le dijo Schoenberg en una ocasión a su alumno. La carrera de Harrison fue una mala interpretación creativa de ese comentario; le dio permiso para desalojar el abarrotado espacio urbano de la música moderna y acampar en un paisaje desierto de largos bordones y diseños apaciguadores.

Por lo que respecta a Cage, encontró las semillas para muchas de sus inspiraciones más extremas en la Costa Oeste. Cowell le imbuyó sus preciadas ideas sobre la flexibilidad de la forma y la intercambiabilidad de música y ruido. Cage asistió a las clases de Cowell sobre música no occidental en Nueva York en 1934 y recorrió con él en coche el país a finales de ese año; después, la música estadounidense ya no sería nunca la misma. Harrison ayudó a Cage a refinar su escritura para percusión; los dos organizaron conciertos anuales en la zona de la bahía de San Francisco a partir de 1939. El espíritu californiano persiste en la música que Cage escribió después de trasladarse de forma permanente a Nueva York, fundamentalmente en los sonidos de collar de perlas de las piezas para piano preparado y en las texturas «casi estacionarias» del *Cuarteto de cuerda en cuatro partes*.

Aunque Cage evitó la tonalidad y la repetición en su música a partir de 1950, planeó como un espíritu liberador sobre el extremo más radical de la música estadounidense. Había llevado a cabo la tarea preliminar de desmantelar la «moda de profundidad» europea, como él la llamó. En 1952 escandalizó a una multitud en Black Mountain College al decir que Beethoven había confundido a varias generaciones de compositores al estructurar la música en narraciones armónicas orientadas con la vista puesta en una meta en vez de dejarla desenvolverse momento tras momento. En un encuentro en Nueva York se le oyó decir: «¡Beethoven se equivocaba!» El poeta John Ashbery oyó por casualidad el comentario y estuvo preguntándose durante años qué había querido decir Cage. Con el paso del tiempo, Ashbery volvió a abordar a Cage. «Un día le oí decir algo sobre Beethoven», empezó el poeta, «y siempre me he preguntado...». Los ojos de Cage se iluminaron. «¡Beethoven se equivocaba!», exclamó. «¡*Beethoven se equivocaba!*» Y se fue.

La refutación definitiva de Beethoven por parte de Cage adoptó la forma de epopeya: la interpretación durante casi todo un día de la pieza para piano de Satie *Vexations*. La partitura original ocupa sólo una página y normalmente se tocaría en uno o dos minutos, pero en la parte superior aparece esta instrucción: «Para tocarse este motivo 840 veces seguidas, será bueno prepararse con antelación, y en el mayor silencio, por medio de serias inmovilidades.» Cage se tomó esta frase al pie de la letra y, los días 9 y 10 de septiembre de 1963, en el Pocket Theatre de Nueva York, presentó *Vexations* completa. Un equipo de doce pianistas tocaron desde las seis de la tarde hasta las 12.40 del día siguiente. *The New York Times* respondió enviando a un grupo de ocho críticos para cubrir el acontecimiento, uno de los cuales acabó tocando. Andy Warhol se dejó caer entre el público durante algún tiempo, y evocaría la experiencia el año siguiente, cuando realizó una película de ocho horas de duración

sobre el Empire State Building.

La sala se equipó con un reloj registrador en el que los asistentes metían sus tarjetas al entrar y al salir. A los oyentes se les devolvían cinco centavos por cada veinte minutos que pasaran en la sala. Los que asistieran a toda la representación recibían veinte centavos adicionales. Karl Schenzer, un actor de los escenarios teatrales experimentales neoyorquinos, fue el único que consiguió la devolución completa de la entrada y estuvo sentado en la sala durante casi diecinueve horas. «Me siento lleno de júbilo, no estoy en absoluto cansado», dijo Schenzer al *Times*. «¿Tiempo? ¿Qué es el tiempo? En esta música se disuelve la dicotomía entre los diversos aspectos de las formas artísticas.»

## Feldman

Fue tras un concierto en el que la Filarmónica de Nueva York interpretó la Sinfonía de Anton Webern, el 26 de enero de 1950, cuando John Cage conoció a un tipo judío de más de 1,80 metros de alto y casi 140 kilos de peso que respondía al nombre de Morton Feldman. Ambos hombres abandonaron antes de tiempo el Carnegie Hall: según Feldman, se sintieron consternados ante la reacción hostil que había tenido la música de Webern entre los oyentes de la Filarmónica; según Cage, lo que querían era evitar oír las *Danzas sinfónicas* de Rachmaninov, que cerraban el programa. Cuando se cruzaron sus caminos en la puerta, Feldman se giró hacia Cage y le preguntó: «Ha sido maravilloso, ¿no?» Había empezado una amistad que duraría de por vida.

Era frecuente que se metiera a los dos compositores en el mismo saco, como parte de la escuela experimental neoyorquina de la que también formaban parte Christian Wolff y Earle Brown. Pero Feldman era un personaje singular: en palabras de Steve Reich, «un ser humano absolutamente inolvidable». Como conversador era verboso, egotista, avasallador, ofensivo, travieso, coqueto y extremadamente poético: uno de los grandes charlatanes de la historia moderna de la ciudad de Nueva York. Como compositor, era introvertido y reservado, elevando raras veces su voz musical por encima de un susurro. Su preocupación por los mundos de sonido vastos, apacibles y terriblemente hermosos abrió un nuevo espacio inexplorado en la música estadounidense.

Feldman, a quien todos llamaban Morty, nació en 1926, y era hijo de un fabricante de abrigos para niños. Alcanzó la mayoría de edad en el Nueva York cosmopolita de los años treinta y cuarenta, cuando Fiorello La Guardia defendió el arte elevado para el trabajador y los emigrantes europeos poblaban las calles. En estos años un joven con ingenio podía recibir una educación de primera calidad



simplemente dejándose caer por los seminarios y los bares de la ciudad. En 1944, Feldman se matriculó en la Universidad de Nueva York, pero dejó de ir a clase uno o dos días después. Lo que hizo, en cambio, fue entrar a trabajar en la fábrica de su padre y también trabajó a tiempo parcial en la tintorería de su tío. Ejerció uno u otro de estos trabajos hasta que tuvo cuarenta y cuatro años.

Dos artistas independientes de Berlín y París —Stefan Wolpe y Edgard Varèse— ejercieron de mentores de Feldman. Wolpe había llegado a Nueva York después de recalar en Palestina, aferrándose a sus convicciones políticas de extrema izquierda incluso cuando adoptó una forma exigente de escritura dodecafónica. Profesor y alumno mantendrían largas discusiones sobre el papel de la música en la sociedad; en cierta ocasión, cuando Wolpe señaló la ventana de su estudio de Greenwich Village y exclamó que había que escribir para el hombre de la calle, Feldman miró hacia abajo y vio paseando, para su irónico deleite, a Jackson Pollock. Feldman aprendió mucho de las partituras atonales dúctiles y de formas cambiantes de Wolpe, pero espiritualmente se hallaba más cerca de Varèse, el magistral escultor del sonido abstracto. Varèse solía decirle a su joven admirador que pensara en la música como una disposición de objetos en el espacio, y que tuviera en mente cuánto tiempo se necesitaba para que cualquier sonido viajara por toda la sala.

Las primeras obras de Feldman arrancan de Schoenberg y de Bartók, pero se mueven a un ritmo impredecible e intermitente; en consonancia con las enseñanzas de Varèse, Feldman se detiene periódicamente para dejar que sus sonoridades reverberen durante un rato en la mente del oyente. Luego llegó el encuentro trascendental con Cage, que dio lugar a que Feldman inventara la notación gráfica y, por tanto, a inaugurar la época del azar, la indeterminación y la improvisación. Más importante aún para su futuro desarrollo, empezó una serie paralela de piezas escritas con notación convencional tituladas *Intermissions (Interrupciones)* y *Extensions (Ampliaciones)* que, en el espíritu de obras como la Sinfonía de Webern, encuentran todo un mundo de significado en una cantidad de notas rigurosamente limitada. En Europa, la escritura dodecafónica estaba utilizándose en esta época como el punto de arranque para lograr un nuevo y abigarrado orden serial. Feldman, al igual que Cage, entendía la música de la Segunda Escuela de Viena como un espacio incitantemente extraño, casi sagrado, del que se ha eliminado cualquier cosa superflua. Su música es inconcebible sin el precedente del movimiento «Colores» de las Cinco Piezas para orquesta de Schoenberg, con sus transposiciones rotatorias de un acorde con sordina, o la marcha fúnebre de las Seis Piezas para orquesta de Webern, con sus borrosos estratos de madera y metal sobre redobles de tambor.

Lo que hizo Feldman fue ralentizar el ritmo de los acontecimientos en el universo vienés. Schoenberg era, sobre todo, un hombre impaciente, que tenía que seguir moviéndose apresuradamente hasta la siguiente combinación de sonidos. Feldman era paciente. Dejaba que cada acorde dijera lo que tenía que decir. Respiraba. A continuación pasaba al siguiente. Las texturas son de una densidad audazmente

exigua. Una página de *Extensions 3* tiene apenas cincuenta y siete notas en cuarenta compases. Al confinarse a tan poco material, Feldman libera el poder expresivo del espacio en torno a las notas. Los sonidos vivifican el silencio circundante. Los ritmos son irregulares y se solapan, de modo que la música flota por encima del pulso. Las armonías habitan en una tierra de nadie entre la consonancia y la disonancia, entre el paraíso y el olvido.

Feldman también emuló a los pintores neoyorquinos de los años cuarenta y cincuenta, a la mayoría de los cuales conocía personalmente. El espíritu de sus partituras está próximo a los lienzos enteramente blancos y enteramente negros de Rauschenberg, a las líneas brillantes de Barnett Newman y a los incandescentes bancos de niebla de color de Rothko. Feldman dijo que la pintura que se hacía en Nueva York le hizo intentar componer una música «más directa, más inmediata, más física que cualquiera que haya existido hasta ahora». Del mismo modo que los expresionistas abstractos querían espectadores que se concentraran en la pintura misma, en su textura y su pigmento, Feldman quería oyentes que absorbieran los hechos básicos del sonido resonante. Wilfrid Mellers, en su libro clásico *Music in a New Found Land (Música en un país nuevo)*, resumió de manera elocuente el primer estilo de Feldman: «La música parece haberse desvanecido casi hasta el punto de su extinción; pero lo poco que queda es, como toda la obra de Feldman, de una musicalidad exquisita; y, sin duda, recrea la obsesión estadounidense por el vacío, sólo que absuelta por completo del miedo.»

Con todo, la esfera sobrenatural de la música de Feldman no estaba enteramente liberada de temores y recuerdos. El Holocausto tuvo un efecto trascendental en su conciencia. En una ocasión explicó que la inspiración para el título de su pieza para percusión *The King of Denmark (El rey de Dinamarca)* procedía del rey Christian X, que ocupaba el trono danés cuando los alemanes invadieron su país en 1940. Feldman continuaba contando la historia, que hoy se tiene por apócrifa, del rey Christian respondiendo al antisemitismo alemán paseándose él mismo por las calles con una estrella amarilla prendida en su pecho. Era una «protesta silenciosa», decía Feldman. Toda su música era una protesta silenciosa, que se desligaba del mundo europeo poblado de fantasmas. En una ocasión, durante un viaje a Berlín, el compositor estadounidense Alvin Curran le preguntó por qué no se trasladaba a Alemania, ya que allí el público reaccionaba con tanto entusiasmo ante su música. Feldman se detuvo en medio de la calle, señaló hacia abajo y dijo: «¿No puedes oírles? ¡Están gritando! ¡Siguen gritando desde debajo del suelo!»

En otra ocasión, cuando un experto alemán en la nueva música preguntó a Feldman sobre si su música estaba de duelo por el Holocausto, dijo que no lo estaba, pero entonces añadió, en frases separadas por largas pausas: «Hay un aspecto de mi actitud ante la composición que tiene algo de duelo. Digamos, por ejemplo, la muerte del arte [...] algo que tiene que ver, por ejemplo, con Schubert abandonándome.»

Feldman hizo que su duelo resultara palpable en la pieza de 1971 *Rothko Chapel*

(*Capilla de Rothko*). El título procede de un montaje octogonal de pinturas de Rothko que se habían instalado en un espacio religioso no confesional de Houston. Rothko se había suicidado el año anterior y Feldman, un íntimo amigo del pintor, respondió con la obra más personal y conmovedora de su vida. Está escrita para viola, soprano solista, coro, percusión y celesta. Hay voces, pero no palabras. Acordes y fragmentos melódicos flotan como formas envueltas en sudarios, rodeadas de un espeso silencio. La viola ofrece frases amplias, ascendentes y descendentes. La percusión redobla y tamborilea al filo de lo audible. La celesta y el vibráfono producen delicados clusters. Brotan ecos pasajeros de música pasada, como cuando el coro canta acordes lejanamente disonantes que recuerdan la voz de Dios en *Moses und Aron* de Schoenberg, o cuando la soprano canta una melodía fina, cuasitonal, que recuerda a las líneas vocales de *Requiem Canticles* de Stravinsky. Ese pasaje fue escrito el día del funeral de Stravinsky, el 15 de abril de 1971: otro hilo de lamento que añadir al conjunto. Pero el ámbito emocional de *Rothko Chapel* es demasiado grande como para ser considerado un homenaje fúnebre a ninguna persona concreta.

Poco antes del final se produce un giro sorprendente. La viola empieza a tocar una canción modal quejumbrosa, en modo menor, que porta resonancias de una sinagoga. Feldman había escrito esta música varias décadas antes, durante la Segunda Guerra Mundial, cuando estaba matriculado en la High School of Music and Art de Nueva York. Es un gesto comparable al momento de *Wozzeck* en el que Berg recurre a su antigua pieza estudiantil en Re menor para construir el clímax del drama. Por debajo de la melodía, la celesta y el vibráfono tocan un susurrante motivo de cuatro notas, que evoca la *Symphonie des psaumes* de Stravinsky. La canción se oye dos veces, y en ambas el coro responde con los acordes de Dios schoenbergianos.

Estas alusiones sugieren que Feldman está creando una música divina, muy apropiada para la sombría espiritualidad de la capilla de Rothko. De alguna manera, está fundiendo dos divinidades diferentes, representativas de dos corrientes fundamentales de la música del siglo xx: el Dios remoto y hebraico de la ópera de Schoenberg, y la presencia delicada e icónica de la sinfonía de Stravinsky. Finalmente está la posibilidad de que la propia melodía, esa dulce y triste tonada de sonidos judíos, esté hablando para aquellos a quienes Feldman oyó una vez gritar bajo los adoquines. Podría tratarse de la salmodia de millones de personas en una sola voz.

No menos que Messiaen, Feldman estaba también envuelto en la creación de lugares de otredad espiritual, que en su caso puede que tuvieran alguna conexión con el pensamiento cabalístico medieval. En sus últimos años, de 1979 a 1987, escribió una serie de obras que se prolongaban durante una o dos horas, o incluso más, poniendo a prueba las capacidades de los músicos para interpretarlas y de los oyentes para escucharlas. La extrema longitud le permitía a Feldman acercarse a su objetivo supremo de hacer de la música una fuerza para cambiar la vida, una forma artística trascendente que, como afirmó en una ocasión, «borra todo» y «limpia todo». Asistir a interpretaciones de las dos obras más largas —*Cuarteto de cuerda (II)* de 1983 y

*For Philip Guston (Para Philip Guston)* de 1984, de seis y cinco horas de duración, respectivamente— supone sumirse en otra esfera de consciencia. Algunos pasajes ponen a prueba la paciencia del oyente: ¿cuánto tiempo puede soportarse una nota repetida o una disonancia de semitono? Luego, salida de ninguna parte, se materializa alguna idea muy pura, casi infantil. La mayor parte de la sección conclusiva de *For Philip Guston* está en un La menor modal y se trata de música de una delicadeza indescriptible, a pesar de que habite en un lugar remoto que pocos viajeros podrán encontrar por casualidad.

La música de Feldman puede ser llamada «minimalista» si por esta palabra se entiende un mínimo de notas en la página. Feldman no se diferenciaba mucho de Partch en su negativa a identificarse con lo que él llamó «música de la civilización occidental». Y su sensibilidad para la ubicación de la música en el espacio lo sitúa en compañía de compositores de la Costa Oeste tanto de comienzos como de finales del siglo xx. Pero, en última instancia, se mantiene al margen de su tiempo. Ningún compositor del siglo xx, con la posible excepción de Sibelius en sus últimos años, logró un distanciamiento tan imperturbable; y no es de extrañar que Feldman estuviera enamorado de la Cuarta y la Quinta Sinfonías de Sibelius.

## **Uptown, Downtown**

En cierta ocasión, Feldman ofreció una visión despiadada de las perspectivas del compositor estadounidense. Comienza como un romántico, dijo Feldman, un genio en ciernes rebosante de ideas originales o, al menos, de ideas sobre la originalidad. Luego acude a la universidad y descubre que el romanticismo ha muerto. Estudia durante seis años en Princeton o Yale, aprendiendo sobre la escritura dodecafónica, el serialismo integral, la indeterminación y todo lo demás. Acude a Darmstadt y prueba las últimas mercancías de la vanguardia europea. «Escribe una obra ocasionalmente», decía Feldman. «Se interpreta ocasionalmente. Existe siempre la posibilidad de una interpretación en la serie de Gunther Schuller. Sus piezas están bien construidas. Unos pocos premios: un Guggenheim, un Arts and Letters, una Fulbright... Ésta es la vida musical oficial de Estados Unidos.»

Esencialmente, Feldman retrató la vida de un compositor académico como una especie de muerte en vida. Teniendo en cuenta que él mismo dio clases en la última parte de su vida en la State University de Nueva York en Buffalo, su punto de vista podría tenerse por hipócrita. Pero insistía en que la composición no podía enseñarse realmente, y en sus clases vagaba sin rumbo fijo por todo el mapa: un ejercicio excéntrico consistía, por ejemplo, en analizar la Quinta de Sibelius. A finales de los años sesenta y principios de los setenta los compositores dodecafónicos estaban

alcanzando el culmen de su influencia. Al decir de algunos, se hicieron eficazmente con el control de los departamentos universitarios de composición por todo el país. Milton Babbitt, a quien se tenía generalmente por el cerebro de esta conspiración, protestó más tarde arguyendo que exageraban quienes se referían a su omnipotencia. «Ojalá hubiera sabido —escribió Babbitt— sobre quién o qué tenía yo influencia, porque seguramente no podía inferirlo del número o los lugares en que se tocaban mis obras, de mis publicaciones o grabaciones, o de mi incapacidad para conseguir una simple beca Guggenheim.»

Al margen de quién estaba al frente del cotarro, los compositores jóvenes con anhelos tonales encontraron poca felicidad en la academia, como sugieren los vívidos testimonios de compositores y músicos recogidos en el libro de Michael Broyles *Mavericks and Other Traditions in American Music (Inconformistas y otras tradiciones en la música estadounidense)*. George Rochberg dijo: «[Los compositores dodecafónicos] han proclamado una Iglesia cultural ortodoxa, con su jerarquía, evangelios, creencias y anatemas.» Michael Beckerman dijo: «Intentar escribir música tonal en un lugar como la Columbia University en los años sesenta y setenta era como ser un disidente en Praga en la misma época, con consecuencias profesionales similares.» William Mayer utilizó una metáfora más íntima: «Ser un compositor tonal en los años sesenta y setenta era una experiencia profundamente descorazonadora. Te sentías rechazado como la última virgen adolescente.»

A finales de los años sesenta, los jóvenes estaban rebelándose contra lo que Babbitt llamó «actividades complejas, avanzadas y “problemáticas”». Rochberg, que se había hecho un nombre con piezas abstractas estrictamente construidas, volvió al vocabulario armónico del Beethoven de última época en su Tercer Cuarteto de cuerda. David Del Tredici, otro prodigio dodecafónico, dio rienda suelta a su fuero interno romántico en una serie de piezas inspiradas por *Alice in Wonderland (Alicia en el país de las maravillas)* de Lewis Carroll, cuyas últimas entregas fueron orquestadas un poco a la manera de la *Symphonia domestica* de Strauss. Otros regresaron a la tonalidad dando un rodeo por medio del collage. Lukas Foss, en sus *Baroque Variations (Variaciones barrocas)* de 1967, distorsionó a Haendel, Scarlatti y Bach; George Crumb inyectó a sus piezas suntuosamente estratificadas, dominadas por los timbres, citas de Bach, Schubert, Mahler y Ravel, por no mencionar los sonidos inconfundiblemente norteamericanos del banjo y la guitarra. El más audaz de los neotonistas fue William Bolcom, un devoto estudiante de Milhaud, cuyo oratorio *Songs of Innocence and of Experience (Canciones de inocencia y de experiencia, 1956-1981)*, que dura toda una tarde, arrojó con todo, desde himnos de los shakers hasta el reggae.

Estos nuevos románticos estadounidenses encontraron puntos en común con los miembros aún en activo de la generación populista, que disfrutaron del sentimiento poco familiar de estar a la última. El salvaje eclecticismo de Bolcom recordaba al de Leonard Bernstein en *Candide* y *Mass*, aunque su veneración por la tradición lírica

francesa se asemejaba a la de Ned Rorem, que llevaba mucho tiempo escribiendo música franca, reflexiva, con una lealtad a ultranza a sus principios fundamentales.

Para los compositores empapados de la tradición experimental de Cowell y Cage, esta riña entre compositores neorrománticos y atonales acérrimos no significaba nada. Desde su posición estratégica, se trataba esencialmente de una disputa sobre qué aspecto de la herencia europea —la tardorromántica o la ultramoderna— debía hacerse con el control. Éste es el análisis defendido por el compositor Kyle Gann en algunos mordaces comentarios sobre la música de finales del siglo xx. Gann mete a «modernistas» y «nuevos románticos» en el mismo saco de la categoría «uptown», que recibe su nombre del Upper West Side de la ciudad de Nueva York, donde se encuentran el Lincoln Center, la Juilliard School, el Carnegie Hall, la Columbia University y otras instituciones bien dotadas económicamente. Los compositores «downtown» son aquellos que, en palabras de Harry Partch, buscan «un camino de salida»: antieuropeos, antisinfónicos, antioperísticos. Descienden de los espíritus libres que habían tomado hacía mucho tiempo su propio camino en la Costa Oeste. En Nueva York, estos compositores habían tendido a reunirse en *lofts*, galerías de arte y clubes de rock por debajo de la calle 14.

«Downtown» como un constructo musical se remonta a los tiempos pioneros de Edgard Varèse, que se trasladó a vivir a Greenwich Village y vagó sin rumbo por el extremo sur de Manhattan en busca de ruido musical. Pero cobró realmente fuerza tras la Segunda Guerra Mundial, cuando Cage y Feldman dieron rienda suelta al azar en un bloque de pisos junto al East River. A finales de los años cincuenta, los jóvenes cageanos empezaron a converger en Nueva York procedentes de todo el país. Uno de ellos, James Tenney, de Silver City (Nuevo México), se mudó a Nueva York en 1961 y rindió homenaje a la ciudad en la innovadora pieza para ordenador *Analog #1*, una oleada oceánica de sonido inspirada por el ruido del tráfico en el Holland Tunnel. Cuando Cage dio clases de composición experimental en la New School, gente como Jackson Mac Low, Al Hansen, George Brecht y Dick Higgins, todos ellos alborotadores conceptuales que acabarían cofundando el movimiento neodadaísta Fluxus, se encontraban tomando apuntes. En nombre de Fluxus se destrozaron violines (*One for Violin Solo* de Nam June Paik, 1962), se descuajeringaron pianos (*Piano Activities* de Philip Corner, 1962) y se formaron piquetes en conciertos de Stockhausen (Henry Flynt utilizó el eslogan «STOCKHAUSEN – “TEÓRICO” PATRICIO DE LA SUPREMACÍA BLANCA: ¡VETE A LA MIERDA!» en 1964).

El espíritu «downtown» también cruzó las llanuras del Medio Oeste, recalando en las ciudades universitarias de Oberlin, Ann Arbor, Champaign-Urbana y Iowa City. Gabb llama a los experimentalistas de estos lugares la «vanguardia I-80», en referencia a la autopista interestatal que atraviesa la parte septentrional del Medio Oeste. Su principal lugar de reunión fue el Festival ONCE en Ann Arbor, que se celebró de 1961 a 1965. Los compositores «se hicieron cargo de los asuntos con sus propias manos», como dijo el cofundador de ONCE, Gordon Mumma, creando un

centro de la nueva música que no dependía del apoyo de ninguna institución en concreto. La música iba de lo difícil hasta lo estrafalario: Robert Ashley, el principal colaborador de Mumma, hizo una virtud de aullar con retroalimentación en su pieza para voz y cinta *The Wolfman (El hombre lobo)*. Los diversos medios se mezclaban de maneras inventivas: ONCE fue pionera en la presentación de una de las primeras versiones del espectáculo con luces psicodélicas.

Los compositores de la Interestatal 80 se confabularon más tarde con el compositor ex neoclásico, afincado en Boston, Alvin Lucier, que se había aferrado a Cage y había perdido la cabeza mientras daba clases en el campus relativamente recatado de la Universidad Brandeis. En *Music for Solo Performer (Música para intérprete solista, 1965)* se hizo a sí mismo una especie de prueba de control mental fijando unos electrodos en su cabeza y emitiendo las ondas alfa de su cerebro a altavoces alrededor de la sala, con lo que los tonos de baja frecuencia provocaban que vibraran los instrumentos de percusión cercanos. Para *I am sitting in a room (Estoy sentado en una habitación, 1969)*, Lucier se grabó recitando el siguiente texto: «Estoy sentado en una habitación diferente de aquella en la que estás tú ahora. Estoy grabando el sonido de mi voz al hablar y voy a reproducirla en la habitación una y otra vez hasta que las frecuencias resonantes de la habitación se refuercen de modo que cualquier parecido con lo que digo, con excepción quizá del ritmo, quede destruido.» La obra refleja simplemente ese proceso. Lucier tenía un marcado tartamudeo y una consecuencia del proceso de regrabación era que borraba sistemáticamente su tic vocal, dejando tras de sí sólo tonos sin palabras. La idea de Partch de la música corpórea, música enraizada en la voz y el cuerpo, estaba en plena forma.

En la Costa Oeste, la estética «downtown» tenía su cuartel general en la Bahía de San Francisco, donde Cowell había iniciado la tradición experimental hacía varias décadas. El San Francisco Tape Music Center se inauguró en 1961 bajo los auspicios del Conservatorio de San Francisco, pero le quitaron el local después de un concierto en el que, como escribe Gann, «los bailarines iban de acá para allá echando al público perfume con un spray cuando se puso una cinta en la que una mujer le hablaba a su pastor sobre el bebé que había tenido fuera del matrimonio». En 1966 el centro encontró una sede en Mills College. Sus principales personalidades fueron Pauline Oliveros, una compositora y acordeonista nacida en Texas que mezclaba fríos paisajes sonoros con voces humanas descarnadas, y Morton Subotnick, un nativo de Los Ángeles cuyas obras íntegramente electrónicas hacían que los productos de la década anterior sonaran atractivos y ligeramente trasnochados. La rapsodia para sintetizador de Subotnick *Silver Apples of the Moon (Manzanas plateadas de la luna, 1967)* se convirtió en un sorprendente superventas en el sello Nonesuch: sus remolinos alternativamente abstractos y propulsivos de sonido sintetizado dejaban extasiados a los jóvenes universitarios de la generación de los Beatles. Pero quizá la actividad más significativa del Tape Center fue un concierto que acogió en 1964: el

estreno de *In C (En Do)* de Terry Riley.

## Minimalismo de la Costa Oeste

El minimalismo propiamente dicho comienza con La Monte Young, el maestro del bordón. Nació en 1935 en una diminuta comunidad lechera de Idaho y pasó su niñez escuchando la música secreta del paisaje al aire libre: los acordes microtonales de los cables de alta tensión, los sonidos penetrantes de taladradoras y tornos, los gemidos de trenes lejanos, el zumbido del canto de los saltamontes, el sonido del viento moviéndose sobre el Lago Utah y silbando entre las grietas de la cabaña de troncos de sus padres. En 1940 se trasladó a Los Ángeles con su familia. Como dijo más tarde, se enamoró de la «sensación de espacio, la sensación de tiempo, la sensación de ensueño, la sensación de que las cosas podían llevar mucho tiempo, de que siempre había tiempo».

Young necesitó un tiempo para llevar esa espaciosidad a su música. En un principio cultivó el jazz bebop y la música dodecafónica que, como le gustaba decir a Gunther Schuller, a menudo sonaban como la misma cosa. El profesor de Young en el Los Angeles City College fue Leonard Stein, que había trabajado mucho tiempo como asistente personal de Schoenberg. Más tarde, en UCLA y Berkeley, Young se unió al culto internacional a Webern. Pero él interpretó las piezas dodecafónicas de Webern de un modo nuevo e inesperado. Se dio cuenta, por ejemplo, de que cualquier nota de una serie de Webern tendía a reaparecer en el mismo registro (agudo, grave, central) y que esas notas recurrentes creaban elementos unificadores ocultos en la música. Se impuso la misión de sacar estas continuidades a la luz. Al igual que Feldman, ralentizó el ritmo de los acontecimientos en el cosmos dodecafónico, sólo que en su caso cada nota de la serie se convertía en un tono prolongado, o «tono largo», como él lo llamó. La escritura dodecafónica se convirtió en algo parecido al taichi: combate a cámara lenta.

Young escribió su primera obra con tonos largos, *for Brass (para metal)*, en junio de 1957. El verano siguiente, en Berkeley, escribió un Trío de cuerda, que posee todo el impulso precipitado de la deriva continental. En un concierto de 1989 cronometrado por Edward Strickland, la viola empezó con un Do sostenido mantenido y más tarde se le unió cincuenta y un segundos después un violín tocando un Mi bemol. El intervalo de tono entero duró más de un minuto antes de que el violonchelo entrara con un Re. Las tres notas chocaron durante un minuto y cuarenta y dos segundos antes de que los instrumentos empezaran a retirarse al mismo ritmo glacial.

Oír la obra es entrar en el mismo tipo de estado de soñar despierto que habría de



promover la posterior música de Feldman. Los acontecimientos se suceden tan lentamente que ya no es posible detectar el movimiento dodecafónico de la obra, o incluso las identidades de las propias notas. Acabas por acostumbrarte a los rápidos batidos del choque de frecuencias. Y esperas los momentos reveladores en que el compositor redescubre claros intervalos como la cuarta y la quinta. El Trío concluye con un Do y un Sol en el violonchelo, sonando durante minutos y minutos y luego desvaneciéndose en *ppppp*. Esa fulgurante quinta abierta indica el camino hacia la tonalidad minimalista.

Cuando Young presentó su Trío a sus colegas de Berkeley, éstos reaccionaron con incredulidad, aunque dos de los compositores más jóvenes, Terry Jennings y Dennis Johnson, sí que percibieron el concepto del tono largo. En 1959, Young se aventuró a asistir al seminario de composición de Stockhausen en Darmstadt, donde entró en contacto con muchas almas gemelas, fundamentalmente John Cage. Bajo la influencia de Cage, Young se escoró hacia el arte conceptual: obras que incluían muebles que se arrastraban por el suelo, cubos de basura que se tiraban por el hueco de la escalera, mariposas liberadas en el espacio interpretativo y fuegos que se encendían en escena. Aquí tenemos tres partituras en su integridad:

*Composition 1960 #10*: Dibuja una línea recta y síguela.

*Composition 1960 #15*: Esta pieza consiste en pequeños remolinos en medio del océano.

*Piano Piece for David Tudor #3*: La mayoría eran saltamontes demasiado viejos.

Mientras se escribían estas obras, el departamento de música de Berkeley concedió a Young una beca de viaje. Según una leyenda, para que se fuera de la ciudad. El downtown de Nueva York le dio la bienvenida. Con el compositor electrónico Richard Maxfield, Young organizó una serie de conciertos en el *loft* que tenía en esa parte de la ciudad la artista japonesa expatriada Yoko Ono que, por aquel entonces, estaba casada con el compositor vanguardista Toshi Ichiyanagi.

En unos pocos años, Young pasó de ser un discípulo de Webern a convertirse en una especie de chamán musical. Había estado experimentando con drogas durante algún tiempo, especialmente con mescalina; un colega de Andy Warhol lo describió más tarde como «el mejor contacto en temas de drogas de Nueva York». Pero Young defendió que habría seguido el mismo camino aunque no hubiera tenido nunca escarceos con la psicodelia. Igual importancia tuvo su exploración de la música india, en la que la tambura emite un bordón de tónica mientras toca el resto del grupo. (Su gurú en años posteriores fue Pandi Pran Nath, el cantante clásico del norte de la India.) El bordón saltó al primer plano en *Composition 1960 #7*, que arranca en el punto en que se detuvo el Trío de cuerda, con el sonido de una quinta abierta. La partitura consiste en las notas Si y Fa sostenido, debajo de las cuales se encuentra la indicación «Para mantenerse durante mucho tiempo».

A comienzos de los años sesenta, Young había abandonado ya la composición escrita en favor de improvisaciones rituales que duraban toda una tarde y que él

bautizó como el Teatro de la Música Eterna. El primer acto de Música Eterna tuvo lugar en 1963, en una granja de Nueva Jersey, y a modo de homenaje a la fascinación infantil de Young por los sonidos de las centrales eléctricas se llamó *The Second Dream of the High-Tension Line Stepdown Transformer (El segundo sueño del transformador reductor de la línea de alta tensión)*. Esto dio paso a una tetralogía llamada *The Four Dreams of China (Los cuatro sueños de China)*, en la que cada una de sus partes se basaba en diferentes arreglos de las notas Do, Fa natural, Fa sostenido y Sol. Los intérpretes fueron Young, que tocó el saxofón soprano; la compañera de Young, Marian Zazeela, que cantaba o entonaba; el músico-poeta Angus MacLise, que tocaba ritmos africanos con bongos; y, especialmente crucial en la evolución del sonido, el violinista-compositor Tony Conrad, que había estudiado en profundidad la música con entonación justa de Harry Partch, Lou Harrison y Ben Johnston.

Más tarde, en 1963, el grupo acogió al joven compositor galés John Cale, que encordó una viola con cuerdas de guitarra eléctrica y liberó bordones de una fuerza y un fragor incomparables. En la música escrita no se había oído nada parecido, porque no había manera de escribirlo con notación. Tampoco se había oído nada parecido en el jazz, aunque se le acercaba el free jazz de Sun Ra y Albert Ayler. Young había alcanzado los límites externos, y allí sigue aún, presidiendo rituales musicales cual gurú en su *loft* de Church Street.

Young no ha escrito nunca nada parecido a la música tonal convencional. Por algún motivo, sus oídos sienten una fuerte aversión al quinto parcial de la serie armónica, que está ligado al intervalo de tercera mayor. Sin la tercera mayor, la tonalidad es imposible. La contribución de Terry Riley fue incorporar el dulce sonido de las tríadas al proceso de los tonos largos. Este paso completaba la metamorfosis minimalista.

Persona de trato fácil, del tipo rural-hippie, Riley creció a los pies de la Sierra Nevada californiana. Conoció a Young en 1958, mientras estudiaba en Berkeley. «A lo que me introdujo La Monte —dijo Riley— fue a ese concepto de no tener que seguir con algo para crear interés.» Young también introdujo a Riley a las tendencias posserialistas de la marihuana y la mescalina. Tras sentir el empuje del mundo chamánico de Young, Riley escribió su propio Trío de cuerda con tonos largos. En él, la viola toca a modo de bordones las notas La y Do sostenido: la tercera mayor que Young prefería evitar.

Mientras trabajaba en el Tape Music Center de San Francisco con Subotnick y Oliveros, Riley unió bucles de cinta entre las bobinas de uno o más magnetófonos, elaborando técnicas que había utilizado Stockhausen en *Kontakte*. La primera obra para bucle de cinta de Riley se llamó *Mescaline Mix (Mezcla de mescalina)*. En 1962 viajó a Francia, donde se ganó la vida tocando al piano música de salón en las bases

del Strategic Air Command; en las horas libres seguía jugueteando con cintas. Un día, en un estudio radiofónico francés, le dijo al ingeniero: «Quiero este tipo de bucle largo, repetido.» El ingeniero —«un tipo muy tieso con una bata blanca», recordaba Riley— puso un trozo de cinta entre dos magnetófonos y puso uno a grabar y el otro a reproducir. Cuando se introducía un sonido en este extenso bucle, se duplicaba, dando lugar a un emborronamiento estratificado de pulsos y texturas. Riley bautizó el efecto como «técnica de acumulación de intervalo temporal» y decidió mezclarlo con la interpretación en vivo. Se puso en contacto con el trompetista de jazz Chet Baker, que acababa de pasar una temporada en la cárcel por posesión de heroína. Riley, Baker y otros improvisaron un acompañamiento para la obra teatral *The Gift (El regalo)* de Ken Dewey. La melodía sobre la que improvisaron fue, naturalmente, «So What» de Miles Davis.

Al regresar a Estados Unidos en febrero de 1964, Riley oyó al Theatre of Eternal Music en Nueva York y lo comparó con «el sol saliendo sobre el Ganges». A continuación se puso a trabajar en una pieza instrumental que uniría bordones estáticos y bucles abigarrados, que se moverían de algún modo rápida y lentamente al mismo tiempo. La partitura adoptó la forma de un gráfico de cincuenta y tres «módulos», o breves figuras motivicas. A cada intérprete del grupo se le indica que pase de un módulo al siguiente a su propio ritmo, ajustando la música a las necesidades del instrumento y los deseos del momento. Los módulos proceden de las siete notas de la escala de Do mayor, con inclusión, además, de unos pocos Faes sostenido y Síes bemol. Al margen de las decisiones que se tomen durante la interpretación, la armonía tiende a desplazarse hacia Mi menor en el centro y hacia Sol mayor (la dominante de Do) hacia el final, con los Síes bemol introduciendo al final un toque de blues. Una pareja de Does agudos en el piano, sonando invariablemente desde el principio hasta el final, se encargan de engarzar todo el conjunto. De ahí el título: *In C (En Do)*.

El estreno se celebró el 4 de noviembre de 1964. Alfred Frankenstein, el crítico del *San Francisco Chronicle*, que tenía una mentalidad abierta, escribió una crítica que sigue siendo la mejor descripción de la obra: «Aparecen y se disuelven en la infinitud varios clímax de gran sonoridad y enorme complejidad. A veces sientes que no has hecho nunca otra cosa en toda tu vida más que escuchar esta música y como si ella fuera todo lo que es o será nunca.»

Tocando el piano aquella noche estaba Steve Reich, que tenía entonces veintiocho años. Se trasladaría al norte de California en 1961 y conocería a Riley en la primavera de 1964. Fue idea de Reich introducir los repiqueteantes Does y organizar así la pieza en torno a un pulso conciso e invariable. La tensión estética que se esconde en *In C* —entre el ansia de liberación de Riley y el gusto por el orden de Reich— anticipaba las trayectorias divergentes de los dos compositores en años futuros. Riley se metió de lleno en la cultura hippie, atrayendo a un tropel de admiradores de prendas semidesteñidas con improvisaciones que se prolongaban

durante toda la noche con un saxo optimizado electrónicamente y órgano. Las notas de su álbum de 1969 *A Rainbow in Curved Air (Un arco iris en aire curvo)* decían aguardar ansiosamente el momento, lamentablemente aún no vivido, en que «al Pentágono se le había dado la vuelta y se pintaba de violeta, amarillo y verde [...]. El concepto de obra se había olvidado». Reich, por su parte, se desprendió de toda la parafernalia psicodélica e hizo del minimalismo un discurso urbano de fuego graneado. La interminable autopista condujo de vuelta a Nueva York.

## Minimalismo neoyorquino

En, digamos, 2000 podía cogerse el metro hasta el extremo sur de Manhattan, salir en una calle desde la que se viera el Brooklyn Bridge, andar uno o dos minutos, apretar un timbre marcado *REICH* y oír una voz enérgica diciendo: «Suba.» El compositor no tiene el aspecto de un revolucionario musical. Con sus camisas negras de cuello abotonado y su característica gorra de béisbol, da la imagen de un director de cine independiente, un catedrático de estudios culturales o algún otro tipo de intelectual fuera de lo común. En cuanto empieza a hablar se percibe la peculiar velocidad de su mente. Es oyente y hablador por igual, aunque habla a una velocidad vertiginosa. Reacciona rápidamente a los leves sonidos a su alrededor: el suave zumbido de un teléfono móvil, una sirena afuera en la calle, el silbido de una tetera. Cada sonido contiene información. La obra de 1995 *City Life (Vida urbana)* transmite lo que sería vivir el mundo a través de los oídos de Reich: las melodías ocultas de conversaciones oídas por casualidad y los ritmos de martinets hidráulicos se funden en una composición en cinco movimientos que avanza suavemente, una sinfonía digital de la calle.

Reich nació un año después que Young y Riley, en 1936. Sus padres, de origen europeo oriental y germano-judío, se separaron cuando era sólo un bebé, y pasó gran parte de su niñez viajando en tren entre Nueva York y Los Ángeles, adonde se trasladó su madre con la intención de emprender una carrera como cantante y letrista. Reich comentó más tarde que el traqueteo constante de las ruedas sobre los raíles le ayudó a moldear su sentido rítmico. Y ofreció una melancólica reflexión: «Si hubiera estado en Europa durante este período, siendo judío, habría tenido que montar en trenes muy diferentes.» En una de sus mejores obras posteriores, *Different Trains (Trenes diferentes)*, combinó las voces de los encargados de los vagones pullman con las de supervivientes del Holocausto sobre el acompañamiento nerviosamente quejumbroso de un cuarteto de cuerda, uniendo el idilio americano con el horror europeo.

Al igual que muchos adolescentes estadounidenses de los años cincuenta, Reich

creció escuchando música en discos. El Quinto Concierto de Brandeburgo de Bach, *La consagración de la primavera* de Stravinsky y discos de bebop en que tocaban Charlie Parker, Miles Davis y Kenny Clarke sonaban sin parar en su tocadiscos. Tras licenciarse en filosofía en Cornell, Reich se pasó a la música y estudió composición en la Juilliard, donde uno de sus compañeros de clase fue Philip Glass. Tras sentir la llamada de la libertad de la Costa Oeste, se trasladó a San Francisco y se matriculó en la escuela de música del Mills College. Aunque Darius Milhaud era entonces la presencia dominante en el claustro de Mills, la principal atracción para un joven y nervioso compositor como Reich era Luciano Berio, que fue profesor visitante a comienzos de los años sesenta. Impresionado por la fuerza intelectual del método dodecafónico, Reich pasaba los días analizando las partituras de Webern bajo la tutela de Berio. Sin embargo, en sus partituras seguían aflorando las armonías tonales, lo que provocó que el poco dogmático Berio le dijera: «Si quieres escribir música tonal, ¿por qué no escribes música tonal?»

De noche, Reich frecuentaba los clubes de jazz y vio a John Coltrane al menos en cincuenta ocasiones. También desgastaba discos de 78 rpm de percusión polirrítmica africana y estudiaba el tratado clásico sobre ritmo africano de A. M. Jones, lo que le proporcionó un marco teórico para una música de múltiples diseños entrelazados. La efervescente cultura de San Francisco le hizo señas; a partir de 1963, Reich fue el compositor residente de varias producciones desconcertantes y rompedoras a cargo de la Mime Troupe de San Francisco, la más conocida de las cuales fue una sátira de estereotipos raciales titulada *Minstrel Show (Espectáculo de minstrels)*. Con otros dos alumnos de Berio, Phil Lesh y Tom Constanten, Reich formó un grupo de improvisación de clasificación incierta. Él y Lesh presentaron *Event III/Coffee Break (Evento III/Pausa del café)*, combinando música en vivo y en cinta, teatro callejero de la Mime Troupe y un espectáculo ligero (el espíritu de ONCE trasladado al Oeste). Tras completar su doctorado en Mills, Reich se retiró de la vida académica y ya nunca regresaría. En vez de pedir una beca Guggenheim o una plaza de profesor ayudante, condujo un taxi y trabajó en Correos.

En el otoño de 1964, mientras el Movimiento por la Libertad de Expresión estaba floreciendo en el campus de Berkeley, Reich se encontraba llevando a cabo sus propios experimentos con bucles de cinta. En la Union Square de San Francisco grabó a un predicador pentecostalista llamado Brother Walter, que estaba dando un sermón sobre el tema de Noé y el Arca. La cinta incluía las palabras: «[Dios] empezó a advertir a la gente. Dijo: “Dentro de poco va a llover, dentro de poco, y durante cuarenta días y cuarenta noches.” Y la gente no le creyó, y empezaron a reírse de él, y empezaron a burlarse de él, y empezaron a decir: “¡No va a llover!”»

Por aquel entonces, Reich estaba viviendo las consecuencias de un doloroso divorcio y, junto con el resto del país, se sintió espiritualmente apaleado por la crisis de los misiles cubanos de 1962 y el asesinato de Kennedy en 1963. La angustiada profecía de Brother Walter de «¡Va a llover!» articuló sus sentimientos de pánico y

miedo surgidos espontáneamente.

Un día de enero de 1965, Reich estaba sentado delante de dos pletinas con las palabras «*It's gonna rain*» («Va a llover») preparadas en una y otra. Su intención era pasar rápidamente de «*It's gonna*» en una máquina a «rain» en la otra. Pero había colocado las cintas mal, y cuando pulsó la tecla de reproducción, sonaron al unísono: «*It's gonna rain! It's gonna rain! It's gonna rain!*» Cuando se disponía a pararlas se dio cuenta de un fenómeno interesante. Una cinta estaba reproduciéndose ligeramente más deprisa que la otra, de modo que el unísono empezó a descomponerse en un modelo de fase: «*It's-s gonna-a rain-n! It's-'s gonn-nna rai-in! It's-t's gonna-onna rai-ain! It's-it's gonna-gonna rain-rain!*» Escuchando con auriculares en estéreo, con un oído conectado con la máquina izquierda y el otro con la derecha, Reich obtuvo una reacción física al sonido. «Es una realidad acústica que, si oyes un sonido una fracción de segundo después de otro, parece ser direccional», afirmó más tarde. «La sensación aquí era que el sonido estaba yendo hasta mi oído izquierdo y bajando por mi hombro izquierdo y hasta mi pierna y seguía hasta llegar al suelo.»

Lo extraordinario de la pieza para cinta *It's Gonna Rain* no es sólo la complejidad de los diseños rítmicos, sino el poder casi operístico de la propia voz. Reich no reduce el sermón de Brother Walter a un objeto encontrado en un collage; lo que hace, en cambio, es magnificar la emoción inherente a la voz hasta un grado casi insoportable. En 1964, ese predicador negro desconocido provocó probablemente que los transeúntes hicieran una mueca y aceleraran el paso. Ahora su advertencia seguiría resonando eternamente, o durante todo el tiempo que duren las grabaciones.

En el verano de 1965, la psicodelia estaba en todo su esplendor. Las provocaciones surrealistas de la Mime Troupe dieron paso a Acid Tests, manifestaciones radicales, fiestas organizadas por los Hells Angels. Bill Graham, el director comercial de la Mime Troupe, vio las posibilidades comerciales de nuevas bandas como Jefferson Airplane, los Warlocks y The Mothers of Invention. A finales de ese mismo año se inauguró el Fillmore, que se convirtió en el epicentro de la escena. Phil Lesh, con su mente alterada ya para siempre por una noche en que había viajado con LSD mientras escuchaba la Sexta Sinfonía de Mahler a todo volumen, abandonó la composición para tocar el bajo con los Warlocks, que se convirtieron más tarde en los Grateful Dead. Reich se sintió cada vez más incómodo en este ambiente. Tras esquivar una pregunta sobre drogas, le dijo al escritor Keith Potter: «En el grupo de gente con la que parecía mantener contacto no me sentía sobre una base psíquica sólida.» En septiembre de 1965 volvió a Nueva York, llevando consigo la sublime casualidad de *It's Gonna Rain*.

Durante la mayor parte de 1966, Reich estuvo reflexionando sobre la mecánica de su procedimiento de fase. En un sentido, todo lo que había hecho era aislar un capricho tecnológico: las máquinas escribieron esencialmente *It's Gonna Rain* ellas

solas, y él fue lo bastante inteligente como para no interrumpirlas. Muchas obras radicales estadounidenses de los años sesenta y setenta se crearon de este modo, con el compositor produciendo una situación musical y cruzándose de brazos para observar el resultado: era una actitud que había nacido con Cage, el maestro de las casualidades coordinadas. El compositor inglés Michael Nyman, en su libro *Experimental Music*, tildó el minimalismo de una subespecie de la música «procesual», clasificándola al lado de los procesos aleatorios de Cage, los «procesos personales» de Frederic Rzewski (en que los intérpretes tocan sus partes a sus propias velocidades) y los procesos electrónicos de Lucier y Ashley. Pero el minimalismo fue desde el principio un tipo de proceso diferente. Los compositores se valieron de todo tipo de oportunidades —tentaciones, podría decir el cageano puro— para interferir con el curso del proceso, para decantarlo hacia un modo de expresión más personal.

En su siguiente pieza para cinta, *Come Out (Saliera)*, Reich se valió de otra airada voz afroamericana, la de Daniel Hamm, uno de los seis muchachos afroamericanos que recibieron una paliza en una comisaría de Harlem en 1964. «Tenía que hacer algo parecido a abrir el moratón y dejar que parte de la sangre del hematoma saliera para mostrársela a ellos», decía Hamm en la cinta. Reich aisló la frase «*come out to show them*» (saliera para mostrársela a ellos). De nuevo, los bucles se desfazan, dividiéndose en cuatro pistas y luego en ocho. Al cabo de un rato, las palabras se vuelven ininteligibles, aunque las alturas inherentes a ellas —Mi bemol, Do, Re, Do— permanecen. Básicamente estamos escuchando un canon para ocho voces enfurecidas en la tonalidad de Do menor. Reich amplió más tarde esta técnica de generar altura a partir de voces que hablan en *Different Trains*, y también en las «videoóperas» *The Cave (La cueva)* y *Three Tales (Tres cuentos)*, cocreadas con Beryl Korot.

Reich tuvo entonces otra idea brillante: decidió transferir el efecto de desfase a la música instrumental. Realizó un primer intento en la banda sonora para el corto de Robert Nelson *Oh Dem Watermelons (Oh, esas sandías)*, parte del espectáculo *Minstrel Show* de la Mime Troupe, en 1965; la obra, por cierto, utiliza irónicamente la canción de Stephen Foster «*Massa's in de Cold Ground*» («El amo está en la tierra fría»), que aparece de forma inolvidable en la música de Charles Ives. Mucho más convincente resultaba *Piano Phase* (1966-1967), una obra de veinte minutos de duración generada a partir de diversas permutaciones de las seis primeras notas de la escala de La mayor. Mientras dos pianistas se sincronizan y desincronizan mutuamente, se sucede una narración rica en acontecimientos, plagada de modulaciones, transiciones y clímax. La sección inicial utiliza únicamente las notas Mi, Fa sostenido, Si, Do sostenido y Re que, cuando suenan juntas en rápidos diseños, sugieren la tonalidad de Si menor. A medio camino se añade la nota La, empujando la tonalidad hacia La mayor. Al igual que en *It's Gonna Rain* y *Come out*, un proceso impasible se reviste furtivamente de emoción: cuando entra ese La, nunca deja de tener en la mente un impacto reconfortante, vigorizante y letificante.

En 1968 Reich explicó en detalle su nueva estética en un terso ensayo titulado «Music as a Gradual Process» («La música como proceso gradual»). «Estoy interesado en procesos perceptibles», escribió. «Quiero ser capaz de oír el proceso sucediendo a través de la música que suena.» Esta filosofía difiere enormemente del pensamiento inherente al serialismo integral de Boulez y a las piezas basadas en el *I Ching* de Cage, donde el proceso actúa entre bastidores, como una red de espías que se vale de tapaderas para ocultar sus actos. La música de Reich se desarrolla al aire libre y cada uno de sus movimientos resulta audible para el oído desnudo. En ella resultan reconocibles múltiples vestigios del mundo del creador: jazz modal, trance psicodélico, la rabia lírica de las protestas afroamericanas, el brío sexy del rock'n'roll. Pero no hay pretensión de autenticidad, no hay un anhelo de lo «real». Sonidos procedentes de diversas fuentes nos llegan, en cambio, con la mediación de la tecnología, incorporados a la voz personal del compositor. Como afirmó en cierta ocasión Reich, en un ingenioso aforismo: «Toda música acaba por ser música étnica.» El compositor se convierte en una antena que recibe señales, un satélite que hace acopio de mensajes llegados de todo el mundo.

En 1968 y 1969, la cultura se escoró hacia el caos y la locura. La violencia llenaba los noticiarios: los asesinatos de Robert Kennedy y Martin Luther King, la masacre de My Lai en Vietnam, disturbios en los campus universitarios y en los centros urbanos depauperados. Ramon Novarro, el que fuera un tiempo amante de Harry Partch, fue torturado hasta la muerte por un chapero decidido a encontrar dinero escondido en su casa. Richard Maxfield, cuya pieza para cinta de 1960 *Amazing Grace (Gracia asombrosa)* anticipaba el minimalismo con su uso de bucles que se entrecruzaban, se tiró por una ventana en San Francisco, con su mente trastornada por las drogas. Y, en agosto de 1969, Charles Manson animó a sus seguidores a cometer asesinatos espeluznantes en los cañones de Los Ángeles, citando el Álbum Blanco de los Beatles como inspiración.

Ese mismo mes Reich concibió *Four Organs (Cuatro órganos)*, que era, a su manera, una cruel pieza del fin del mundo. Cuando los órganos eléctricos del título se amplifican a todo volumen se convierten en una masa incontenible. Pero parece que aún puede mantenerse un centro musical, ya que no social. La pieza se sustenta en una serie de seis notas que suenan como un gran acorde de undécima de dominante sobre Mi, que está deseando resolver en la tonalidad de La. Mientras las maracas proporcionan un pulso constante en compás de 11/8, las notas del acorde se prolongan por grados y la armonía rota de uno a otro lado. Después de muchos cambios, encuentra el reposo sobre Mi y La. Como comentó Reich a Edward Strickland, la conclusión de la pieza se halla contenida dentro del acorde inicial, de modo que se trata no de viajar de un lugar a otro, sino de sacar a la luz el destino que se halla dentro del punto de partida.



En los últimos años del siglo xx, el minimalismo adquirió una cierta popularidad entre los oyentes convencionales, saturando con su influencia la música estadounidense. Pero en los primeros años provocó no pocos sobresaltos. Cuando *Four Organs* se interpretó en el Carnegie Hall en 1973 —en un concierto de la Sinfónica de Boston bajo la dirección de Michael Tilson Thomas—, una mujer mayor fue a la parte delantera de la sala y golpeó repetidamente el borde del escenario con su zapato, exigiendo que se interrumpiese la interpretación. Otra persona gritó: «¡De acuerdo, confesaré!»

Desde que comenzó la revolución schoenbergiana, los públicos habían estado suplicando a los compositores contemporáneos que volvieran a los sencillos y antiguos acordes mayores y menores. Ahora los minimalistas estaban dándoles más tonalidad de la que podían asimilar. Reich, una persona meticulosa sin ningún afán de provocar, tuvo el honor de desencadenar el último gran concierto escandaloso del siglo.

Tras haber inventado un nuevo tipo de música, Reich necesitaba encontrar una nueva generación de intérpretes para tocarla, un nuevo tipo de espacio en que presentarla y, no menos importante, un nuevo público para oírla. Optó por formar su propio grupo, que pasó a llamarse Steve Reich and Musicians, y presentó conciertos en cualesquiera salas que lo acogieran: galerías de arte, almacenes, clubes de rock, incluso discotecas. El grupo actuaba más como un combo de jazz que como un grupo clásico de pura raza. Al igual que su héroe Coltrane, Reich podía alquilar un espacio, tocar, recoger y desaparecer en medio de la noche.

El mundo artístico de los barrios al sur de Nueva York abrazó este nuevo sonido desde el principio, como había hecho con la música de Cage y Feldman hacía algunos años. En marzo de 1967, Reich organizó una serie de conciertos en la cooperativa de Paula Cooper en Park Place, al oeste de Broadway, y en 1969 actuó en el Whitney Museum como parte de un espectáculo multimedia llamado *Anti-Illusion*. Los practicantes del conocido como arte minimalista —en concreto, el artista conceptual Sol LeWitt y los escultores Richard Serra y Donald Judd— respondieron instintivamente a lo que estaba haciendo Reich. Las afinidades que era posible percibir entre los despliegues geométricos de módulos musicales de Reich, los despliegues de cubos blancos de LeWitt y los despliegues geométricos de planchas y barras de Serra pusieron en circulación musical el término «minimalismo».

Como sucede con la mayoría de las comparaciones bimembres entre la música y el resto de las artes, la conexión es en parte una cuestión de conveniencia intelectual. La pintura y la escultura minimalistas siguieron siendo artes de la abstracción. La música minimalista, con su reinstauración de la tonalidad, rechazaba la abstracción y se acercaba con frecuencia al espíritu del pop art de Robert Rauschenberg, Roy Lichtenstein y Andy Warhol. El parecido era especialmente fuerte en la música de

Philip Glass, que emite una suerte de fulgor de neón de Times Square.

Glass asistió a uno de los conciertos de Reich en Park Place y, una vez terminado, fue a hablar con su antiguo compañero de clase. También él había estado buscando su «camino de *salida*». Había absorbido la técnica neoclásica en la Juilliard, había asistido a las clases de Darius Milhaud en el verano de 1960 en Aspen y estudiado en París con Nadia Boulanger, que había sido la profesora de Copland hacía casi cuarenta años.

A Glass, la vanguardia europea no le decía nada. Más tarde la calificó de «un páramo, dominada por esos maníacos, esos detestables, que estaban intentando que todo el mundo escribiera esa música estúpida y detestable». Sí que se sintió atraído, en cambio, por el habitual despliegue de músicas no occidentales, y en concreto por la música india. Después de trabajar con el sitarista Ravi Shankar en la banda sonora para una película alucinógena titulada *Chappaqua*, empezó a pensar, como hacen los improvisadores indios, en términos de ciclos de tonos recurrentes, de pulsos rítmicos sumados y restados. Su Cuarteto de cuerda de 1966 lo muestra trabajando con medios drásticamente reducidos, a menudo con ramales motivicos integrados por sólo dos notas.

Fue sólo cuando Glass entró en contacto con la música de Reich, sin embargo, cuando se enfocó su nuevo estilo. Su pieza de 1968 *Two Pages for Steve Reich (Dos páginas para Steve Reich)* tiene contraída una deuda evidente con *Piano Phase*: mientras que ésta partía de las seis primeras notas de la escala de La mayor, aquella se basa en rápidos reajustes de las cinco primeras notas de la escala de Do menor. Pero Glass desarrolló su propia técnica de variación: en vez de diseños cambiantes en y fuera de fase, Glass introdujo un cambio rítmico constante, sumando o restando notas en el estilo de la música india. Partes de una frase se repetían también con múltiplos crecientes —tres veces, cuatro veces, cinco veces, seis veces— antes de contraerse y alcanzar un tamaño más manejable.

Al igual que Reich, Glass se ganó la vida fuera de la academia, conduciendo taxis y realizando extraños trabajos. Los dos minimalistas formaron brevemente una empresa llamada Chelsea Light Moving (Pequeñas Mudanzas de Chelsea) y apenas sacaban para vivir subiendo y bajando muebles por las estrechas escaleras de los edificios sin ascensor de Nueva York. Glass trabajó también como fontanero y un día instaló un lavavajillas en el apartamento del crítico de arte Robert Hughes, que no podía entender por qué el compositor laureado del SoHo estaba arrastrándose por el suelo de su cocina.

Después de que Glass encontrara la fama, su imagen de persona que había salido adelante sin ayuda de nadie le resultó muy útil frente a un público más amplio: cualquier tipo de esnobismo le era ajeno. Si Steve Reich and Musicians tenían la compostura distante de un grupo de bebop, el Philip Glass Ensemble poseía la energía extravertida de una banda de rock. Actuó en galerías de arte, apartamentos del Upper East Side, parques y clubes nocturnos de la ciudad (el famoso Max's

Kansas City, entre otros). Gracias a sus óperas y sus bandas sonoras, Glass alcanzó más tarde un grado de reconocimiento popular que no había disfrutado ningún compositor moderno desde Stravinsky.

Pero el espíritu de camaradería que caracterizó al minimalismo neoyorquino de finales de los años sesenta no duró mucho tiempo. Glass y Reich discutieron sobre quién había hecho qué primero y acabaron por no dirigirse la palabra. Reich se ofendió por el hecho de que Glass abrevió el título *Two Pages for Steve Reich*, dejándolo en *Two Pages*, como si quisiera negar la influencia de Reich. A Glass, por su parte, parece haberle sentado mal la elevada reputación intelectual de Reich, la tendencia de los críticos a identificar a Reich como el artista serio y a él como el más comercial.

En los primeros años, Glass era tan austero y severo como el que más. Su conjunto amplificado de instrumentos de viento y órganos se concentró con un rigor casi exasperante en el mecanismo básico de repetición, suma y resta. A lo largo de 1969, Glass añadió nuevos componentes uno por uno. En *Music in Fifths (Música en quintas)*, dos líneas se mueven exactamente en paralelo entre sí; en *Music in Contrary Motion (Música en movimiento contrario)*, dos líneas van desplegándose como imágenes reflejas una de otra, con el modo indicando una tonalidad de La menor. En *Music in Similar Motion (Música en movimiento directo)*, escrita a finales de 1969, cuatro voces entran de modo escalonado y la llegada de la línea del bajo a los cuatro minutos y medio desencadena el tipo de efecto de «¡Ah!» en que se basa esencialmente el minimalismo. En *Music with changing Parts (Música con partes cambiantes)*, de 1970, Glass y su grupo se alargaron hasta alcanzar la espaciosa duración de una hora, trazando límpidos diseños en torno a armonías estáticas.

Durante los cuatro años siguientes, Glass conformó su monumental ciclo *Music in Twelve Parts (Música en doce partes)*, cuya interpretación se prolongó en algunos casos hasta cuatro horas. Aquí compendió sus diversos métodos hasta la fecha, exploró algunos campos rítmicos y armónicos y, en las dos últimas partes, adoptó una música de cambios acórdicos relativamente rápidos. Como señala el crítico Tim Page, hay una broma para entendidos en la sección final de la Parte Doce: una estúpida y detestable serie dodecafónica serpentea por el bajo.

El colofón de la primera fase de Glass fue el espectáculo teatral *Einstein on the Beach (Einstein en la playa)*, creado en 1975 y 1976 en colaboración con el director teatral Robert Wilson. Es una ópera sin argumento, una pieza conceptual cuya cohesión procede de motivos visuales recurrentes y textos a modo de objetos encontrados. Los cantantes salmodian números y «do re mi»; una locomotora de tiempos de la Guerra Civil avanza lentamente por el escenario; una críptica escena en un tribunal presenta a un anciano juez hablando en un francés muy deficiente; una figura que representa a Einstein y toca como puede un violín; una bailarina lanza un soliloquio sobre el «supermercado con el aire acondicionado encendido prematuramente»; se recitan los nombres de los presentadores de la emisora de radio

neoyorquina WABC; se menciona a tres de los cuatro Beatles (no a Ringo); un rayo de luz descrito como una cama se inclina hacia arriba durante veinte minutos; y al final llega una especie de nave espacial. Hay ecos de estilos musicales del pasado, pero desde una distancia cósmica: solos de órgano cuasibachianos, coros de iglesias ecuménicas, acompañamientos de bajo de Alberti remolineando como páginas perdidas de Mozart. Glass y Wilson descubrieron que el mínimo movimiento armónico y la mínima acción sobre el escenario pueden sugerir conjuntamente un cañón de emoción entre bastidores, un espacio de una pérdida indescriptible.

Tras cuatro siglos de historia de la ópera, *Einstein* engendró un nuevo tipo de teatro. Se estrenó en Avignon en el verano de 1976, y en noviembre de ese año se representó durante dos noches en la Metropolitan Opera, que había sido reservada para la ocasión. Se agotaron las localidades de las representaciones, pero el compositor salió de la experiencia con noventa mil dólares de deuda y volvió a conducir su taxi durante algún tiempo.

La música en el downtown neoyorquino había entrado en una fase que podría llamarse de minimalismo grandioso. Las estructuras y esquemas modulatorios a gran escala ascendían hacia momentos de trascendencia. Puede que Beethoven no estuviera tan equivocado, después de todo.

En el verano de 1970 Reich fue a Ghana a estudiar con el maestro percusionista Gideon Alorwoyie, que le enseñó a tocar los polirritmos sobre los que había leído el compositor en los escritos de A. M. Jones. Regresó a Estados Unidos con el deseo de escribir un tipo de música más extendida para gran conjunto, en la que los participantes pudieran incorporar a la acción sus propias energías. El resultado fue *Drumming (Tocando percusión)*, un tour de force minimalista de noventa minutos de duración. Sabedor de que los procesos de fase no sostendrían una obra de semejante extensión, Reich añadió otros procedimientos a su armonía, incluida una técnica de establecer diseños repetidos con pulsos y silencios alternantes y luego rellenar lentamente los silencios con pulsos. También enriqueció la paleta de timbres, complementando una serie de instrumentos de percusión con voces femeninas y un flautín. El drama de *Drumming* consiste en la transferencia de material fundido de un grupo a otro: las notas aporreadas de los bongos dan paso al sonido fascinante de las marimbas y a continuación al repiqueteo más agudo de los glockenspiels. En la sección final, todos se unen en un coro centelleante, aunque la conclusión es extraordinariamente abrupta.

En su siguiente pieza, *Music for 18 Musicians (Música para 18 músicos)*, Reich añadió cuerda, viento y pianos para crear una orquesta minimalista perfectamente afinada. El estreno se celebró en el Ayuntamiento de Nueva York el 24 de abril de 1976. Aquí, la fascinación del ritmo se une a un drama armónico de una sofisticación similar: en el centro de la pieza se halla un ciclo de once acordes, cada uno de los

cuales apuntala una sección con una duración que va de dos a siete minutos. Al principio, los instrumentos graves tocan repetidamente un Re grave, dando la sensación de que se trata del nivel fundamental de la obra. Pero en la Sección V, el punto medio de la estructura, los clarinetes bajo y el violonchelo hacen descender el suelo de Re a Do sostenido: una alteración crucial en el espacio físico de la música. La armonía se sumerge hacia Fa sostenido o Do sostenido menor, e irregulares figuras de seis notas se abren camino como si atravesaran zanjas. Un cambio similar en el cielo ensombrece la Sección IX, que es casi expresionista en su penetrante intensidad. Sólo al final mismo brillantes acordes vagamente semejantes a Re y La mayor despejan el aire. Como en *Rothko Chapel* de Feldman, el aparente estancamiento del sonido anima al oyente a concentrar la atención en detalles en apariencia intrascendentes, de modo que los cambios más pequeños tienen la fuerza de sacudidas sísmicas y algo tan sencillo como una línea de bajo descendiendo un semitono provoca escalofríos.

En los años setenta, el mundo musical downtown de Manhattan se encontraba en la cresta de la ola. Compositores de todo el país coincidieron en la ciudad para contribuir como partícipes. Los *lofts* eran baratos, los espacios para tocar alternativos no imponían restricciones creativas, el público aguantaba las ocurrencias más descabelladas con una actitud de calma hastiada. Phill Niblock trabajó con tonos electrónicos enormemente amplificados, dispuestos en lentos *glissandi*, que resonaban con la acústica circundante hasta crear paisajes sonoros de una fuerza sobrecogedora. La cantante-compositora-bailarina Meredith Monk manipuló los extremos de su voz para producir la ilusión de una música folclórica primigenia, un lenguaje ritual de cánticos sensuales. Frederic Rzewski escribió *The People United Will Never Be Defeated!* (*¡El pueblo unido jamás será vencido!*), una secuencia formidable de variaciones, de una hora de duración, sobre una canción revolucionaria chilena, en un estilo tempestuoso, semirromántico, virtuosístico.

John Rockwell recuerda una noche mágica en la que Glass y su grupo tocaron en el estudio del SoHo de Donald Judd:

La música danzaba y latía con una vida especial, sus ritmos motóricos borboteaban, con sus figuraciones y sus quejumbrosas notas mantenidas enormemente amplificadas retumbando a través de los enormes ventanales negros y llenando los inhóspitos alrededores industriales. Sonaba tan fuerte que los bailarines Douglas Dunn y Sara Rudner, que iban paseando por Wooster Street, se sentaron en un rellano y disfrutaron juntos del concierto en la distancia. Y, al otro lado de la calle, perfilado en lo alto de una ventana, un solitario saxofonista improvisó en un silencioso acompañamiento algo parecido a una postal descolorida de la bohemia de Greenwich Village de los años cincuenta. Era una buena noche para estar en Nueva York.

## Minimalismo y rock'n'roll

El minimalismo es la historia no tanto de un solo sonido como de una cadena de conexiones. Schoenberg inventó la serie dodecafónica; Webern encontró una quietud secreta en sus modelos; Cage y Feldman abandonaron la serie y acentuaron la quietud; Young ralentizó la serie y la volvió hipnótica; Riley atrajo los tonos largos hacia la tonalidad; Reich sistematizó el proceso y le dio profundidad de campo; Glass le dio un impulso motorizado. La cadena no se detuvo aquí. A partir de finales de los años sesenta, una pequeña legión de artistas populares, encabezados por The Velvet Underground, trasladaron la idea minimalista a la corriente musical dominante. Como afirmó más tarde Reich, hubo algo de «justicia poética» en esta inversión de roles: del mismo modo que él se había quedado un día petrificado con Miles Davis y Kenny Clarke, las personalidades del pop de Nueva York y Londres se quedaron ahora boquiabiertas mirándolo a él.

En vísperas de su revolución gradual, Reich tenía un montón de pop resonando en sus oídos. Escuchaba no sólo jazz moderno, sino también rock y rhythm & blues. En una entrevista se refirió en concreto a dos canciones que plantean el gesto minimalista de quedarse aferradas a un acorde: «Subterranean Homesick Blues» («Blues de la nostalgia subterránea») de Bob Dylan y «Shotgun» («Escopeta») de Junior Walker. *It's Gonna Rain* tiene algo en común con «A Hard Rain's A-Gonna Fall» («Va a caer un diluvio») de Dylan, que combina la profecía bíblica y la angustia de la era atómica para alumbrar un himno de una fatalidad inminente: «And it's a hard, and it's a hard, and it's a hard, and it's a hard, and it's a hard rain's a-gonna fall.»

The Velvet Underground adoptó esencialmente la forma de una conversación entre Lou Reed, un poeta convertido en compositor con una voz dolorosamente decadente, y John Cale, el violista de los bordones del Theatre of Eternal Music de La Monte Young. Los comienzos de la carrera de Cale ofrecen un recorrido completo por el horizonte musical de finales del siglo xx: estudió en el Goldsmiths College de Londres con Humphrey Searle, un discípulo de Webern; se pasó a la composición conceptual en la vena de Cage, Fluxus y La Monte Young; llegó a Estados Unidos gracias a una beca para Tanglewood; hizo llorar a la mujer de Koussevitzky al tocar una obra que requería destrozar una mesa con un hacha; puso rumbo a Nueva York con Xenakis; hizo su debut tocando en la maratón interpretativa de *Vexations* de Satie organizada por Cage; y, finalmente, se unió al grupo de Young. En su autobiografía, Cale señala que una de sus obligaciones consistía en conseguir drogas para los conciertos de Eternal Music. Las transacciones se hacían, al parecer, con una clave musical: «seis compases de la sonata para oboe» significaba «seis onzas de opio».

Reed entró en escena en 1964. Por aquel entonces estaba escribiendo canciones kitsch para una compañía llamada Pickwick Records. Por razones que siguen siendo oscuras, Pickwick contrató a tres músicos de Eternal Music —Cale, Tony Conrad y el escultor y percusionista Walter De Maria— para ayudar a Reed a interpretar una novedad inminente titulada «The Ostrich» («El avestruz»). La cosa quedó en nada,

pero los músicos de Eternal se entendieron muy bien con Reed, que estaba experimentando de forma independiente con afinaciones y modos novedosos. La primera banda de Reed y Cale se llamó The Primitives. Poco después, con Sterling Morrison a la guitarra y el percusionista de Eternal Music, Angus MacLise, a la batería, se convirtieron en The Velvet Underground.

Al principio, la Velvet se especializó en happenings artísticos y proyecciones de películas underground. Luego empezaron a organizar conciertos de rock convencionales. MacLise se fue, negándose a cualquier formato que le obligara a empezar y parar en un momento concreto. Maureen Tucker, una percusionista con un fuerte dejo minimalista, lo sustituyó. Un concierto en la nochevieja de 1965 prendió el interés de Andy Warhol, que integró la banda a un espectáculo multimedia llamado Exploding Plastic Inevitable. Apareció finalmente un disco en 1967, con algunas de las canciones cantadas por la modelo alemana Nico, de voz ominosa. *The Velvet Underground & Nico* vendió pocos discos al principio pero ahora se tiene por uno de los discos más hermosamente audaces jamás grabados.

La sempiterna quinta de La Monte («Para mantenerse durante mucho tiempo») se encuentra omnipresente en *The Velvet Underground & Nico*. Suena por detrás en «All Tomorrow's Parties» («Todas las fiestas de mañana»), se agazapa por debajo de «I'm Waiting for the Man» («Estoy esperando al hombre»), con sus dejos de blues, o titila en el flujo de conciencia de «The Black Angel's Death Song» («La canción de la muerte del ángel negro»). Otras canciones se decantan por formas de blues, rock'n'roll y Tin Pan Alley, pero con una emoción insulsa, no sentimental. La disonancia libre satura periódicamente el terreno, dejando al oyente con la desagradable sensación de que estas canciones a menudo nostálgicas sobreviven al capricho de una cruel autoridad.

En la andanada de siete minutos de «Heroin» («Heroína»), al final de la cara A del LP, una nota mantenida crea una atmósfera engañosamente tranquila. Maureen Tucker toca un diseño ronroneante de golpes de tam-tam y bombo. La viola de Cale irrumpe con una quinta abierta. La letra de Reed evoca la paz sobrecogedora de un yonqui absorto en la tarea de sumergirse en la inconsciencia. Más tarde, el bordón se escinde en una tormenta de ruido microtonal, eléctrico, a la manera de Xenakis, mientras Reed observa a su alrededor con una pena desdeñosa un mundo de «políticos produciendo sonidos estúpidos» y «cuerpos muertos apilados en túmulos». Tres meses antes de la publicación de *Sgt. Pepper's*, The Velvet Underground había tapado el boquete que existía entre el rock y la vanguardia.

Después de la Velvet llegó Brian Eno, un experimentalista de escuela de bellas artes que se metamorfoseó en una de las estrellas de pop más insólitas de la época moderna. Los primeros amores musicales de Eno fueron John Cage y La Monte Young; le gustaba enervar a los oyentes aporreando los interminables acordes repetidos de *X for Henry Flynt* de La Monte Young, que formaba parte también del repertorio de Cale. Cuando el Philip Glass Ensemble tocó *Music with Changing Parts*

en Londres en 1971, Eno se encontraba entre el público, extasiado. Reich recuerda a un inglés vestido a la última con pelo largo y labios pintados yéndole a saludar después del concierto, aunque por aquel entonces no tenía ni idea de quién era Eno.

Eno adquirió celebridad pop alrededor de 1971, cuando tocó los teclados y diseñó los efectos sonoros para la banda de rock culto Roxy Music, que saltó al estrellato gracias a la canción «Virginia Plain». Efectos de fase reichianos aparecen en el segundo disco de Roxy Music, *For Your Pleasure (Para tu placer)*, otro derrapaje del minimalismo hacia el pop. Eno se separó del grupo para hacerse un solista, una superestrella de la producción discográfica, un empresario discográfico, un teórico del sonido y un compositor por libre. Bajo la influencia de los minimalistas, difundió el género de música «ambiente»: música que flota en el filo de la consciencia del oyente, ingravida y prístina.

La cadena de influencias continuó. En el concierto de Glass en Londres en 1971, al lado de Eno se encontraba la estrella de rock emergente David Bowie. En sus álbumes de mediados de los años setenta *Station to Station (De estación de servicio a estación de servicio)*, *Low (Bajo)* y *Heroes*, Bowie abandonó la estructura A-B-A de la canción pop en favor de formas semiminimalistas caracterizadas por ataques secos y pulsos rápidos. (Glass devolvió el homenaje a Bowie escribiendo una *Low Symphony*.) Terry Riley contó con la admiración de los Who, que aprendieron trucos de sus improvisaciones electrónicas a solo y utilizaron su nombre en el título de su himno «Baba O'Riley». Diseños remolineantes salidos de Reich y Glass aparecieron en éxitos desenfadados de discoteca de finales de los años setenta y luego pasaron a los mundos más sombríos y más poblados de drogas de la música techno, house y rave. La gran banda de pospunk neoyorquina Sonic Youth cuenta con una distinguida ascendencia minimalista; sus dos principales guitarristas, Thurston Moore y Lee Ranaldo, se conocieron mientras tocaban en una orquesta de guitarras eléctricas organizada por el compositor del downtown neoyorquino Glenn Branca, un admirador declarado de Reich y Glass.

Incluso el hip-hop, la forma de pop dominante del fin de siglo, no fue inmune al virus minimalista. Al carecer de instrumentos propios, los raperos de los barrios más depauperados de las ciudades estadounidenses fabricaban piezas reproduciendo fragmentos en tocadiscos, situándose así ellos mismos dentro de un largo linaje que se remonta, a través de *Imaginary Landscape No. 1* de Cage, a los conciertos con fonógrafos de Wolpe y Hindemith en el Berlín prenatal. Cuando la tecnología pasó a ser más sofisticada, las piezas se hicieron monstruosamente densas: «Welcome to the Terrordome» («Bienvenidos a la Casa del Terror»), de Public Enemy, es la *Consagración de la primavera* de la América negra. El hip-hop se basa en la voz que habla, pero, como demostraron Janáček, Partch y Reich en diferentes momentos, la voz que habla alberga música en su interior. En el himno antimaterialista de Missy Elliott y Timbaland «Wake Up» («Despertad») se oye a un predicador o a un político gritando airadamente: «Wake Up! Wake Up!» Luego se extrae de las diferentes alturas



de la voz una ultramínima melodía de tres notas. Esto es extraordinariamente parecido a *Different Trains* de Reich. Desde Wagner, un compositor clásico no ha ejercido semejante fascinación sobre el mundo exterior, supiéralo o no el mundo exterior.

«La repetición es una forma de cambio», afirmó Brian Eno en una ocasión, resumiendo el ideario minimalista. La repetición es inherente a la ciencia del sonido: los tonos se desplazan por el espacio en ondas periódicas. De modo que, en cierto sentido, el minimalismo es un regreso a la naturaleza. Al mismo tiempo, la repetición sustenta toda la existencia tecnológica. Robert Fink, en un estudio cultural del movimiento, reconoce que el minimalismo remeda a menudo las repeticiones aceleradas y entontecedoras de la cultura de consumo, el machaqueo incesante de las melodías publicitarias en televisión. Pero defiende que los minimalistas expresan una suerte de crítica silenciosa del mundo tal como es. Sitúan profundidades en las superficies, lentitud en el movimiento rápido. Tomando prestado un neologismo del musicólogo Christopher Small, Fink escribe: «Musiquear [*musicking*] de un modo repetitivo raramente expresa un deseo de relaciones auténticas que no existen, y de este modo posee al menos la virtud de la honestidad de la que suele carecer el musiqueo vanguardista más tradicional. La música repetitiva brinda con más frecuencia un reconocimiento, una advertencia, una defensa —o incluso simplemente una emoción estética— a la vista de los miles de relaciones repetitivas a las que, en la sociedad de consumo poscapitalista, hemos de enfrentarnos todos una y otra vez (y una y otra vez...). En su día nos repetimos nosotros mismos para entrar en esta cultura. Es posible que tengamos que repetirnos también para salir.»

## CATEDRALES SUMERGIDAS

### Música en el fin de siglo

Cuando la Autopista 1, que recorre la costa de California, avanza hacia el norte de San Francisco, prende la vista como una obra de arte. El paisaje podría haber sido diseñado por un creador ilusionista que se deleita en los grandes gestos y las transiciones abruptas. Praderas ondulantes mueren en acantilados; grandes secuoyas se elevan sobre estrechas franjas de playa. Torres de roca se yerguen sobre la superficie del océano como espectros de barcos de vela. Una vaca perdida contempla recostada el mar. Carreteras comarcales ascienden por las colinas del interior formando extraños ángulos, tentando al conductor sin rumbo a seguir las hasta el final. Un desvío especialmente seductor, la Meyers Grade Road, sale de la Autopista 1 poco después de la localidad de Jenner. La pendiente es del dieciocho por ciento y lo empinado de la ascensión provoca distorsiones desconcertantes de la perspectiva. El Océano Pacífico se eleva en el espejo retrovisor como una colina azul en medio de un valle escondido.

No lejos de aquí se encuentra Brushy Ridge, la casa en medio del bosque del compositor John Adams. Un modo de describir su obra es decir que suena como la Autopista 1. Es un trozo de paraíso, una corriente de sonidos familiares dispuestos de maneras desconocidas. Una deslumbrante fanfarria hollywoodense da paso a una secuencia de pulsos cambiantes semejante a un trance; grandes nubes de armonía wagneriana son dispersadas por un cuarteto de saxofones. Es romanticismo estadounidense en tiempo presente, que honra a los fantasmas de Mahler y Sibelius, haciendo suyos procesos minimalistas, robando sonidos del jazz y el rock, buceando entre los archivos de las innovaciones de la posguerra. Sonidos todos diversos unos de otros son desmontados y filtrados a través de una voz personal reconocible de inmediato, a veces exuberante y a veces melancólica, a veces a la última y a veces noble, abriéndose camino al tiempo que serpentea por una cultura fragmentaria.

Brushy Ridge está al final mismo de la Meyers Grade Road, y la última parte del recorrido es una pura conjetura. La casa de Adams, en la cima de una colina rocosa, es un lugar cómodo, campechano, rural-hippie; no hace demasiado tiempo servía de vivienda principal de una plantación de marihuana. Cuando se entra es posible que el compositor se encuentre dormido en el sofá con el libro abierto de los poemas completos de Allen Ginsberg. Tiene un rostro juvenil, enmarcado por una barba pulcra y plateada. Sus ojos brillan unas veces de curiosidad y otras están envueltos en

una ligera tristeza. Irradia una inocencia atractiva, pero se trata de una inocencia avivada por la confianza. Habla en un tono delicado, sin prisa, deteniéndose para buscar las palabras justas. De vez en cuando, inesperadamente, rompe a reír agresivamente, subrayándolo con una palmada de sus manos y un alegre movimiento de sus ojos.

Adams avanza hacia un barranco hasta llegar a un moderno almacén. «Mi cabaña para componer», la llama. Existe toda una tradición de compositores trabajando en medio del campo; Ainola de Sibelius está rodeada de un inmenso bosque, y Mahler escribió la mayoría de sus sinfonías en estudios de un solo cuarto contruidos de acuerdo con sus especificaciones. Adams puede asegurar tener la cabaña para componer más grande de la historia. Sube la puerta de entrada y camina por el interior, parte de cuyo espacio está alquilado a un vecino leñador. Hay un fuerte olor a secuoya recién cortada. Entra en un cuarto más pequeño, donde hay hojas de papel pautado esparcidas alrededor de un teclado electrónico y un terminal de ordenador.

Estamos en el año 2000, y Adams está escribiendo un oratorio titulado *El Niño*: una nueva versión actual, con influencia española, del relato de la natividad. Toquetea el teclado, pidiéndole al ordenador que toque un aria para mezzosoprano y orquesta titulada «Pues mi Dios ha nacido a penar». Con timbres suavemente estridentes, el ordenador canta una melodía sinuosa, de largo aliento, girando y retorciéndose sobre acordes de nana. Después de unos cincuenta compases, la música se apaga poco a poco hasta quedar reducida a una sola línea. El compositor tiene la mirada fija en el suelo, sujetándose la barbilla con la mano. Luego vuelve a trabajar, minando poco a poco el silencio de todo lo que queda por componerse.

## Después del fin

Este libro se ha ocupado de la suerte que ha corrido la composición a lo largo del siglo xx. Es muy fuerte la tentación de compendiar la trayectoria global como si hubiese dibujado un descenso en picado. Desde 1900 a 2000, el arte experimentó lo que puede describirse únicamente como una caída desde una gran altura. A comienzos de siglo, los compositores eran blanco de todas las miradas en el escenario mundial, con sus estrenos atestados de buscadores de novedades, sus viajes transatlánticos descritos en boletines telegráficos, sus últimos momentos en el lecho de muerte narrados con un detalle exquisito. En el último día en este mundo de Mahler, la prensa vienesa informó que su temperatura corporal estaba oscilando entre 37,2 y 38 grados. Cien años después, los compositores clásicos contemporáneos han desaparecido en gran medida de la pantalla del radar de la cultura dominante. Nadie susurra «*Der Adams!*» cuando el compositor de *El Niño* pasea por las calles de

Berkeley.

Desde lejos podría parecer que la propia música clásica está escorándose hacia el olvido. La situación parece especialmente sombría en Estados Unidos, donde escenas de décadas pasadas —Strauss dirigiendo ante miles de personas en los grandes almacenes Wanamaker's, Toscanini tocando para una audiencia millonaria en la radio NBC, los Kennedy ejerciendo de anfitriones de Stravinsky en la Casa Blanca— parecen instaladas en una lejanía mítica. Para el observador cínico, las orquestas y los teatros de ópera se encuentran atascados en una cultura de museo, ofreciendo su mercancía a una cohorte menguante de abonados envejecidos y aspirantes a elitistas que sienten satisfacción al oír versiones técnicamente expertas pero desprovistas de carácter de las obras predilectas de Hitler. Revistas que en otro tiempo pusieron a Bernstein y Britten en sus portadas ahora tienen tiempo únicamente para Bono y Beyoncé. La música clásica es ampliamente ridiculizada como una actividad estirada, propia de afeminados e intrínsecamente antiestadounidense. El amante de la música más relevante de las modernas películas de Hollywood es el visionario asesino en serie Hannibal Lecter, que mueve sus dedos llenos de sangre al compás de las *Variaciones Goldberg*.

Visto desde un ángulo más favorable, el panorama es muy diferente. La música clásica está llegando a públicos mucho más numerosos de lo que lo ha hecho jamás en la historia. Decenas de millones de personas acuden noche tras noche a teatros de ópera, salas de concierto y sedes de festivales. En Asia Oriental y Latinoamérica se han hecho realidad públicos nuevos e ingentes. Aunque el repertorio se muestra excepcionalmente reacio a cambiar, está impregnándose de música del siglo xx. La *Consagración* de Stravinsky, el Concierto para orquesta de Bartók y la Quinta Sinfonía de Shostakovich son obras de lucimiento orquestal adoradas por los oyentes; las obras de Strauss, Janáček y Britten se han unido a Mozart y Verdi en el repertorio operístico. Públicos jóvenes llenan pequeñas salas para oír los cuartetos de cuerda de Elliott Carter o las construcciones estocásticas de Xenakis. Compositores vivos como Adams, Glass, Reich y Arvo Pärt cuentan con un número considerable de incondicionales. Y algunas orquestas con visión de futuro han colocado el repertorio moderno en primera línea: en 2003, la Filarmónica de Los Ángeles, bajo la visionaria dirección de Esa-Pekka Salonen, inauguró el Walt Disney Concert Hall de Frank Gehry con un programa que incluía *Lux aeterna* de Ligeti, *The Unanswered Question* de Ives y, naturalmente, la *Consagración*. Mientras el paquidermo de la cultura de masas se escinde en un tumulto de subculturas y nichos de mercado, mientras Internet debilita el dominio de los medios de comunicación en la distribución cultural, hay motivos para pensar que la música clásica, y con ella la nueva música, puede encontrar nuevos públicos en lugares remotos.

Son pocas las posibilidades de ofrecer una exposición en condiciones de la composición en el segundo *fin de siècle*. Estilos de cualesquiera nombres — minimalismo, posminimalismo, música electrónica, música de portátil, música de

Internet, Nueva Complejidad, espectralismo, collages ominosos y meditaciones místicas llegados de Europa del Este y Rusia, apropiaciones de rock, pop y hip-hop, nuevos experimentos con música folclorizante en Latinoamérica, el Lejano Oriente, África y Oriente Próximo— pugnan unos con otros, sin que ninguno logre la supremacía. Algunos han intentado calificar a la época de posmoderna, pero «modernismo» ya es de por sí un término tan equívoco, que añadirle un «pos» lo empuja al borde mismo de la absoluta carencia de sentido. Contemplado retrospectivamente, el modernismo, en el sentido de una vanguardia unificada, nunca existió. El siglo xx fue siempre una época de «muchas corrientes», un «delta», en las sabias palabras de John Cage. Lo que sigue es un recorrido a vista de pájaro de un paisaje en cambio permanente. Sólo con el paso del tiempo será posible escribir una historia musical en su totalidad de las últimas décadas del siglo.

La composición sigue siendo, en palabras del Diablo de Thomas Mann, «desesperadamente difícil». Aunque se escriben enormes cantidades de música día tras día —las páginas web nacionales muestran listas de 450 compositores en Australia, 650 compositores en Canadá, varios miles en los países nórdicos—, son pocas las que han encontrado un público fuera de una camarilla de entusiastas de la nueva música. Algunos se especializan en «música de uso», escribiendo para coros de iglesia o bandas universitarias de instrumentos de viento o realizando las bandas sonoras de videojuegos. La mayoría se ganan la vida dando clases de composición y sus estudiantes se convierten por regla general, a su vez, en profesores. Puede que en ocasiones se pregunten, como el personaje protagonista de *Palestrina* de Hans Pfitzner: «¿Para qué todo esto, para qué?» Han leído en los libros que sus antepasados humillaron a reyes, electrizaron a multitudes, forjaron naciones. Antes o después se dan cuenta de que en la moderna cultura popular no hay lugar para un héroe compositor. Los compositores más famosos son a veces los más infelices; a György Ligeti, en sus últimos años, le obsesionaba al parecer la idea de que sería olvidado tras su muerte que había sobrevivido al tiempo en el que la música sí importaba.

Después de todo, puede que Ligeti tuviera razón; quizá la composición clásica está sobreviviendo más allá de su fecha de caducidad gracias a la terca determinación de quienes la tocan, quienes la apoyan y, sobre todo, quienes la escriben. Es más probable, sin embargo, que una tradición milenaria no expire por el hecho de pasar una página de calendario o por el envejecimiento de una cohorte surgida al calor de la explosión demográfica. La confusión suele ser un preludio de la consolidación; puede que incluso estemos a punto de entrar en una nueva edad de oro. De momento, el arte es como la «catedral sumergida» que retrata Debussy en sus Preludios para piano: una ciudad que canta bajo las olas.

## Después de Europa

«La sinfonía debe ser como el mundo», le dijo Mahler a Sibelius en 1907. «Debe abarcarlo todo.» Ahora la música clásica es el mundo; ha dejado de ser un arte europeo. Pueden utilizarse nuevas obras para dibujar un mapa del mundo: desde las piezas orquestales del compositor australiano Peter Sculthorpe, que se basan en los sonidos y los ritmos del interior de su país, hasta el ciclo de teatro musical radical *Patria* de R. Murray Schafer, que puede interpretarse únicamente en los bosques y lagos del norte de Canadá. Una lista completa de voces relevantes en la música contemporánea incluiría a Franghiz Ali-Zadeh de Azerbaiyán, Chen Yi de China, Unsuk Chin de Corea del Sur, Sofia Gubaidulina de Rusia, Kaija Saariaho de Finlandia y Pauline Oliveros de Estados Unidos. La composición también ha dejado de ser predominantemente masculina; todos estos nombres se corresponden con otras tantas mujeres compositoras.

En una de las escenas primitivas de la música moderna, Debussy se enamoraba de los grupos javaneses y vietnamitas en la Exposición Universal de París de 1889. Apropiadamente, el primer compositor de renombre internacional surgido de Asia — To-ru Takemitsu— encontró su voz mientras oía música francesa. Hacia el final de la Segunda Guerra Mundial, soldados y civiles del frente doméstico construían redes de bases subterráneas, en previsión de una invasión que nunca se produjo. Takemitsu estuvo destinado en uno de esos refugios bajo tierra en 1944, con tan sólo catorce años. Aunque en la base no se permitía ninguna otra música que no fueran canciones patrióticas, un día un oficial bondadoso acomodó a los chicos-soldados en un cuarto trasero y les puso algunos discos, utilizando un fonógrafo a cuerda con una aguja de bambú. En un disco, Lucienne Boyer cantaba «*Parlez-moi d'amour*» («Hábleme de amor»). Según contó más tarde, Takemitsu la escuchó en un estado de «enorme conmoción». Después de tanto trabajo sin sol y sin alma, aquella deliciosa canción abrió en su mente todo un mundo de posibilidades. A partir de entonces, honró aquel momento como el del nacimiento de su consciencia musical.

En gran medida autodidacta, Takemitsu estudió primero a Debussy y Messiaen, y luego pasó a Boulez y Cage. Refinó su técnica no sólo en obras de concierto sino en partituras para varias obras maestras del cine japonés de la posguerra, como *Dodes'ka-den* de Akira Kurosawa y *Mujer en las dunas* de Hiroshi Teshigahara. En la primera sedujo los oídos con melodías populares, en la segunda ponía la carne de gallina con *glissandi* de la cuerda y ruido electrónico a la manera de Xenakis. Al igual que Messiaen, Takemitsu no sintió ninguna necesidad de elegir entre lo dulce y lo áspero. En los años sesenta, inspirado en parte por su trabajo cinematográfico, añadió instrumentos japoneses como la flauta shakuhachi y el laúd biwa a sus conjuntos con una base occidental. En el momento de su muerte prematura, en 1996, Takemitsu había forjado un estilo de última época que era de diseño preciso, rico tímbricamente, misterioso en sus profundidades. Él mismo comparó su música con un

«pergamino pintado desenrollado».

La música china había estado funcionando con un alto nivel de sofisticación durante varios miles de años. Las campanas bianzhong del Marqués Yi, que yacieron imperturbables durante dos mil cuatrocientos años antes de ser descubiertas en 1978, están afinadas meticulosamente en octavas de doce notas, no muy alejadas de la moderna escala cromática occidental. Sin embargo, en las primeras décadas del siglo xx, los compositores chinos desertaron de las tradiciones nativas para acercarse a Occidente. Inicialmente emularon a los compositores rusos y, poco después, a Debussy, cuya armonía pentatónica sonaba tan familiar a los chinos como lo hacía a Takemitsu en Japón. La apasionante historia de Sheila Melvin y Jindong Cai, *Rhapsody in Red: How Western Classical Music Became Chinese (Rapsodia en rojo: cómo la música clásica occidental se volvió china)*, cuenta una anécdota reveladora sobre la conversación entre Oriente y Occidente. Algunos años antes, un visitante estadounidense comentó en China que la música de un determinado compositor sonaba como la de Debussy. El compositor contestó irritado: «¡No, esta pieza no se parece a Debussy! ¡En absoluto! ¡Debussy se parece a mí! ¡Debussy se parece a China!»

Cuando Mao Zedong y los comunistas tomaron el poder en 1949, los compositores se encontraron en un aprieto que sonaba a algo ya conocido. Al igual que Hitler y Stalin, Mao tuvo veleidades de mecenas de las artes y se entrometió incesantemente en la esfera cultural, zigzagueando entre la liberalización y la represión. En el período de finales de los años cincuenta, «Que florezcan cien flores», se multiplicaron las orquestas, los teatros de ópera y los conservatorios de estilo occidental, y compositores como He Luting probaron tímidamente estilos de comienzos del siglo xx. Más tarde, a finales de 1965, Jiang Qing, la cuarta mujer de Mao, instigó la cruzada antioccidental de la Revolución Cultural, y una ola de terror anegó a todos los sectores de la sociedad. Jiang Qing tenía ideas muy marcadas sobre la música, aunque no constituían ningún sistema coherente. Como cuenta *Rhapsody in Red*, ella expresó en diversas ocasiones su aversión por el sonido del trombón, su predilección por la Sexta Sinfonía de Beethoven por encima de la acientíficamente «fatídica» Quinta y su admiración por la banda sonora de *The Red Pony (El poni rojo)* de Aaron Copland. En el espíritu de la solidaridad proletaria, los artistas «burgueses» fueron objeto de una despiadada humillación pública, y algunos optaron por suicidarse para quitarse de en medio.

En la televisión china se produjo un incidente asombroso. He Luting, que había sido puesto en entredicho por un crítico de mentalidad proletaria por defender la música de Debussy, fue sometido a un interrogatorio físicamente vejatorio, pero se negó a pedir disculpas. «¡Sus acusaciones son falsas!», gritó. «¡Debería darle vergüenza mentir!» Ningún compositor opuso jamás una resistencia más valiente al totalitarismo. He Luting vivió hasta los noventa y seis años.

En el cenit de la locura, se cerraron los conservatorios y se desmantelaron las

orquestas. Los pocos compositores que siguieron trabajando quedaron confinados a la tarea de perfeccionar los «modelos de estrellas relucientes» del teatro musical comunista de Jiang Qing: ballets y óperas como *Destacamento rojo de mujeres*, *La linterna roja* y *Tomando estratégicamente la montaña del tigre* (un título del que se apropió más tarde irónicamente Brian Eno en *Taking Tiger Mountain [by Strategy]*). Estas obras presentaban un diseño brutalmente simple y se basaban en una mezcla cursilona de melodías pentatónicas y romanticismo tchaikovskiano. Pero apuntaban en una nueva dirección para la composición china. Al mismo tiempo que Takemitsu estaba mezclando instrumentos de cuerda y tambores taiko en la banda sonora de *Mujer en las dunas*, Wu Zuqiang y Du Mingxin, los compositores de *Destacamento rojo de mujeres*, utilizaban combinaciones manidas pero eficaces de timbres occidentales y chinos.

Mao murió en 1976, y los conservatorios volvieron a abrir sus puertas en 1978. Las primeras clases de composición produjeron una extraordinaria nómina de talentos: Tan Dun, Chen Yi, Zhou Long, Bright Sheng, Chen Qigang y Guo Wenjing, entre otros. Todos eran hijos de la Revolución Cultural y su ignorancia de la tradición resultó ser una especie de bendición: podían empezar con una página en blanco. Tan pasó buena parte de su niñez en un pueblo remoto en la provincia de Hunan, cantando canciones folclóricas mientras plantaba arroz en el campo y tocaba el violín en una compañía de provincias que representaba títulos de la ópera de Pekín. Cuando, en su examen de ingreso en el Conservatorio Central de Pekín, le pidieron que tocara algo de Mozart, preguntó inocentemente a sus examinadores: «¿Quién es Mozart?»

En los años ochenta, los compositores chinos de la «Nueva Ola» se pusieron al día rápidamente, recorriendo el camino progresivo de Debussy a Boulez y a Cage. No olvidaron, sin embargo, las tradiciones musicales rurales con las que habían estado en contacto mientras realizaban trabajos forzosos en granjas colectivas. Tan yuxtapuso el agua y los ruidos de papel cageanos, por un lado, y una suntuosa orquestación romántica y humildes melodías folclorizantes que podrían haber provocado una sonrisa en la cara de Jiang Qing, por otro. La ironía es que la mayoría de los compositores de la «Nueva Ola» acabaron en Estados Unidos, practicando interpenetración cultural en el seno del habitual marco universitario. De vuelta a casa, la música occidental contaba ya con una audiencia enorme, pero el repertorio tendía a detenerse de repente en Tchaikovsky. Si el mundo clásico chino puede dar cabida a la nueva música en este nuevo siglo, es posible que el centro de gravedad se desplace permanentemente hacia el Este.

El término «música clásica» cambia de significado según va atravesando el globo. Ahora tiene la connotación de casi cualquier práctica antigua que haya perdurado hasta la edad moderna: la ópera ritual de China, la música cortesana imperial del *gagaku* japonés, el *radif* u «orden» de las melodías persas, las grandes tradiciones clásicas de India y la percusión polirrítmica de las tribus africanas occidentales, entre muchos otros centenares. Quienes aprecian las «músicas clásicas» comparten el



temor de que el paquidermo del pop y su comercialización masiva acabe aniquilando la sabiduría de los siglos. Ser «clásico», en este sentido, es proteger la tradición de los estragos del paso del tiempo, perpetuar el pasado musical. No es sorprendente que se hayan formado recientemente coaliciones entre los practicantes de la «música clásica» de todo el mundo: el maestro persa Kayhan Kalhor ha tocado en el Festival Mostly Mozart del Lincoln Center; el Silk Road Project (Proyecto de la Ruta de la Seda) de Yo Yo Ma ha reunido a músicos americanos, europeos, asiáticos orientales, centroasiáticos y de Oriente Próximo en programas con un atractivo diseño intercultural.

Toda esta actividad renueva los antiguos proyectos folclóricos de Bartók, Janáček, el joven Stravinsky y Falla: la búsqueda de lo real, la «danza de la tierra». Lo folclórico dejó de estar de moda en la época de las grandes vanguardias, con su ideal de un todo comunitario puesto en peligro por el sangriento nacionalismo de las guerras mundiales, pero a finales de siglo había recuperado su virtud política, contrarrestando la fuera homogeneizadora de los conglomerados empresariales.

En los países latinoamericanos, una mezcla étnica y políglota ha provocado que los compositores escriban música de una frescura excepcional, desafiando a menudo las categorías «folk», «popular» y «clásico». En Argentina, Astor Piazzolla reinventó el tango: cada pieza es un pequeño drama expresionista, surcado de disonancias y envuelto en ironía. En Brasil, en los años sesenta y setenta, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Hermeto Pascoal y Egberto Gismonti saltaron con descaro del folk al pop, o de la música clásica al jazz, y vuelta hacia atrás. En un disco, Veloso cantó una serie dodecafónica sobre un ritmo de drum'n' bass, reclamando una «bossa nova alegre negra alemana de Chicago». ¿Qué podría haber pensado de eso Adrian Leverkühn, que dio forma a una serie a partir de las doce sílabas de despedida de Fausto: «Muerdo, pues, como un Cristo bueno y malo»?

En el año 2000, el compositor argentino Osvaldo Golijov, descendiente de judíos rusos y europeos orientales, dio a conocer su *Pasión según San Marcos*, que anunciaba desde un lugar diferente el fin de la hegemonía europea en la composición moderna. Se abre con una andanada de sonidos latinoamericanos: un susurro de sonajeros y arcos musicales brasileños; sobrecogedores gemidos de acordeón, que representan la voz de Dios; las notas cálidas de un coro vociferando en español africanizado sobre un suave estruendo de percusión afrocubana. El oyente se ve inmerso en plenas fiestas callejeras de Cuaresma, cuyo ambiente celebratorio se encuentra afiligranado por la tensión y el temor. La obra se sitúa a medio camino entre el ritual y la ópera, a la manera de *Les noces* de Stravinsky. Hay también vivaces cánones minimalistas en la estela de Steve Reich y susurros tímbricos sacados de Luciano Berio y George Crumb. Pero Golijov trasciende sus modelos al ceder repetidamente el control creativo a sus cantantes, intérpretes y percusionistas, invitándoles a improvisar sobre un material dado.

Al mismo tiempo, el compositor de esta *Pasión* procede conforme a un plan

astutamente controlado; logra que sus sonidos formen un poderoso arco narrativo y sitúa en el clímax un kaddish suavemente quejumbroso por el hombre en la cruz. El idioma es, de repente, arameo, la cantilación es judía y los siglos se han escabullido como una pavesa.

## Después del minimalismo

En 1907, la música estadounidense era casi invisible en las relaciones de espectáculos musicales de Nueva York. En su mayor parte, la vida concertística consistía en músicos europeos interpretando a compositores europeos vivos o muertos. Después de transcurridos cien años, la nueva música es omnipresente. En cualquier noche en plena temporada pueden encontrarse hasta una docena de convocatorias de nueva música compitiendo en diversas salas de la ciudad, ya sea en el Miller Theatre en Columbia, en el Zankel Hall debajo del Carnegie Hall, en espacios del sur de la ciudad como The Kitchen y Roulotte o en almacenes de Brooklyn. En Issue Project Room, una serie de conciertos ubicados temporalmente en un silo de aceite abandonado en el industrial Gowanus Canal, el compositor y cantante Joan La Barbara canta fragmentos de la ópera de cámara optimizada electrónicamente de Kenji Bunch *Confessions of the Woman in the Dunes* (*Confesiones de la mujer en las dunas*), inspirada por la película de Teshigahara. En Joe's Pub, el joven compositor Nico Muhly toca delicadas piezas con dejes minimalistas con el artista sonoro islandés Valgeir Sigurðsson, que ha trabajado con Björk, la estrella del avant-pop. En The Stone, en la Avenida C, el saxofonista de free jazz, aficionado al klezmer, artista del collage y compositor vanguardista John Zorn congrega todos los sonidos que atesora su experiencia en una música tan descaradamente frenética como la propia ciudad.

La geografía de Nueva York —downtown y uptown, juvenil y madura, rebelde y oficial— sigue sirviendo como un práctico principio organizador para la música estadounidense, aunque la subida de los precios del mercado inmobiliario ha convertido la idea de un *loft* barato en Manhattan en una película fantástica. Para dar cuenta de las dispares actividades de los compositores downtown, Kyle Gann ha acuñado el término «posminimalismo». Lo describe como un tipo de música tonal, de pulso regular, que evita definirse por medio de un proceso controlador, como los cambios de fase de Reich o el ritmo aditivo de Glass. La repetición se convierte, en cambio, en una cuadrícula de fondo en la que puede disponerse una gran variedad de material: cualquier cosa desde el canto característico del sur de Estados Unidos en el que las formas de las cabezas de las notas indican su altura, que encontramos en *Southern Harmony* (*Armonía del sur*) de William Duckworth, hasta los paisajes

sonoros microtonales para guitarra eléctrica de Glenn Branca.

Los posminimalistas tienden a ser también compositores enchufados. Cada nuevo avance tecnológico —muestreo digital, la interfaz MIDI para ordenadores y sintetizadores, software de música por ordenador, conexiones interactivas a Internet— ha exigido un cambio en la técnica. En los primeros tiempos de la revolución de la música con ordenador, pioneros de la técnica como Charles Dodge, Benjamin Boretz y Roger Reynolds tendieron a seguir a Milton Babbitt a la hora de aplicar el serialismo y otros complejos procedimientos a los nuevos medios, pero, en los años setenta y ochenta, se impusieron las tendencias minimalistas. Paul Lansky, un antiguo seguidor de Babbitt, se decantó por ritmos vigorosos y limpias progresiones diatónicas en sus piezas tituladas *Idle Chatter (Cháchara inútil, 1985-1988)*, que se ensamblaban a partir de millones de muestras vocales. Una biblioteca de importantes obras electrónicas de fin de siglo incluiría también collages remezclados de grabaciones existentes (Carl Stone se convirtió en un virtuoso de la transformación de pilas de muestras sonoras en interpretaciones unipersonales, titulando sus obras con los nombres de restaurantes japoneses y coreanos en los que había cenado recientemente); interpretaciones en vivo optimizadas por ordenador (en *Unforeseen Events [Acontecimientos imprevistos]* de David Behrman, un solo de trompeta en la estela de Miles Davis se mueve inquietantemente por un campo digital que se activa por medio de alturas previamente seleccionadas); instalaciones sonoras interactivas (*Brain Opera [Ópera cerebral]* de Tod Machover, de 1996, permitía que los oyentes aportaran sus propias ideas al hacer gestos delante de sensores con conexiones MIDI); y acciones artísticas optimizadas electrónicamente (Laurie Anderson y Diamanda Galás fueron estrellas del género). La llegada de los ordenadores portátiles significó que los compositores podían llevar el trabajo de toda su vida en una mochila; la llegada de Internet significó que ese trabajo podía dar la vuelta al mundo con sólo pulsar un botón.

Los compositores downtown también mostraron simpatía por el pop. Los minimalistas originales revivificaron la tonalidad en parte estudiando jazz, rhythm & blues y el primer rock; los posminimalistas han encontrado inspiración en fuentes tan diversas como el funk, el punk, el heavy metal, la música electrónica y de DJ y el hip-hop. En los años ochenta, tres compositores de la Yale School of Music, Michael Gordon, Julia Wolfe y David Lang, tocaron juntos con el nombre de Bang on a Can. Resumieron su pensamiento de este modo: «Teníamos la sencillez, la energía y el brío de la música pop en nuestros oídos; llevábamos oyéndola desde la cuna. Pero también teníamos la idea, por nuestra formación musical clásica, de que componer era algo elevado.» Cuando arrancaba el nuevo siglo, Gordon creó una banda sonora para la película de Bill Morrison *Decasia*, un perturbador collage cinematográfico en el que trozos de grabaciones de archivo se fundían ante los ojos del espectador. Dejando que sus propias armonías «decayeran» por medio de afinaciones y *glissandi* microtonales, Gordon equilibró las diferencias entre la transparencia minimalista y la densidad

modernista, consiguiendo un efecto extraordinariamente ominoso.

Al refinar su mapa de la ciudad musical, Gann ha introducido la categoría de «midtown» para dar cabida al gran número de compositores que siguen trabajando en géneros tradicionales orquestales, operísticos y camerísticos, con sus armonías, por regla general, más tonales que lo contrario. Los miembros de mayor éxito de este grupo —John Corigliano, Mark Adamo, Christopher Rouse, Joan Tower y John Harbison, entre otros— han recuperado la confianza de los oyentes clásicos convencionales, que nunca llegaron a aceptar del todo a Schoenberg, por no hablar de Milton Babbitt. El reto, como siempre, es satisfacer las expectativas de un público que se ha criado con Mozart sin hacerles el juego o perpetrar pastiches. Un cierto grado de ingenio sirve a menudo para salir del apuro. *Der gerettete Alberich* (*Alberich salvado*), de Rouse, para percusionista y orquesta, comienza con los sublimes compases conclusivos del *Ring* wagneriano y continúa respondiendo a la pregunta de qué es lo que fue de Alberich, señor de los nibelungos, tras el ocaso de los dioses. Y resulta que el señor enano conquista el mundo a la cabeza de una demoníaca banda de instituto que toca arreglos de canciones heavy metal.

Los compositores downtown y midtown se asemejan en su rechazo de la mentalidad de profeta en medio del desierto, de a quién le importa si escuchas, que prevaleció después de la Segunda Guerra Mundial. A menudo hablan en términos de una tempestuosa conclusión atonal, de una melódica aurora matutina.

Pero el impulso modernista no ha muerto en absoluto. Cuando el siglo se acercaba a su fin, Milton Babbitt y Elliott Carter, los líderes del modernismo estadounidense de la posguerra, seguían ocupando puestos de una eminencia incontestada y mantenían intacta su sed de complejidad. Aun así, podía observarse una cierta suavización de las actitudes. Partituras de última época de Babbitt, como la pieza para piano *Tutte le corde* (*Todas las cuerdas*) y el Quinteto con clarinete, juegan constantemente con fragmentos de tonalidad, riéndose casi del oyente con la expectativa de que el viejo lenguaje, aparentemente hecho pedazos por Schoenberg, podía retomarse en cualquier momento. Del mismo modo, en la música de Carter, una atmósfera de conflicto dio paso a otra de juego lleno de vida. En el Concierto para clarinete, de 1996, una orquesta de dimensiones camerísticas se divide en varios grupos —madera, metal, percusión, un dúo de piano y arpa, y cuerda— y el clarinete mantiene animadas y en ocasiones cómicas conversaciones con cada uno de ellos. De hecho, al solista se le indica que pasee despreocupadamente de uno a otro mientras toca, como un líder de banda de los viejos tiempos.

Otros compositores no han hecho ningún tipo de concesiones. Durante algunos años, Brian Ferneyhough, un compositor de origen británico establecido en Estados Unidos, ha estado probando los límites externos de lo que los intérpretes pueden tocar y los oyentes pueden oír, y se ha convertido en el mascarón de proa, un poco a regañadientes, de un movimiento conocido como la Nueva Complejidad. Ferneyhough podría ganar el premio a la persona capaz de escribir más puntos negros

por centímetro cuadrado que ningún otro compositor de la historia: en un compás característico de su Tercer Cuarteto de cuerda, el primer violín se enfrenta a figuras irregulares, en dobles cuerdas, en un registro de varias octavas, llenas de *glissandi*, trinos y siete indicaciones dinámicas diferentes; el segundo violín toca una sucesión de veintinueve fusas; la viola tiene confiada una sucesión de treinta y tres fusas; y el violonchelo restriega figuras inconexas por abajo. Como ni siquiera los intérpretes más expertos pueden tocar semejante notación con precisión, el resultado acaba siendo una especie de improvisación planificada, más cercana al free jazz o a los sobresaltos del avant-rock que a nada que forme parte de la tradición clásica dominante: *mutatis mutandis*, algo parecido a esa zona cercana al escenario de los conciertos de rock en que algunos miembros del público bailan frenéticamente, pero para la mente.

La Nueva Complejidad no es exactamente tan nueva. En 1917, Henry Cowell había estratificado ritmos sobre ritmos. Pero la búsqueda de situaciones musicales extremas tiene un atractivo eterno. Para el compositor joven se convierte en otro refugio de muros reforzados dentro de una cultura hipercomercializada que dicta opciones artísticas por medio de estudios de audiencia y grupos focales. Y se cruza de modos sorprendentes con el extremo no comercial del rock y el pop electrónico. En clubes situados en sótanos de suelos pegajosos repartidos por todo el país, los jóvenes cambian impresiones sobre Sonic Youth y Morton Feldman, buscando el sonido que anulará la norma. En el imperio del ruido, las distinciones formales desaparecen, de igual modo que los vacíos entre continentes dejan de serlo bajo el hielo del Ártico.

## Después del modernismo

En Europa continúa el largo apogeo del modernismo. Escondido bajo la plaza en el exterior del Centre Pompidou, en París, se encuentra el Instituto de Investigación y Coordinación Acústica/Música, o IRCAM por sus siglas en francés, un laboratorio subterráneo de música electrónica que se inauguró en 1977 bajo la dirección con puño de terciopelo de Pierre Boulez. La mera existencia de un lugar así, al margen de la ubicación elegida, da fe de la generosidad cultural, que viene de antiguo, del Estado de bienestar europeo, del que han dependido los compositores durante décadas. Boulez formó el IRCAM por invitación de Georges Pompidou, el presidente de Francia de 1969 a 1974, y el desembolso económico fue enorme; en los primeros años, el instituto y el Ensemble Intercontemporain anexo consumieron hasta el setenta por ciento del presupuesto gubernamental para la música contemporánea. Puede que la música clásica haya dejado de ser un arte europeo, pero los compositores del extranjero pasan casi invariablemente por París, Londres, Berlín,

Viena o Múnich en algún momento de sus carreras. Vienen porque hay dinero, y atención de los medios, y un público y, quizá lo más importante, la continuidad con un pasado lleno de historia. La dirección del IRCAM es todo un símbolo: 1 place Igor-Stravinsky.

Es posible que la utopía de la música moderna europea, que se remonta a la fundación de Darmstadt en 1946, no dure eternamente. En años recientes, cuando las economías de los Estados del bienestar han luchado por mantenerse a flote en el mercado libre global, los presupuestos para las artes se han visto reducidos. Los compositores europeos podrían enfrentarse pronto al interesante reto, una situación familiar desde hace mucho tiempo para los compositores estadounidenses, de escribir para un público que paga. De maneras sutiles, este cambio ya está en marcha, ya que los compositores más jóvenes modifican o rechazan la actitud vanguardista clásica del compositor en oposición a la sociedad. Incluso Boulez ha recalibrado algunas de sus posiciones más extremas. Cuando le preguntaron en 1999 por qué tan pocas obras importantes de los años cincuenta y sesenta habían entrado a formar parte del repertorio, confesó sin inmutarse: «Bueno, quizá no tuvimos suficientemente en cuenta el modo en que la música es percibida por el oyente.»

La música reciente de Boulez tiene un brillo frío y plateado. Formada por superficies suntuosas, rápidos remolinos de actividad interior y formas generosamente descendentes, recuerda a las fachadas ondulantes que arquitectos como Frank Gehry y Santiago Calatrava han ideado para estructuras civiles en los ricos centros urbanos de la Unión Europea. La obra más formidable de los últimos tiempos de Boulez es *Répons* (1980-1984), que se vale de diversas tecnologías del IRCAM —instrumentos electrónicos, síntesis de sonidos computerizados, software para la manipulación electrónica instantánea de sonidos en vivo— para producir un efecto espectacular y satisfactorio. El gran momento llega al final de la Sección 1, cuando, tras una extensa introducción instrumental, estallidos de sonido modificado electrónicamente llegan en oleadas procedentes de seis altavoces separados y distribuidos alrededor del público formando un círculo: acordes densamente arpegiados saltan de un altavoz a otro y forman un rugido reverberante. En general, la música se halla más cerca de la estética que satura el oído de *Gruppen* y *Carré* de Stockhausen, o de obras posteriores de Luciano Berio como *Coro*, que de la violencia contenida de las obras juveniles de Boulez.

Stockhausen pasó los últimos veintitrés años del siglo xx —y los tres primeros del XXI— trabajando en *Licht*, un ciclo metawagneriano de siete óperas, cada una de las cuales lleva el nombre de un día de la semana. Cuenta una historia ritualista, simbólica, de relaciones entre tres personajes arquetípicos: Eva, la que da a luz; Michael, el que busca la sabiduría; y Lucifer, el que busca la libertad. La partitura plantea demandas insólitas; en el momento de escribir estas líneas, ningún teatro de ópera ha conseguido representar *Miércoles*, cuya tercera escena requiere que cuatro instrumentistas de cuerda despeguen en helicópteros. *Viernes* requiere, según las

indicaciones del compositor, «doce objetos muy diferentes parecidos a cohetes volando, una mujer en la luna, una jeringa gigante moviéndose hacia una mujer, un enorme sacapuntas de unos cuatro metros de alto con forma de mujer y un hombre que es un lápiz introduciéndose en el interior del sacapuntas; un enorme cuervo macho volando en torno a un nido de mujer». En *Domingo*, la conclusión del ciclo, se pulverizan entre el público fragancias que representan los días de la semana.

Puede que el argumento sea una locura, pero a lo largo de *Licht* surgen inesperadamente sonidos grandiosos: el tema cuasitonal y repiqueteante de Michael que resuena en *Jueves*; los *glissandi* desdeñosos de Lucifer en *Sábado*; la conclusión fantasmagórica de esa ópera, con sonidos retumbantes de tam-tam, acordes alternantes de órgano y trombones, gritos extáticos y murmullos, y un incesante repique de campanas. Stockhausen, que murió en diciembre de 2007, se fue a lo grande.

Cuando *In C* de Terry Riley se tocó en Darmstadt en 1969, provocó sonoros abucheos entre la flor y nata de la vanguardia. Sólo unos pocos compositores europeos comprendieron que algo revolucionario estaba sucediendo en la música norteamericana. Un oyente atento fue György Ligeti, que incluyó en su obra de 1976 *Tres Piezas para dos pianos* un movimiento juguetonamente repetitivo titulado «Self-Portrait with Reich and Riley (and Chopin Is Also There)» («Autorretrato con Reich y Riley [y Chopin también está ahí]»). Otro fue el compositor holandés radical-anarquista Louis Andriessen, que, después de oír *In C* en 1970, empezó a desarrollar su propio lenguaje, con pulsos enfáticos y dejos del pop que, en los años ochenta, tuvo un impacto considerable en los compositores de Bang on a Can.

Andriessen se convirtió, en esencia, en el único gran minimalista europeo. En 1976, el año de *Music for 18 Musicians* y *Einstein on the Beach*, concluyó una obra de grandes dimensiones para voces y conjunto instrumental titulada *De Staat (La República)*, basada en Platón. La elección de textos otorga una prominencia irónica a las advertencias de Platón sobre los peligros de la libre expresión musical («Cualquier alteración en los modos de la música va siempre seguida de la alteración en las leyes más fundamentales del Estado»). La propia partitura encarna el estrépito y la lascivia que temía Platón: un muro de metal propio de una banda de swing, un trío de guitarras eléctricas, temas semejantes a riffs, ritmos funky. A pesar de todo, Andriessen sigue siendo un compositor reconociblemente europeo. Las armonías son más densas y más cambiables que en Reich o Glass y los ritmos motóricos no convencionales de Stravinsky están al acecho detrás de casi cada compás. La música es nerviosa más que sosegada, no el tipo de cosa con la que sentirse relajado y disfrutar.

Aunque el minimalismo apenas dejó huellas en la corriente dominante de la música europea —su dependencia de las consonancias y los pulsos regulares rompió

de golpe todos los tabúes modernistas—, la generación de compositores más jóvenes, los que alcanzaron la mayoría de edad en la época de las revoluciones estudiantiles de mayo del 68, encontraron su propia dirección, diferente de la de Boulez. En los años setenta, tres compositores que trabajaban en el IRCAM —Tristan Murail, Gérard Grisey y Hugues Dufourt— utilizaron programas informáticos de última generación para analizar los espectros de armónicos que acompañan a cualquier tono resonante y, a partir de los complejos modelos que encontraron, extrapolaron un nuevo tipo de música. Su esfuerzo común, que acabaría bautizándose como espectralismo, tenía algo de anti-*establishment*, de vuelta a la naturaleza. Era, en cierto modo, una respuesta indirecta al minimalismo y a los movimientos predecesores de la vanguardia estadounidense de la Costa Oeste, fundamentalmente la obra de Harry Partch y La Monte Young. Manteniéndose fiel al material de la serie armónica natural, no cabe despreciar los intervalos en el extremo inferior del espectro de cada tono: la octava, la quinta y la tercera mayor, de donde surge la tonalidad mayor y menor. Grisey afirmó más tarde en una entrevista: «Tengo que reconocer las diferencias [entre consonancia y disonancia] y evitar homogeneizar todo. Hacer todo homogéneo e igual. Es una manera de recuperar la jerarquía.»

La obra espectralista ejemplar de Grisey es *Les espaces acoustiques*, un ciclo instrumental de noventa minutos de duración cuyo material nace a partir de un único Mi grave en el trombón. Esta música no es en absoluto fácil de oír; el material derivado de los armónicos converge en texturas formidablemente espesas, ultradisonantes, o va girando a través de modelos febriles dictados por la tecnología de modulador en anillo. Pero hay momentos deslumbrantes de simplificación, cuando las armonías cuasitonaes se apresuran a ocupar el primer plano. El espectralismo suele estar apartado sólo un paso o dos de las texturas cantables y resplandecientes de Debussy y Ravel. Flotando en medio del paisaje sonoro orquestal de *Gondwana*, de Tristan Murail, se encuentra una cita de Sibelius: su tiempo, por fin, había llegado.

La cautelosa reanudación de relaciones de los espectralistas con la consonancia — llámese, si se quiere, reconciliación— se detuvo bruscamente por regla general en la frontera alemana. La reunificación del Este y el Oeste y el surgimiento de la nueva Alemania como el actor dominante en la Unión Europea no consiguió distraer a los compositores del país de su prudente reflexión sobre el pasado; de hecho, parecían más conscientes que nunca del «peligro de asemejarse a la tonalidad», como lo expresó en cierta ocasión Schoenberg. Sesenta años después de que Hitler, el amante de Wagner, se matara en Berlín, aún podía oírse a expertos declarando que la clara repetición de material o un empleo no irónico de las tríadas revelaban una mentalidad fascista.

Sin embargo, los compositores alemanes no presentan ni con mucho un frente unido; Wolfgang Rihm, nacido en 1952, ha renunciado a sistemas compositivos y no



tiene ningún miedo de reconocer el legado romántico y expresionista de la música alemana; aunque se deleita con superficies musicales agitadas, inquietas, escribe dominado a ojos vistas por una emoción fuerte, se permite frases largas y cantables, y a lo largo de su obra ofrece vislumbres de armonía tonal. Wilhelm Killmayer ha encontrado una especie de pasaje secreto para adentrarse en el mundo de Schubert y Schumann; sus *Heine Lieder*, entre otras obras, muestran un don innato para poner música a un texto. En un extremo diferente, Ernst Albrecht Stiebler se ha dedicado a paisajes de tonos mantenidos que se despliegan lentamente, semejantes al trabajo realizado por exploradores de tonos extremos estadounidenses como La Monte Young y Phill Niblock. En Austria, HK Gruber se ha vinculado a la tradición de Weill y Eisler de componer canciones políticas, interpretando su música en un estilo de cantante vociferante impecablemente bronco. Las influencias de la música pop impregnan la obra de Helmut Oehring, que ha escrito piezas de teatro musical para cantantes sordomudos y ha propuesto títulos (originalmente en inglés) como *Lethal Injection (Inyección letal)*, *Suck the Brain Out of the Head (Succiona el cerebro de la cabeza)* y *Do you wanna blowjob (¿Quieres una mamada?)*.

Con Stockhausen ya fuera de escena, la personalidad más formidable de la música alemana es Helmut Lachenmann. Tiene todo el aspecto de ser un vanguardista del tipo impenitente e intransigente. Ha escrito: «Desde [finales de los años sesenta] mi música consiste en una negación rígidamente construida, con la exclusión de lo que me parecen expectativas de escucha socialmente formadas previamente.» Se fuerza a los instrumentos familiares a producir sonidos no familiares: se soplan las flautas sin embocaduras, se pasa el arco por la caja o el cordal de los violonchelos, los pedales del piano se convierten ellos mismos en instrumentos. Fragmentos del pasado musical flotan en una forma destrozada, abrasada; melodías infantiles acaban convertidas en nimiedades. Frenéticos estallidos del metal tocado con *frullato* alternan con pasajes de estasis y cuasisilencio. La estética llena de fisuras de Lachenmann se alía con convicciones políticas de un carácter radical, insurrecto. El libreto de su ópera *Das Mädchen mit den Schwefelhölzern (La cerillerita, 1990-1996)* expande el cuento de Hans Christian Andersen con una cita de Gudrun Ensslin, una dirigente del grupo terrorista Baader-Meinhof: «el criminal, el loco, el suicida [...] su criminalidad, su locura, su muerte es expresión de la rebelión del ser destruido contra su destrucción».

Pese a toda su agresiva verborrea, Lachenmann es un compositor enormemente sensible e imaginativo que sitúa sus gritos y susurros con un cuidado extraordinario y mantiene al oyente en un estado de tensa fascinación. Al igual que Schoenberg en sus primeros tiempos atonales, escribe música que transmite una sensación pura, estremecedora. Y, tras un siglo de ruido, aún es capaz de producir conmociones auténticas, tonificantes. En la sección más inquietante de *Das Mädchen mit den Schwefelhölzern*, fragmentos de Mahler, Berg, Stravinsky y Boulez destellan brevemente en la orquesta, como si alguien estuviese girando el dial de una emisora

de radio dedicada exclusivamente al siglo xx. Justo en medio retumba el acorde de La menor que pone fin a la Sexta Sinfonía de Mahler.

## Después de los soviéticos

Hacia el Este de Berlín y Viena, el paisaje envejece. En los años inmediatamente posteriores a la caída de la Unión Soviética, las ciudades y los pueblos de toda Rusia y Europa del Este presentaban el aspecto de lugares congelados en el tiempo. En Tallinn, la capital de Estonia, era posible sentarse a las afueras de una iglesia en la ciudad vieja un domingo por la mañana y apenas ver cosas que indicaran que el siglo XIX había concluido. En los barrios pobres de Berlín Oriental, las letras desdibujadas en las fachadas de los antiguos barrios judíos hablaban de un mundo aniquilado. Y, entre bastidores en el Teatro Mariinsky de San Petersburgo, podía sentirse el espectro de Chaliapin merodeando entre las pilas de decorados desvencijados. Valery Gergiev, el director de orquesta del Mariinsky, estudió con el pedagogo de la época soviética Ilya Musin, que siguió dando clases cinco días a la semana en el Conservatorio de San Petersburgo hasta pocos días antes de su muerte en 1999, a la edad de noventa y cinco años. El día en que Musin se matriculó por primera vez en el conservatorio, Shostakovich se encontraba en la fila detrás de él.

La época soviética, a pesar de todos sus devastadores efectos espirituales, preservó la cultura musical previa a la guerra como en un ámbar. En la década de 1980 los compositores seguían siendo tratados aún como celebridades, los teatros de ópera y las orquestas seguían contando con generosas subvenciones, y un imponente sistema de educación musical seguía canalizando grandes talentos desde las provincias al centro. La ideología soviética promovía también, al menos en teoría, la igualdad de hombres y mujeres en todas las profesiones, con el resultado de que las compositoras habían dejado de ocupar posiciones de un extremo aislamiento creativo. Una pionera fue Galina Ustvolskaya, que estudió con Shostakovich en los años cuarenta, causándole una profunda impresión. En años posteriores, Ustvolskaya se resistió a las rigideces de la composición realista socialista y pasó a abordar temas religiosos en un estilo severo, abstracto, a veces enormemente disonante. El lenguaje despojado y de tonos sombríos del último Shostakovich era en parte deudor del ejemplo de Ustvolskaya. Fue quizás en el momento en que Shostakovich sometió varias de sus obras al escrutinio extremadamente crítico de Ustvolskaya cuando se rompió finalmente el secular predominio masculino de la composición.

En el Estado plutocrático ruso de Vladimir Putin, instituciones como el Mariinsky se mantienen como escaparates de elite, pero el patrocinio de la nueva música prácticamente ha desaparecido. Compositores que llevaban mucho tiempo

acostumbrados a dachas y a recibir cantidades mensuales se trastrabillan ahora en el mercado libre. Otros, fundamentalmente los más jóvenes, han abrazado la libertad creativa que viene de la mano de la relativa pobreza. El minimalismo estadounidense, las influencias del pop y el rock y los fantasmas de la tradición rusa colisionan y se combinan con un efecto en ocasiones escandaloso, como en la ópera *Hijos de Rosenthal* de Leonid Desiatnikov, en la que un genetista emigrado judío-alemán crea un laboratorio biológico secreto a instancias de Stalin y consigue clonar a Mozart, Verdi, Wagner, Mussorgsky y Tchaikovsky.

La muerte de Shostakovich, en 1975, dejó un vacío temporal en el centro mismo de la música rusa, pero rápidamente lo llenaron una nueva cohorte de compositores. Nacidos en torno a la misma época que los minimalistas estadounidenses y los espectralistas franceses, la última gran generación soviética irradiaba una energía perturbadora, inconformista, abiertamente desafiante de la dirección oficial con la que sus predecesores se habían mostrado acomodaticios o ambivalentes. Alfred Schnittke incorporó a su orquesta guitarras eléctricas. Sofia Gubaidulina escribió un Concierto para fagot y cuerda grave en el que el solista lanza mediada la obra un grito espeluznante. Arvo Pärt, de Estonia, participó en un happening cageano en el que se prendía fuego a un violín. En años posteriores, la provocación dio paso a la meditación: el prolongado ocaso del régimen de Brezhnev trajo consigo una cosecha de música religiosa en plena medianoche.

Schnittke, un hombre de rostro angustiado, cetrino, de ascendencia ruso-judía y alemana del Volga, era el heredero aparente de Shostakovich. Un maestro de la ironía, desarrolló un lenguaje que él llamó «poliestilístico», reuniendo en un flujo inquieto de conciencia los detritus de un milenio de música: canto llano medieval, misa renacentista, figuración barroca, principio de sonata clásico, vals vienés, orquestación mahleriana, escritura dodecafónica, caos aleatorio y toques de pop moderno. Schnittke le dijo a un amigo: «Plasmo un hermoso acorde sobre el papel y, de repente, se oxida.» En su Primera Sinfonía de 1972, el tema inicial del Primer Concierto para piano de Tchaikovsky lucha como un animal herido contra una descarga de sonido.

Adentrándose más profundamente en el laberinto del pasado, Schnittke dejó de ser un comentarista irónico del estilo romántico y se convirtió, en cambio, él mismo en un fantasma romántico. Cayó bajo el hechizo del mito romántico supremo, la vida y la muerte de Fausto y, como muchos otros compositores de la posguerra, leyó la novela de Thomas Mann, que, dijo, «tuvo una influencia increíble en mí». Su magna obra incompleta fue la ópera *Historia von D. Johann Fausten* que, como el ficticio *Dr. Fausti Weheklage (Lamento del Dr. Fausto)* de Adrian Leverkühn, empleó el texto original de *Fausto* de 1587. En un giro propio de finales del siglo xx, el héroe de Schnittke baja al infierno con el acompañamiento de un tango satánico y una mezzosoprano amplificadora presidiendo la escena como una Ethel Merman del apocalipsis.

Shostakovich miraba con recelo a Schnittke, quizá porque los dos compositores tenían un temperamento parecido. Hacia Gubaidulina tendió una mano más cálida. «Quiero que continúe por su camino equivocado», le dijo Shostakovich, presuntamente con una sonrisa enigmática. En una carrera que ha ido viento en popa, Gubaidulina ha aspirado a nada menos que la «renovación espiritual» en el acto de componer. Admiradora de Cage, entre otros, llena sus partituras con sonidos poco convencionales —texturas zumbantes, vibrantes, *glissandi* que suenan como aullidos en la madera y el metal, raspaduras y susurros de la cuerda, momentos de improvisación (a veces con instrumentos folclóricos rusos, caucásicos, centroasiáticos y asiáticos orientales). Episodios de una quietud extrema, en los que figuras cromáticas serpenteantes se enredan en pequeños grupos de instrumentos, dan paso a estruendos de tam-tams, tubas y guitarras eléctricas. Estas narraciones libres, salvajes, orgánicas, suelen culminar en lo que Gubaidulina llama, en una expresión messianesca, «transfiguraciones», momentos de radiante claridad. Su obra de 1980 *Offertorium*, para violín y orquesta, deconstruye el «tema regio» de la *Ofrenda musical* de Bach, distribuyendo las notas entre distintos instrumentos en el estilo de la Segunda Escuela de Viena. Al final, el tema de Bach ha mutado en una melodía litúrgica de sonoridades antiguas, que atraviesa los susurros de la orquesta como un icono en una procesión.

En la música de Pärt, el icono lo es todo. A finales de los años sesenta, el estonio se decantó por los temas religiosos, desafiando el ateísmo oficial de la Unión Soviética. En su cantata *Credo*, de 1968, se pone música a las palabras «*Credo in Jesum Christum*» con el Preludio en Do mayor de Bach y se las rodea de confusión aleatoria. Después de eso, durante un período de ocho años, Pärt compuso poco, enfrascándose en un estudio de la polifonía medieval y renacentista. Luego, en 1976, el año de *Music for 18 Musicians* de Reich y de *Einstein on the Beach* de Glass, Pärt reapareció con una pieza para piano asombrosamente simple titulada *For Alina (Para Alina)*, que consiste en sólo dos voces, una moviéndose por tonos melódicos y la otra rotando por las notas de una tríada de Si menor. El año siguiente escribió un *Cantus* en memoria de Benjamin Britten, cuya música le obsesionaba de modos que no podía expresar del todo con palabras. La técnica de *Cantus* es como la de la música con cambios de fase de Reich, con escalas descendentes de La menor desplegándose en diferentes voces y a diferentes velocidades. En el concierto para dos violines *Tabula rasa*, también de 1977, Pärt pasa del proceso estricto a la libre expresión; al comienzo del segundo movimiento, «*Silentium*», un arpeggio susurrante en un piano preparado, como el susurrar de alas, marca el comienzo de una serie de acordes de Re menor de una belleza gélida. Tanto la invocación del silencio como el uso de un piano preparado constituyen un reconocimiento a John Cage, que abrió tantas puertas en las mentes de sus colegas.

La quietud de la música de Pärt no significaba que él mismo se hubiera convertido en un quietista. Quienes se refieren a él como una persona «monacal»

yerran el tiro; detrás de sus ojos tristes y su larga barba hay una voluntad de hierro. En 1979 realizó el gesto nada shostakovichiano de ponerse una larga peluca y arengar a la Unión de Compositores Estonios en el marco del debate sobre las restricciones oficiales. El año siguiente desertó a Occidente; Schnittke, que había tocado la parte de piano preparado en las primeras interpretaciones occidentales de *Tabula rasa*, hizo los preparativos necesarios para que Pärt y su mujer se quedaran en Viena, pero la pareja acabó estableciéndose en Berlín.

Parecía aguardarle un exilio solitario y pobre; el *establishment* musical alemán se oponía a cualquier forma de minimalismo. Pero cuando el sello discográfico alemán ECM empezó a publicar grabaciones de la música de Pärt en los años ochenta, se vendieron millones de copias, cantidades inauditas para la nueva música. No es difícil de adivinar por qué Pärt y varios compositores de ideas afines —fundamentalmente Henryk Górecki y John Tavener— lograron un grado tal de respaldo masivo durante los booms económicos globales de los años ochenta y noventa; brindaban oasis de reposo en una cultura tecnológicamente sobresaturada. Para algunos, la extraña pureza espiritual de Pärt satisfacía una necesidad más desesperada; una enfermera ponía regularmente *Tabula rasa* en la sala de un hospital de Nueva York a varones jóvenes que estaban muriendo de SIDA, y en sus últimos días ellos le pedían oír la una y otra vez.

Cuando el Muro de Berlín fue horadado el 9 de noviembre de 1989, setenta y un años después de la proclamación de la República de Weimar y cincuenta y un años después de la Kristallnacht, Leonard Bernstein se apresuró a acudir al lugar para dirigir interpretaciones de la Novena de Beethoven a ambos lados de un muro que estaba desmoronándose. Al gran patriarca de la música estadounidense le quedaba menos de un año de vida, pero prendió la atención del mundo una última vez con una decisión típicamente ostentosa y emocionante; «An die Freude» («A la alegría») de Schiller se reescribió como «An die Freiheit», una «Oda a la Libertad». Thomas Mann habría sonreído con el gesto: la Novena había sido de nuevo «revocada». Aquel otoño, por toda Europa del Este, y en Rusia en los años siguientes, personas que habían vivido bajo el temor del régimen soviético vislumbraron la libertad, y la revisión de Bernstein de la Novena simbolizaba esperanzas florecientes para el futuro. La libertad llegó rápidamente a algunos países, más lentamente a otros, si bien en más de unas cuantas antiguas repúblicas soviéticas no hizo jamás acto de presencia.

Da la casualidad de que en varias grandes obras de última época de famosos compositores de países de Europa del Este aparecen alusiones a Beethoven, aunque ninguno produjo nada parecido a «An die Freude». En 1981, justo cuando los dirigentes del Partido Comunista estaban intentando acabar con el movimiento Solidaridad, Witold Lutosławski empezó a escribir su Tercera Sinfonía, y su punto de partida fueron cuatro marcadas iteraciones de la nota Mi: una señal marcial que

recuerda el comienzo de la Quinta de Beethoven y que prende de inmediato la atención. Durante la mayor parte de la media hora de duración de la Sinfonía, la orquesta parece estar intentando imaginar cómo responder a esa descarga inicial de energía, probando caminos que de una manera u otra parecen estar bloqueados. Sólo en los últimos minutos encuentra una solución: una especie de magnificencia sin triunfo. Violonchelos y contrabajos entonan un Mi grave, y luego lo emparejan con un Si, formando una quinta justa sólida como una roca. Arcos de melodía se extienden desde ese cimiento, cruzándose en una convulsiva disonancia dodecafónica. Brillando en lo alto de la torre de sonido se encuentra la nota Si bemol, a una distancia de tritono del Mi original. A continuación, la música vuelve al tono fundamental, que es remachado a todo volumen cuatro veces para concluir. Lutosławski era casi septuagenario cuando escribió esta música, pero posee el dinamismo de una juventud indómita y dichosa.

György Ligeti, en sus últimos años, adoptó un lenguaje idiosincrásico que él llamó de «no atonalidad», una suerte de caleidoscopio armónico en el que acordes tonales, melodías cuasifolclóricas, afinación natural y otras reliquias del pasado giraban unas alrededor de otras en un contrapunto fracturado. El Trío con trompa de Ligeti de 1982 comienza con una variación distorsionada del motivo de la «despedida» de la Sonata para piano op. 81a de Beethoven. Concluye con un Lamento, un paisaje devastado lleno de gritos agonizantes, en el que el compositor parece volver la vista sobre un siglo que acabó con la mayor parte de su familia y con su fe en la humanidad. Pero la armonía nunca se vuelve tan lúgubre como podría. Leves tríadas, extendidas sobre muchas octavas, proporcionan un temblor de esperanza. Al final, tres notas brillan en medio de la noche: un Sol, en el registro más grave de la trompa; un Do, en el más agudo del violín; y un La, que suena débilmente en el registro central del piano. Estas mismas notas aparecen en orden inverso al comienzo del último movimiento del último Cuarteto de cuerda de Beethoven, en Fa mayor: la música a la que el compositor añadió las palabras «*Es muss sein!*» («¡Debe ser así!»).

György Kurtág, el compatriota húngaro de Ligeti, decidió permanecer en Budapest durante los peores años de la Guerra Fría. También Kurtág era un maestro del arte de «ni-ni»: un compositor ni tradicional ni vanguardista, ni nacionalista ni cosmopolita, ni tonal ni atonal. Todo intento de descripción de la música de Kurtág ha de ser con reservas: es comprimida pero no densa, lírica pero no dulce, sombría pero no triste, tranquila pero no calma. En 1994, para la Filarmónica de Berlín, Kurtág compuso una obra titulada *Stele* (la palabra griega para estela), en la que vuelve a asomar el espectro de Beethoven. Al comienzo, octavas de Sol hacen referencia de manera inconfundible al comienzo de la Obertura núm. 3 de *Leonore* de Beethoven, una representación del escalón más alto de la escalera que desciende hasta la mazmorra de Florestan. También Kurtág nos transporta a un espacio subterráneo, pero nunca salimos de él. El último movimiento, con sordina y en un

ambiente de máximo misterio, se ciñe a un acorde prolongado que se estremece repetidamente en un ritmo de quintillos. Al final mismo, la armonía cambia a las notas de las teclas blancas de la escala de Do mayor, sonando las siete en una mancha luminosa.

La obertura de Beethoven se encamina hacia una conclusión jubilosa en Do mayor. *Stele*, por el contrario, avanza renqueante por un paisaje reseco y despoblado. Pero los acordes de notas blancas al final no son del todo desesperanzados; no llegan al extremo de la desolación total del «Me he dado cuenta de que *no ha de ser*» de Adrian Leverkühn. Como el propio Kurtág indicó en una ocasión, en una conversación con el director Claudio Abbado, tienen, en cambio, el ritmo de una figura descarnada tambaleándose.

## Después de Britten

La costa oriental de Anglia sigue presentando un aspecto muy parecido al que tenía cuando Benjamin Britten pasó su infancia escribiendo músicas temperamentales sobre poemas de Verlaine y escuchando el estrépito del océano alemán. En la playa de Aldeburgh aún se ven las viejas casas del pueblo recostadas contra el cielo, las altas chimeneas del Moot Hall, con un viejo bote de pesca varado a su lado, y redes y boyas esparcidas aquí y allá. El Festival de Aldeburgh continúa presentando las obras de Britten en los espacios locales para los que él las concibió. Pero la gestión ha cambiado. En torno a 2000, el director artístico de Aldeburgh era el compositor Thomas Adès, un joven cargado de experiencia que tenía sólo cinco años cuando murió Britten. Adès ha absorbido todo el espectro de las posibilidades del siglo xx y está familiarizado con el pop. Pero posee una profunda afinidad por la tradición clásica y, como pianista, toca Schubert tan hermosamente como el que más. Es, quizá, Britten despojado de la agonía.

Adès encarna las virtudes de una cultura musical que ha sido durante mucho tiempo la envidia del mundo, por tomar prestado el título de la historia de la British Broadcasting Corporation de Humphrey Carpenter. No hay ningún país donde los compositores del siglo xx ocupen un lugar tan destacado en el repertorio: cualquier orquesta británica ofendería a su público si desdeñara las sinfonías de Elgar y Vaughan Williams, mientras que los teatros de ópera británicos prestan una atención constante a las óperas de Britten y Tippett. La propia BBC lleva décadas promocionando a los compositores contemporáneos a nivel nacional. Un joven compositor como Adès puede carecer del reconocimiento que tiene entre la gente un Elton John, pero tampoco es un hombre invisible en los márgenes de la cultura: cuenta con una plataforma razonablemente amplia y brillantemente iluminada desde

la que hablar.

La asimilación de las nuevas obras dentro del repertorio central se ve favorecida por el hecho de que la política interna de la música moderna no ha sido nunca tan tensa en Gran Bretaña como en la Europa continental o en América. Las tendencias dominantes del siglo xx han contado todas ellas con seguidores nativos, pero sin el constante ruido de fondo de la disputa ideológica.

Esto podría deberse a que la música británica no tiene ningún pasado trágico ligado a ella, carece de la mancha de una estética totalitaria. Lo que resulta es una cultura musical pragmática, pluralista, donde la regla son las combinaciones inesperadas. La banda sonora de Michael Nyman para la película indescriptiblemente extraña de Peter Greenaway *A Zed & Two Noughts (Una zeta y dos ceros)*, una comedia de genética y descomposición, da un aire cortesano barroco a resoplantes diseños minimalistas. *Sudden Time (Tiempo repentino)*, de George Benjamin, combina los colores de los cañones de Messiaen con los polirritmos urbanos de Elliott Carter. *Ashes Dance Back (Las cenizas danzan hacia atrás)*, de Jonathan Harvey, para coro y electrónica, utiliza el análisis espectral en la vena del IRCAM para arrojar una luz nueva y misteriosa sobre la secular tradición coral inglesa. Los quejumbrosos acordes de Re menor que abren el Concierto para trompa de Oliver Knussen huelen a Gustav Mahler, aunque la caótica escritura instrumental que pulula a su alrededor tiene el efecto de empujar a Mahler al centro mismo de Piccadilly Circus.

*Asyla*, del propio Adès, una obra sinfónica en cuatro movimientos de 1997, ejemplifica el pragmatismo en acción. Mete en el mismo saco la tonalidad de retazos de Ligeti, los polirritmos de pianola de Conlon Nancarrow, los paisajes nórdicos de Sibelius y otra docena de sonidos escogidos. El compositor dramatiza su propia lucha para definirse dentro y en contra de la modernidad, buscando «asilos» de uno u otro tipo. Ritmos escindidos y afinaciones microtonales crean al comienzo desorden, pero asoma un tema trasnochado, noblemente expresivo, que suena como el tema de la Passacaglia y tema fugado en Do menor de Bach. El deliberado carácter «clásico» del primer movimiento da paso a una espaciosa melancolía en el segundo: por la orquestación se deslizan sombras de Wagner y Mahler. En el tercer movimiento, «Ecstasio», el protagonista jura abandonar la soledad y se dispone a salir a la ciudad. El título procede de una droga recreativa muy popular en los años noventa y la orquestación reproduce el ruido y el ambiente de un club londinense: grandes pulsos, coros cantando, gritos, silbidos, el zumbido de la multitud, el estremecimiento y el peligro del contacto corporal.

Tras este temible hedonismo llega un *finale* atenuado, críptico, en el que una secuencia de serpenteantes corales da paso a un sombrío e imperioso acorde de Mi bemol menor. Es como el grito de un borracho en una calle vacía: Stephen Dedalus encaminándose a casa al final de *Ulysses*, con su mente dándole vueltas a epifanías que habrá olvidado por la mañana.



## *Nixon in China*

«Me gusta pensar en la cultura como los símbolos que compartimos para entendernos unos a otros», afirma John Adams, paseando por los bosques y campos que rodean la cabaña en la que compone. «Cuando nos comunicamos, señalamos símbolos que tenemos en común. Si las personas quieren explicar algo, tratan de encontrar una referencia. Puede que sea una película de Woody Allen, o una letra de John Lennon, o “No soy un sinvergüenza”.» Adams quiere que su propia música desempeñe ese papel. Su música presenta la posibilidad de una síntesis del siglo XXI en la que se concede a la dicotomía entre tradición y vanguardia un descanso bien merecido.

Adams es un hijo del siglo XX en todas sus manifestaciones. Alcanzó la mayoría de edad en los desinhibidos años sesenta, pero su niñez tuvo algo de anacrónico, casi decimonónico. Creció en un pueblo de campanarios blancos de New Hampshire, un lugar que podría haber sido compuesto por Charles Ives. Sus padres no le compraron un tocadiscos hasta que tuvo diez años y en su casa no hubo nunca una televisión. Ambos eran músicos: el padre de Adams tocaba el clarinete y su madre cantaba con *big bands*. Su abuelo tenía una sala de baile llamada Irwin's Winnepesaukee Gardens en la orilla del lago Winnepesaukee, adonde Adams solía ir en verano con su familia. Un día en que la banda de Duke Ellington llegó para tocar en Irwin's, Adams consiguió sentarse durante un momento al lado del maestro en la banqueta del piano.

Empapado del swing de las *big bands*, los clásicos europeos, las obras populistas estadounidenses y los musicales de Broadway, Adams sufrió una tremenda conmoción cuando fue a la universidad —Harvard, 1965— y descubrió que los compositores contemporáneos hablaban un lenguaje diferente. Su principal profesor fue Leon Kirchner, un alumno de Schoenberg. De día, Adams solía estudiar la Segunda Escuela de Viena, técnicas vanguardistas, *musique concrète* y los escritos de Boulez, convenciéndose de que el lenguaje musical tenía que seguir avanzando. Lo cierto es que sus opiniones se volvieron tan militantes que escribió una carta a Bernstein reprochándole el estilo retrógrado de los *Chichester Psalms*. («¿Qué hay de Boulez?», preguntaba.) De noche, Adams solía escuchar discos de los Beatles con sus amigos y preguntarse, como se había preguntado Reich cuando alternaba entre Webern y Coltrane, si podría unificar sus mundos diurno y nocturno.

Cuando Adams se licenció en Harvard, su madre le dio un ejemplar de *Silence* de John Cage, que le llevó a cuestionarse la mayor parte de las convicciones musicales que había mantenido desde la niñez. Soñando con la liberación cageana, Adams se trasladó a San Francisco, donde desempeñó extraños oficios, dio clases y entretuvo a pequeñas audiencias con happenings y piezas conceptuales. Una obra, *Lo Fi (Baja fidelidad)*, requería una colección al azar de discos rayados de 78 rpm que habían de reproducirse en un equipo de audio anticuado durante una hora o más. Poco después,

Adams encontró la estética de Cage igualmente restrictiva, y buscó un camino de salida.

El minimalismo le brindó a Adams su voz individual. Su paso definitorio fue combinar la repetición de Reich-Glass con las formas expansivas y la grandiosa orquestación de Wagner, Mahler y Sibelius. En 1985 concluyó una obra sinfónica de cuarenta minutos de duración titulada *Harmonielehre (Tratado de armonía)*, un título tomado del famoso manual en que Schoenberg declaró por primera vez que la tonalidad había muerto. *Harmonielehre* de Adams dice, en esencia: «Y un cuerno.» Cuarenta acordes de Mi menor en un triple *forte* ponen la obra en movimiento, con sus duraciones disminuyendo gradualmente y volviendo a aumentar a continuación. Este inicio colosal, dijo Adams, era un intento de capturar algo que le llegó durante un sueño: una imagen de un petrolero enorme levitando sobre las aguas de la bahía de San Francisco, con su casco oxidado brillando bajo el sol. A los pocos minutos, decadentes acordes wagnerianos están proliferando por doquier, aunque se filtran a través de la sensibilidad de un niño de los años sesenta que tropezó un día con el LSD mientras escuchaba a Rudolf Serkin tocar la *Fantasía Coral* de Beethoven.

*Nixon in China*, la primera ópera de Adams, logra una transformación incluso más espectacular de la forma europea. Nada parece más intrínsecamente improbable que una gran ópera estadounidense —posiblemente la más grande desde *Porgy and Bess*— basada en los acontecimientos que rodearon el viaje a China del presidente Richard Nixon en 1972. Cuando el director teatral Peter Sellars le propuso por primera vez el tema, Adams dio por hecho que estaba bromeando. En el estreno, que se celebró en la Grand Opera de Houston el 22 de octubre de 1987, muchos críticos pensaron lo mismo. Pero Sellars sabía lo que estaba haciendo. Al llevar la ópera a un marco contemporáneo universalmente familiar, estaba casi obligando a su compositor a apartar todas las telarañas del pasado europeo. Adams jugaba también con la ventaja de contar con un libreto extraordinario de la poetisa Alice Goodman. Muchas frases procedían directamente de fuentes documentales —los discursos y la poesía del presidente Mao, la bien hilada oratoria del primer ministro Zhou Enlai, las enrevesadas declaraciones y memorias de Nixon—, pero se fusionan en un poema épico de la historia reciente, una narración onírica en pareados semirrimados.

Los personajes están nítidamente caracterizados: Mao es calculador y penetrante en su tesitura de tenor agudo; Zhou, visionario y elegíaco en sus vuelos baritones, Nixon; a un tiempo pomposo e inseguro, con sus delirios de grandeza oratoria truncados por los demonios inferiores de su naturaleza. Se presenta con el aria de bravura «News Has a Kid of Mystery» («La noticia posee un cierto misterio»), una exaltación del mundo electrónicamente interconectado. Nixon repite sus palabras como si quedaran atrapadas en un bucle —«News news news news news news news news news news has a has a has a has a has a kind of mystery»— y la orquesta sigue su marcha a la manera de los números de locomotora de Duke Ellington. Luego Nixon empieza a divagar con una meditación sobre el interior de los Estados Unidos,

aunque los diseños motóricos no cesan de agitarse tras él, en consonancia con el hecho de que la pradera despejada llena ahora por completo el azul de la televisión:

*Es hora de máxima audiencia en Estados Unidos.  
Es ayer por la noche. Ahora están viéndonos;  
los colores de las tres principales emisoras brillan  
lívidos a través de las cortinas sobre el césped.  
Se lavan los platos y se hacen las tareas domésticas,  
el perro y la abuela se quedan dormidos,  
pasa un coche rugiendo con pop a todo volumen,  
se ha ido. Cuando miro la carretera  
sé que Estados Unidos es bueno  
en el fondo [...]*

A renglón seguido, todo ese idilio se viene abajo. Un acorde de Re menor confiere una resonancia siniestra a la palabra «fondo». El ojo mental de Nixon se desvía hacia enemigos y subversivos:

*Las ratas empiezan a mordisquear  
las sábanas. Hay murmullos ahí abajo.  
¡Ahora hay ingratitud!*

Ásperos acordes de trombón insinúan la maldad paranoide que dentro de poco arrastrará a Nixon a la ignominia del Watergate.

Nixon transmite en todo momento una visión general escalofriante de los juegos de poder del siglo xx. Muchos de los primeros espectadores no tenían ni idea de cómo tomarse la estudiada ambigüedad con que el equipo creativo trató a los personajes principales, y las quejas llegaron de los extremos opuestos del espectro político; los izquierdistas protestaron por la aparente romantización de un presidente criminal, mientras que a los conservadores no les gustó el énfasis en el aspecto poético-filosófico del genocida Mao. ¿Cayeron rendidos Adams y sus colaboradores ante el glamour de la autoridad? El Acto I despierta esa sospecha, con su retórica de altos vuelos, su aire vertiginoso de camaradería global, sus gritos inocentes de «¡Salud!». Pero el Acto II rompe el hechizo. Tras otra oda a los valores estadounidenses, esta vez en boca de Pat Nixon, llegan cantantes y bailarines chinos para interpretar la ópera-ballet *Destacamento rojo de mujeres*, que Goodman y Adams habían reimaginado a su manera. Es un espectáculo ideológico sádico que hace retroceder horrorizados a los Nixon. La música mezcla pop estadounidense de segunda mano con Strauss y Wagner de segunda mano, transformando en un momento dado el tema de Yokanaán de *Salome* en la «Despedida de Wotan» de *Die Walküre*. Es un simulacro mitad encantador, mitad repulsivo de kitsch totalitario.

Finalmente, Jiang Qing pasa a primer plano. La mujer del presidente está

exultante por su capacidad de controlar la cultura y dominar al pueblo. Al igual que en las pesadillas fáusticas de Thomas Mann, la intelectualidad incruenta coincide con la barbarie cruenta. La música de Adams adopta una dureza gélida: la afable tonalidad de Si bemol mayor se martillea como si fuera acero. En lo más alto hay una ágil línea vocal que se sitúa en alguna parte entre los coros fatídicos de Verdi y los vitalistas números de opereta de Gilbert y Sullivan:

*Soy la mujer de Mao Tse-tung  
que levantó a los débiles sobre los fuertes  
Cuando aparezco la gente depende  
de mis palabras, y por aquel  
cuyas coronas son pesadas en torno a mi cuello  
hablo de acuerdo con el libro.  
[...] Dejarme ser  
un grano de arena a ojos del cielo  
y probaré la dicha eterna.*

El pueblo grita con ella: «¡Dicha! ¡Dicha! ¡Dicha! ¡Dicha! ¡Dicha! ¡Dicha! ¡Dicha!  
¡Dicha! ¡Dicha! ¡Dicha! ¡Dicha! ¡Dicha! ¡Dicha! ¡Dicha!» Shostakovich no podría haberlo expresado mejor.

En el último acto desciende una niebla de olvido. Los potentados reunidos dejan de ser personajes históricos definidos y se convierten, en cambio, en recipientes de una sola mente que recuerda, quizá, la mente del propio siglo. Nixon rememora los servicios que prestó en la Segunda Guerra Mundial, cuando el bien y el mal eran otra cosa. Mao recuerda su juventud idealista. Y Zhou, la conciencia de la obra, entra en una ensoñación de duda, preguntándose si la realidad se había acercado alguna vez a lo que su retórica de altos vuelos había prometido:

*¿Cuánto de lo que hicimos era bueno?  
Todo parece ir más allá  
de nuestro remedio. Ven, cura esta herida.  
En esta hora ya nada puede hacerse.  
Justo antes del alba empiezan los pájaros,  
las currucas que prefieren la oscuridad,  
los pájaros de las jaulas respondiendo: ¡A trabajar!  
Fuera de este cuarto el frío de la gracia  
yace pesadamente en la hierba matutina.*

No hay pájaros que canten en la música que escribe Adams para estos versos: no en una primera audición, al menos. Serpenteando lentamente hacia arriba en el violonchelo llega el sonido familiar del lamento: el homólogo estadounidense de los solos de violonchelo en el *Cisne de Tuonela* de Sibelius. Viene a la mente una imagen

surrealista: Mao, Jiang Qing, Zhou Enlai, los Nixon y Henry Kissinger de pie, en una isla mítica, en un río negro como el azabache mientras el cisne de la muerte se desliza serenamente a su alrededor.

# EPÍLOGO

Con el tiempo, los extremos se convierten en contrarios. Los acordes escandalosos de Schoenberg, tótems del artista vienés sublevado contra la sociedad burguesa, se filtran en películas policíacas de Hollywood y en el jazz de la posguerra. El supercompacto material dodecafónico de las Variaciones para piano de Webern muta en una generación o dos en *Second Dream of the High-Tension Line Stepdown Transformer* de La Monte Young. La notación indeterminada de Morton Feldman conduce por un camino tortuoso a «A Day in the Life» («Un día en la vida») de los Beatles. Los modelos procesuales de Steve Reich se infiltran en discos que se encaraman a lo más alto de las listas de bandas como Talking Heads y U2. No hay manera de escapar a la interconexión de la experiencia musical, a pesar de que los compositores intenten atrincherarse frente al mundo exterior o controlar la recepción de su obra. La historia de la música se concibe con demasiada frecuencia como una especie de proyección de Mercator del globo, una imagen plana que representa un paisaje que en realidad es continuo y carece de fronteras.

En los comienzos del siglo XXI, el afán de enfrentar la música clásica a la cultura pop ha dejado ya de tener sentido intelectual o emocional. Los compositores jóvenes han crecido con la música pop resonando en sus oídos, y se valen de ella o la ignoran según lo exija la ocasión. Están buscando el terreno intermedio entre la vida espiritual y el ruido de la calle. Asimismo, algunas de las más intensas reacciones a la música clásica contemporánea del siglo XX han surgido en el mundo del pop, definido en un sentido amplio. Las afinaciones microtonales de Sonic Youth, los opulentos diseños armónicos de Radiohead, las indicaciones de compás rápidamente cambiantes del *math rock* y de la música *dance* inteligente, los arreglos orquestales elegíacos que apuntalan las canciones de Sufjan Stevens y Joanna Newsom: todos ellos prosiguen esa conversación, que viene de antiguo, entre tradiciones clásicas y populares.

Björk es una artista pop moderna profundamente afectada por el repertorio clásico del siglo XX que asimiló en el conservatorio: las piezas electrónicas de Stockhausen, la música para órgano de Messiaen, el minimalismo espiritual de Arvo Pärt. Si se escuchara a ciegas «An Echo, A Stain» («Un eco, una mancha») de Björk, en la que la cantante declama melodías fragmentarias sobre un suave cluster de voces corales, y se pasara a renglón seguido al ciclo de canciones *Ayre* de Osvaldo Golijov, en el que palpitantes ritmos de danza sostienen canciones multiétnicas de la España musulmana, podría concluirse que la de Björk es la composición clásica y que la de Golijov es algo diferente. Un posible destino para la música del siglo XXI es una «gran fusión» final: los artistas pop inteligentes y los compositores extravertidos hablando más o menos el mismo idioma.

Espíritus más adustos seguirán insistiendo sin duda en las diferencias fundamentales en el vocabulario musical, adscribiéndose a las venerables tradiciones

orquestales y operísticas de las épocas barroca, clásica y romántica o a las prácticas hoy igualmente venerables del modernismo del siglo xx. Ya en los primeros años del nuevo siglo, los compositores han producido obras que invitan a la comparación con obras maestras del pasado reciente o lejano. La pieza para conjunto instrumental *in vain* (*en vano*), de Georg Friedrich Haas, de sesenta y cinco minutos de duración, podría marcar un nuevo rumbo en la música austro-alemana con su unión de la armonía espectral con una vasta estructura bruckneriana. La ópera de Kaija Saariaho *L'amour de loin* (*El amor de lejos*) respira la misma atmósfera enrarecida que *Pelléas* de Debussy, con la electrónica enriqueciendo la misteriosa belleza de las texturas. Y las *Neruda Songs* (*Canciones sobre poemas de Neruda*) de Peter Lieberon remiten al lirismo apacible y venturoso de los *Vier letzte Lieder* de Strauss, una música más allá de preocupaciones terrenales.

Aunque la composición del siglo xxi parezca tener una personalidad escindida — a veces decidida a abarcarlo todo, a veces deseosa de estar perdida para el mundo—, su ambivalencia no constituye nada nuevo. El debate sobre los méritos del compromiso y la retirada ha perdurado durante siglos. En el siglo xv, los compositores desataron la controversia al insertar melodías profanas en el Ordinario de la misa. En torno a 1600, el estilo vigorosamente melódico de Monteverdi sonó burdo y disoluto a los partidarios de la polifonía renacentista apegada a las reglas. En la Viena del siglo xix se juzgó que la brillantez extravertida de las óperas cómicas de Rossini iba en contra de los enigmas recónditos de los últimos cuartetos de Beethoven. La composición sólo gana fuerza cuando decide mantenerse al margen de ese eterno dilema. En una cultura desprovista de centro, tiene la posibilidad de representar una especie de papel de figura reverencial, capaz de asimilar cualquier cosa nueva porque ya lo ha asimilado todo en el pasado.

Es posible que, en lo que a repercusión instantánea se refiere, los compositores nunca logren equipararse a sus homólogos populares, pero, en la libertad de su soledad, pueden comunicar experiencias de una singular intensidad. Desplegando grandes formas, trabajando con plantillas complejas, atravesando el espectro que va del ruido al silencio, muestran el camino hacia lo que, en cierta ocasión, Debussy llamó «un país quimérico y, en consecuencia, inencontrable».

# NOTAS

## ABREVIATURAS UTILIZADAS

- ACLC: Aaron Copland Collection, Music Division, Biblioteca del Congreso (Washington).
- ACR: *Aaron Copland: A Reader: Selected Writings, 1923-1972*, ed. Richard Kostelanetz (Routledge, 2004).
- ACVP: Aaron Copland y Vivien Perlis, *Copland: 1900 Through 1942* (St. Martin's, 1984).
- AHRP: *Hitler: Reden und Proklamationen, 1932-1945*, ed. Max Domarus (Schmidt, 1962-1965).
- AMM: Alma Mahler, *Gustav Mahler: Erinnerungen und Briefe* (Langen, 1940). [*Recuerdos de Gustav Mahler*, trad. de Isabel Hernández, Barcelona, Acantilado, 2006.]
- ASC: Arnold Schönberg Center, Viena.
- ASB: Arnold Schönberg, *Briefe*, ed. Erwin Stein (Schott, 1958).
- ASSG: Arnold Schönberg, «*Stile herrschen, Gedanken siegen*»: *Ausgewählte Schriften*, ed. Anna Maria Morazzoni, Nuria Schoenberg-Nono e Ivan Vojtech (Schott, 2007).
- BDC: Berlin Document Center, copias en microfilm en Archivos Nacionales II.
- BGFI: Bryan Gilliam, «'Friede im Innern': Strauss's Public and Private Worlds in the Mid 1930s», *Journal of the American Musicological Society*, vol. 57:3 (otoño de 2004), pp. 565-598.
- BGRS: Bryan Gilliam, *The Life of Richard Strauss* (Cambridge University Press, 1999).
- DMMB1, 2, 3: *Letters from a Life: Selected Letters and Diaries of Benjamin Britten, 1913-1976*, vols. 1 y 2 (Faber, 1991), vol. 3 (University of California Press, 2004), ed. Donald Mitchell, Philip Reed y Mervyn Cooke.
- ETS1, 2, 3: Erik Tawaststjerna, *Sibelius, vol. I: 1865-1905* (University of California Press, 1976); *vol. II: 1904-1914* (University of California Press, 1986); *vol. III: 1914-1957* (Faber, 1997), todos traducidos al inglés por Robert Layton.
- EWS: Elizabeth Wilson, *Shostakovich: A Life Remembered*, 2.<sup>a</sup> ed. (Princeton University Press, 2006).
- FMP: Archivos del Federal Music Project, RG 69, Archivos Nacionales II.



- GGLC: George Gershwin Collection, Music Division, Biblioteca del Congreso (Washington).
- GMRS: *Gustav Mahler, Richard Strauss: Briefwechsel, 1888-1911*, edición ampliada, ed. Herta Blaukopf (Piper, 1988). [Correspondencia 1888-1911, trad. de la primera edición de José Martínez Aragón, Madrid, Altalena, 1982.]
- HHS: Hans Heinz Stuckenschmidt, *Schönberg: Leben, Umwelt, Werk* (Atlantis, 1974).
- HMAW: Hans Moldenhauer y Rosaleen Moldenhauer, *Anton von Webern: A Chronicle of His Life and Work* (Knopf, 1979).
- HPAC: Howard Pollack, *Aaron Copland: The Life and Work of an Uncommon Man* (Holt, 1999).
- IGSF: Isaak Glikman, *Story of a Friendship: The Letters of Dmitri Shostakovich to Isaak Glikman, 1914-1975*, trad. ing. Anthony Phillips (Cornell University Press, 2001).
- JASR: Joseph Auner, *A Schoenberg Reader: Documents of a Life* (Yale University Press, 2003).
- JCS: John Cage, *Silence: Lectures and Writings by John Cage* (Wesleyan University Press, 1973). [*Silencio*, trad. de Pilar Pedraza, Madrid, Árdora, 2002.]
- JGT: *Die Tagebücher von Joseph Goebbels*, ed. Elke Fröhlich (K. G. Saur, 1987).
- KWRS: Kurt Wilhelm, *Richard Strauss persönlich: Eine Bildbiographie* (Kindler, 1984).
- LFS: Laurel E. Fay, *Shostakovich: A Life* (Oxford University Press, 2000).
- LGM1, 2, 3, 4: Henry-Louis de La Grange, *Mahler, vol. 1* (Doubleday, 1973); *Gustav Mahler, vol. 2: Vienna: The Years of Challenge (1897-1904)* (Oxford University Press, 1995); *Gustav Mahler, vol. 3: Vienna: Triumph and Disillusion (1904-1907)* (Oxford University Press, 1999); *Gustav Mahler, vol. 4: A New Life Cut Short (1907-1911)* (Oxford University Press, 2008).
- MFS: *Morton Feldman Says: Selected Interviews and Lectures, 1964-1987*, ed. Chris Villars (Hyphen, 2006).
- NG: *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2.<sup>a</sup> ed., ed. Stanley Sadie (Macmillan, 2001).
- NSM: Nicolas Slonimsky, *Music Since 1900*, 5.<sup>a</sup> ed. (Schirmer Books, 1994).
- NSPHM: Nigel Simeone y Peter Hill, *Messiaen* (Yale University Press, 2005).
- OMGUS: Archivos de la Oficina del Gobierno Militar, Estados Unidos, RG 260, Archivos Nacionales II.

- RCSC: Robert Craft, *Stravinsky: Chronicle of a Friendship* (Vanderbilt University Press, 1994).
- RSC: Franz Trenner, *Richard Strauss: Chronik zu Leben und Werk*, ed. Florian Trenner (Verlag Dr. Richard Strauss, 2003).
- RSRR: *Richard Strauss et Romain Rolland: Correspondance, fragments de journal* (Michel, 1951).
- RTS1, 2: Richard Taruskin, *Stravinsky and the Russian Traditions: A Biography of the Works Through «Mavra»*, 2 vols. (University of California Press, 1996).
- SRW: Steve Reich, *Writings on Music, 1965-2000*, ed. Paul Hillier (Oxford University Press, 2002).
- SSC1, 2, 3: *Stravinsky: Selected Correspondence*, ed. Robert Craft, 3 vols. (Knopf, 1982-1985).
- SWS1, 2: Stephen Walsh, *Stravinsky: A Creative Spring: Russia and France, 1882-1934* (Knopf, 1999), y *Stravinsky: The Second Exile: France and America, 1934-1971* (Knopf, 2006).
- TMDF: Thomas Mann, *Doktor Faustus* (Fischer, 1971). [*Doktor Faustus*, trad. de Eugenio Xammar, Barcelona, Edhasa, 2004.]

## EPÍGRAFE

«tengo la impresión de que [la música]»: TMDF, pp. 12-13.

## PRÓLOGO

«Sr. Gershwin»: Edward Jablonski, *Gershwin* (Da Capo, 1998), p. 167.

«Dondequiera que estemos»: JCS, p. 3.

## 1. LA EDAD DE ORO

«terrible engendro cacofónico»: *Puccini: 276 lettere inedite*, ed. Giuseppe Pintorno (Nuove Edizioni, 1974), p. 130.

*seis de sus alumnos*: Se trataba de Alban Berg, Heinrich Jalowetz, Karl Horwitz, Erwin Stein, Viktor Krüger y Zdzislaw Jachimecki. Véase «Fremden-Liste», *Grazer Tagespost*, 18 de mayo de 1906.

«impaciencia febril»: biografía inédita de Berg escrita por Hermann Watznauer, *Vom Barockpalais ins Zwölftongebäude*, tal y como aparece publicada en Erich Alban Berg, *Der unverbesserliche Romantiker: Alban Berg, 1885-1935* (Österreichischer Bundesverlag, 1985), p. 62.

«Mucha gente joven»: Richard Strauss, *Der Strom der Töne trug mich fort: Die Welt um Richard Strauss in Briefen*, ed. Franz Grasberger (Hans Schneider, 1967), p. 169.

*Hitler*: Ibid., p. 392. En el capítulo 9 se trata el tema de si Hitler asistió o no.

*noticias de Croacia [...]* Fausto: *Grazer Tagespost*, 16 de mayo de 1906.

*como relató Alma Mahler*: AMM, p. 121. RSC, p. 277, señala que la excursión se realizó el día 16. Para la fotografía, véase Gilbert Kaplan, ed., *The Mahler Album* (Kaplan Foundation, 1995), núms. 77 y 78.

«Der Mahler!»: Stephen Hefling, *Mahler, «Das Lied von der Erde»* (Cambridge University Press, 2000), p. 90.

*Bellincioni sobre Strauss*: Gemma Bellincioni, *Io e il palcoscenico: Trenta e un anno di vita artistica* (R. Quinteri, 1920), p. 133.

«Todo mentira»: GMRS, p. 190.

«Strauss y yo horadamos»: AMM, p. 122.

*Mahlerverein*: BGRS, p. 75. Para «Cacofonía», véase *Musical Times*, 1 de julio de 1906, p. 486.

tienda de pianos: AMM, p. 111.

«No se imagina»: GMRS, p. 116.

«La ciudad se sumió»: Ernst Decsey, *Musik war sein Leben: Lebenserinnerungen* (Hans Deutsch, 1962), pp. 171-172.

«mundo tímbrico»: Ernst Decsey, «Salome: Zur Einführung», *Grazer Tagespost*, 16 de mayo de 1906.

cargada de tensión eléctrica: Decsey, «Nachtrag», *Grazer Tagespost*, 17 de mayo de 1906.

Do sostenido menor: Roland Tenschert, «Strauss as Librettist», en *Richard Strauss, «Salome»*, ed. Derrick Puffett (Cambridge University Press, 1989), p. 47. Véase también BGRS, pp. 82-83.

disonancia momentánea: Véase el último acorde de un compás antes de 361. La partitura vocal omite el Si sostenido en las flautas y los clarinetes.

«nada más satánico ni más artístico»: Ernst Decsey, «Nachtrag», *Grazer Tagespost*, 17 de mayo de 1906.

«Yo también»: Wilhelm Kienzl, *Meine Lebenswanderung: Erlebtes und Erschautes* (J. Engelhorn's Nachf., 1926), pp. 149-150.

«está lloviendo»: Richard Strauss, *Strom der Töne*, p. 169.

«Lamento que Strauss»: Richard Strauss, *Betrachtungen und Erinnerungen*, ed. Willi Schuh (Piper, 1989), p. 227.

«una de las más grandes obras maestras»: GMRS, 203.

la voz del pueblo: AMM, p. 122.

en un restaurante: Berg, *Der unverbesserliche Romantiker*, pp. 62-63.

«¡Qué talento tiene este hombre!»: TMDF, pp. 155-156.

«Realmente me he sobrevivido»: KWRS, p. 415.

Tchaikovsky quedó cautivado: Robert W. Gutman, *Richard Wagner: The Man, His Mind, and His Music* (Harcourt Brace Jovanovich, 1968), pp. 347-348.

«un demócrata, un hombre nuevo»: Gerald D. Turbow, «Art and Politics: Wagnerism in France», en *Wagnerism in European Culture and Politics*, ed. David C. Large y William Weber (Cornell University Press, 1984), p. 152.

«una contrarreligión»: Charles Baudelaire, «Richard Wagner and Tannhäuser in Paris», en *The Painter of Modern Life and Other Essays*, trad. ing. Jonathan Mayne (Phaidon, 1964), p. 128. Para M. Carey Thomas, véase Joseph Horowitz, *Wagner Nights: An American History* (University of California Press, 1994), pp. 227-228. Para Herzl y *Tannhäuser*, véase Carl Schorske, *Fin de Siècle Vienna: Politics and Culture* (Vintage, 1981), p. 163. [*Viena fin de siècle*, trad. de Iris Menéndez, Barcelona, Gustavo Gili, 1981.]

- «Este libro contiene»: Jerrold Northrop Moore, *Edward Elgar: A Creative Life* (Oxford University Press, 1999), pp. 172-173.
- «primer inglés progresista»: Ibid., p. 369.
- «un oráculo»: Friedrich Nietzsche, *Zur Genealogie der Moral*, en *Nietzsche Werke: Kritische Gesamtausgabe*, vol. 16, núm. 2, ed. Giorgio Colli y Mazzino Montinari (de Gruyter, 1968), p. 364. [*La genealogía de la moral*, trad. de Andrés Sánchez Pascual, Madrid, Alianza, 2006.]
- «Il faut méditerraniser»: Friedrich Nietzsche, *The Birth of Tragedy and The Case of Wagner*, trad. ing. Walter Kaufmann (Vintage, 1967), p. 159 [*El nacimiento de la tragedia*, trad. de Andrés Sánchez Pascual, Madrid, Alianza, 2008]. Para más reflexiones sobre el «neoclasicismo» de Nietzsche, véase Walter Frisch, *German Modernism: Music and the Arts* (University of California Press, 2005), pp. 23-28.
- «He tomado el pulso»: *Briefwechsel zwischen Wagner und Liszt*, ed. Erich Kloss (Breitkopf & Härtel, 1919), p. I:58.
- «porque, para ser escuchados»: Kurt Blaukopf, *Mahler: Sein Leben, sein Werk und seine Welt in zeitgenössischen Bildern und Texten* (Universal Edition, 1976), p. 221.
- «Richard III»: BGRS, p. 1.
- «Puedes estar seguro»: Max Steinitzer, *Richard Strauss: Biographie* (Schuster und Loeffler, 1922), p. 34.
- remedó burlonamente un pasaje: «Selections from the Strauss-Thuille Correspondence», trad. ing. Susan Gillespie, en *Richard Strauss and His World*, ed. Bryan Gilliam (Princeton University Press, 1992), p. 214.
- padres de Strauss: Para un comentario revelador, véase Michael Kennedy, *Richard Strauss: Man, Musician, Enigma* (Cambridge University Press, 1999), pp. 3-11.
- «inmoral» y «germen de la muerte»: Willi Schuh, *Richard Strauss: Jugend und frühe Meisterjahre: Lebenschronik, 1864-1898* (Atlantis, 1976), pp. 286 y 291.
- «apóstoles de la moderación»: Schuh, *Richard Strauss*, p. 410.
- «al burgués escarnece»: Ibid., p. 535.
- «perturbación de la religión»: Heinrich Hubert Houben, *Verbotene Literatur von der klassischen Zeit bis zur Gegenwart* (Rowohlt, 1924), p. 622. Para «un alimento espiritual», véase Jürgen Kolbe, *Heller Zauber: Thomas Mann in München 1894-1933* (Siedler, 1987), p. 141.
- «libro de imágenes»: Claude Debussy, *Debussy on Music*, ed. y trad. ing. Richard Langham Smith (Knopf, 1977), p. 160. [*El señor Corchea y otros escritos*, trad. de Ángel Medina, Madrid, Alianza, 2006.]
- Expertos straussianos de nuestros días: Véanse Walter Werbeck, *Die Tondichtungen*

von Richard Strauss (Hans Schneider, 1996), esp. pp. 453-454; los trabajos de Bryan Gilliam (BGRS, BGFI); y Charles Youmans, *Richard Strauss's Orchestral Music and the German Intellectual Tradition* (Indiana University Press, 2005).

«un imbécil»: RSRR, p. 163. Véase también *Richard Strauss-Stefan Zweig: Briefwechsel*, ed. Willi Schuh (Fischer, 1957), p. 128.

corte del Káiser Guillermo: Chris Walton, «Beneath the Seventh Veil: Richard Strauss's *Salome* and Kaiser Wilhelm II», *Musical Times*, núm. 146 (invierno de 2005), pp. 14-19.

le hizo saber a Hofmannsthal: BGRS, p. 86.

«No he sido nunca»: ASSG, p. 379.

«La música del Sr. Richard Strauss»: KWRS, p. 121.

«Decididamente»: Karl Kraus, «Kulturpleite», *Die Fackel*, núms. 649-656 (junio de 1924), p. 53

Libre Parole: RSRR, p. 156.

«Si uno de los dos»: Alma Mahler, *Mein Leben* (Fischer, 1963), p. 346.

«A partir de ese momento»: Donald Mitchell, *Gustav Mahler*, vol. II: *The Wunderhorn Years* (University of California Press, 1995), p. 74.

«¿Es que ha dejado ya?»: GMRS, p. 228.

«¿Acaso es la música?»: Jonathan Carr, *Mahler* (Overlook, 1997), p. 95.

Primero de Mayo: Kurt List, «The Music of Soviet Russia», *politics*, mayo de 1944, p. 106.

«¡Fuera los programas!»: LGM2, p. 522.

«músico puro»: Ibid., p. 524.

«satánica»: LGM3, p. 425.

«Krupp fabrica sólo cañones»: Ibid., p. 534.

intercambiar los movimientos intermedios: Gilbert Kaplan, ed., *The Correct Movement Order in Mahler's Sixth Symphony* (Kaplan Foundation, 2004), demuestra fuera de toda duda que Mahler no volvió nunca sobre su decisión, aunque Alma Mahler y el editor Erwin Ratz defendieron más tarde lo contrario.

«la piel de una vaca adulta»: LGM3, p. 413.

«Mahler iba de un lado a otro»: AMM, p. 124.

«megainstrumentado»: recuerdos de Klaus Pringsheim, citados en Norman Lebrecht, *Mahler Remembered* (Norton, 1988), p. 192.

casi se le saltaran las lágrimas: Bruno Walter, *Gustav Mahler*, trad. ing. Lotte Walter Lindt (Quartet Books, 1990), p. 51. [*Gustav Mahler*, trad. de Soledad Vivanco, Madrid, Alianza, 2007.]

*aligeró considerablemente la orquestación*: LGM3, pp. 810-811.

«*respetuosa y amistosa solicitud*» y «*muy amable*»: *Ein Glück ohne Ruh'*: Die Briefe Gustav Mahlers an Alma, ed. Henry-Louis de La Grange y Günther Weiss (Siedler, 1995), pp. 306-308.

«*Tonio Kröger*»: GMRS, pp. 192-194.

«*No sé de qué se supone*»: Peter Heyworth, *Otto Klemperer: His Life and Times*, vol. 1, 1885-1933 (Cambridge University Press, 1996), p. 60.

«*Soy muy consciente*»: Bernard Scharlitt, *Neue Freie Presse*, 25 de mayo de 1911.

«*Mi tiempo llegará*»: La Grange y Weiss, *Glück ohne Ruh'*, p. 129.

«*En sus años maduros*»: Leon Botstein, «Whose Gustav Mahler?», en *Mahler and His World*, ed. Karen Painter (Princeton University Press, 2002), pp. 20-21.

«*hubo de regresar*»: *Musical Times*, 1 de julio de 1906, p. 486.

«*un regalo a la nación*»: Richard Specht, *Gustav Mahler* (Schuster & Loeffler, 1913), p. 304.

«¡*Se acabó!*»: Ibid., p. 792.

«*el salario más alto*»: Ibid., pp. 661-662.

*muchos ensayos se desarrollaban en alemán*: Glenn Watkins, *Proof Through the Night: Music and the Great War* (University of California Press, 2003), p. 300.

*diez mil personas*: Ezra Schabas, *Theodore Thomas: America's Conductor and Builder of Orchestras, 1835-1905* (University of Illinois Press, 1989), p. 136.

«*letrero eléctrico*»: Horowitz, *Wagner Nights*, p. 210.

*doscientos dólares*: Roland Gelatt, *The Fabulous Phonograph: From Edison to Stereo* (Appleton-Century, 1965), p. 146.

*un millón de copias*: Fred Bronson, *Billboard's Hottest Hot 100 Hits* (Billboard Books, 2003), p. 179.

*Telharmonic Hall*: Thom Holmes, *Electronic and Experimental Music*, 2.<sup>a</sup> ed. (Routledge, 2002), pp. 44-52.

«*anarquista del arte*»: James Huneker, *Overtones: A Book of Temperaments* (1904; Scribner's, 1922), dedicatoria.

*Casa Blanca, Senado*: «Richard Strauss Meets the President», *New York Herald*, 27 de abril de 1904.

*casa de Agamenón*: Arthur Schopenhauer, *The World as Will and Representation*, trad. ing. E. F. J. Payne (Dover, 1966), vol. 2, p. 449. [*El mundo como voluntad y representación*, trad. de Pilar López, Madrid, Trotta, 2004.]

*Wanamaker's*: RSC, p. 252.

«*hacen las cosas suntuosamente*»: «Dr. Strauss at Wanamaker's», *New York Times*,

17 de abril de 1904.

*a Strauss se le ridiculizaba*: BGRS, pp. 81-82.

*Palcos 27 y 29*: «Strauss's "Salome" the First Time Here», *New York Times*, 23 de enero de 1907.

*la hija de J. P. Morgan*: Jean Strouse, *Morgan: American Financier* (Random House, 1999), pp. 561-562.

«*hombre de mediana edad*»: «"Salome" Condemned», *New York Times*, 24 de enero de 1907.

«*horror indefinible*»: «Strauss's "Salome" the First Time Here.»

*banco de niebla*: «Message from Out the Fog: Says Puccini Is Off the Hook and Hopes to Be in Town Today», *New York Times*, 18 de enero de 1907.

«*las novelas de Bret Harte*»: «Puccini Just in Time», *New York Times*, 19 de enero de 1907.

«*canciones de negros*»: «Puccini Hears Coon Songs», *New York Times*, 25 de febrero de 1907.

*cantante ambulante negro*: Sobre las fuentes «exóticas» de *The Girl of the Golden West*, véase Annie J. Randall y Rosalind Gray Davis, *Puccini and «The Girl»: History and Reception of «The Girl of the Golden West»* (University of Chicago Press, 2005).

«*ambiente alemán*»: Theresa M. Collins, *Otto Kahn: Art, Money, and Modern Time* (University of North Carolina Press, 2002), p. 83. Véase también «Conried Resigns as Opera Director», *New York Times*, 24 de enero de 1908.

*se refundó la Filarmónica*: Joseph Horowitz, *Classical Music in America: A History of Its Rise and Fall* (Norton, 2005), pp. 185-188.

«*Como carecen por completo*»: Gustav Mahler, *Briefe*, ed. Herta Blaukopf (Zsolnay, 1993), p. 337.

*En una buena noche*: AMM, p. 204.

*Un músico de la Filarmónica*: Recuerdos de Benjamin Kohon, en Lebrecht, *Mahler Remembered*, p. 294.

«*Dondequiera que esté*»: Ibid., p. 300.

«*Veo todo*»: Mahler, *Briefe*, p. 351.

«*Me he dado cuenta*»: Ferruccio Busoni, *Briefe an seine Frau* (Rotapfel, 1935), p. 221.

«*una víctima del dólar*»: «A Victim of Dollars», *New York Times*, 21 de mayo de 1911.

«*No pueden imaginarse*»: Zoltan Roman, *Gustav Mahler's American Years, 1907-*



1911: *A Documentary History* (Pendragon, 1989), p. 475.

«tan poco como en Estados Unidos»: Kurt Blaukopf, *Mahler: Sein Leben, sein Werk und seine Welt*, p. 279.

Charles W. Kruger: LGM, pp. 95-96. Véase también «Thousands Mourn Dead Fire Chief», *New York Times*, 17 de febrero de 1908.

dejó a Richard Strauss atónito: KWRS, p. 128.

«antípoda»: Walter Thomas, *Richard Strauss und seine Zeitgenossen* (Langen Müller, 1964), p. 155.

«la muerte de este artista»: GMRS, p. 210.

«sobre» Mahler: Tim Ashley, *Richard Strauss* (Phaidon, 1999), pp. 116-117.

## 2. DOCTOR FAUSTO

«¡Mentiras, Frau Marta!»: Lawrence Weschler, «Paradise: The Southern California Idyll of Hitler's Cultural Exiles», en *Exiles + Emigrés: The Flight of European Artists from Hitler*, ed. Stephanie Barron y Sabine Eckmann (Abrams, 1997), p. 346.

«paraíso perdido»: Thomas Mann, *The Story of a Novel: The Genesis of «Doctor Faustus»*, trad. ing. Richard Winston y Clara Winston (Knopf, 1961), p. 229. [Los orígenes del *Doctor Faustus*: la novela de la novela, trad. de Carmen Gauger, Madrid, Alianza, 1988.]

«extraordinariamente difíciles»: Thomas Mann, *Tagebücher, 28.5.1946-31.12.1948*, ed. Inge Jens (Fischer, 1989), p. 56.

«Me he dado cuenta»: TMDF, p. 477.

«Tú harás de guía»: Ibid., p. 244.

«intelectualismo sin sangre»: Ibid., p. 373.

«Puedo ver a través de las paredes»: Oscar Levant, *The Memoirs of an Amnesiac* (Bantam, 1966), p. 120.

«El gran arte»: Hanns Eisler, *Musik und Politik: Schriften 1948-1962*, ed. Günter Mayer (VEB Deutscher Verlag für Musik, 1985), p. 130.

«Hay lugares extraños»: Thomas Mann, *Sämtliche Erzählungen* (Fischer, 1963), p. 286. [En casa del profeta, trad. de José Antonio Bravo y Joan Fontcuberta, Barcelona, Argos Vergara, 1983.]

«¿Se piensa blanquear?»: Ibid, p. 166.

Viena fue el escenario: Sobre diversos aspectos de la Viena finisecular, véanse Carl E. Schorske, *Fin-de-Siècle Vienna: Politics and Culture* (Vintage, 1981); Allan Janik y Stephen Toulmin, *Wittgenstein's Vienna* (Touchstone, 1973) [La Viena de

Wittgenstein, trad. de Ignacio Gómez de Liaño, Madrid, Taurus, 1974]; William M. Johnston, *The Austrian Mind* (University of California Press, 1972) [*El genio austrohúngaro: historia social e intelectual (1848-1938)*, trad. de Agustín Coletes, Oviedo, KRK, 2009]; Steven Beller, *Vienna and the Jews, 1867-1938: A Cultural History* (Cambridge University Press, 1989); y Steven Beller, ed., *Rethinking Vienna 1900* (Berghahn Books, 2001).

«modernistas críticos»: Allan Janik, «Vienna 1900 Revisited: Paradigms and Problems», en Beller, *Rethinking Vienna 1900*, pp. 40-41.

«buscadores de verdad»: Carl Schorske, ponencia en el congreso «*Wozzeck: The Play - The Opera - Past and Present*», Universidad de Princeton, 8 de julio de 2003.

«Ahora me encuentro solo»: Georg Trakl, *Dichtungen und Briefe*, ed. Walther Killy y Hans Szklenar (Müller, 1969), p. 132.

*Peter Altenberg*: Andrew Barker, «Battles of the Mind: Berg and the Cultural Politics of “Vienna 1900”», en *The Cambridge Companion to Berg*, ed. Anthony Pople (Cambridge University Press, 1997), p. 25.

«Si he de elegir»: Karl Kraus, «Die Wahlreform», *Die Fackel*, núm. 194 (31 de enero de 1906), p. 11.

«el hombre más grande»: Otto Weininger, *Geschlecht und Charakter* (Braumüller, 1919), p. 456. [*Sexo y carácter*, trad. de Felipe Jiménez de Asúa, Madrid, Losada, 2004.]

*Schoenberg y sus discípulos*: Sobre las lecturas de Webern de los escritos de Weininger, véase HMAW, p. 113.

«todo lo exclusivamente estético»: Wolfgang Gratzer, *Zur «Wunderlichen Mystik» Alban Bergs: Eine Studie* (Böhlau, 1993), pp. 97-98.

«Ética y estética»: Ludwig Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus*, trad. ing. C. K. Ogden (Routledge, 1981), p. 182. [*Tractatus logico-philosophicus*, trad. de Enrique Tierno Galván, Madrid, Alianza, 1973.] Compárese con Weininger, *Geschlecht und Charakter*, p. 320: «[...] sin embargo, toda estética sigue siendo una criatura de la ética.»

84 por ciento William Weber, «The Rise of the Classical Repertoire in Nineteenth-Century Orchestral Concerts», en *The Orchestra: Origins and Transformations*, ed. Joan Peyser (Billboard Books, 2000), p. 376.

«Si es arte»: ASSG, p. 209.

«locura incipiente»: Cosima Wagner, *Tagebücher*, vol. 2, ed. Martin Gregor-Dellin y Dietrich Mack (Piper, 1976-1977), p. 963.

«Toda cosa sagrada»: Henry Weinfield, introducción a Stéphane Mallarmé, *Collected Poems* (University of California Press, 1994), p. XII.

«La música debería haber sido»: Claude Debussy, *Correspondance, 1884-1918*, ed.

François Lesure (Hermann, 1993), p. 86.

*Debussy en las veladas de Mallarmé*: Véase François Lesure, *Claude Debussy: Biographie critique* (Klincksieck, 1994), p. 115. Para más detalles sobre Debussy y el ocultismo, véase Robert Orledge, *Debussy and the Theatre* (Cambridge University Press, 1982), pp. 14-17.

*Exposición Universal*: Véase Annegret Fauser, *Musical Encounters at the 1889 Paris World's Fair* (University of Rochester Press, 2005), pp. 165-195.

«*contenía todos los matices*»: Debussy, *Correspondance*, p. 107.

*Turner y Whistler*: Véase Leon Botstein, «Beyond the Illusions of Realism: Painting and Debussy's Break with Tradition», en *Debussy and His World*, ed. Jane F. Fulcher (Princeton University Press, 2001), pp. 141-179.

«*claros [...] confusos*»: Christopher C. Hill, «Consonance and Dissonance», en *The New Harvard Dictionary of Music*, ed. Don Michael Randel (Harvard University Press, 1986), p. 198. [*Diccionario Harvard de Música*, trad. de Luis Gago, Madrid, Alianza, 2009.]

*El intervalo de octava*: Hermann von Helmholtz, *On the Sensations of Tone as a Physiological Basis for the Theory of Music*, trad. ing. Alexander J. Ellis (Dover Books, 1954), pp. 188-189.

*Debussy y Helmholtz*: Gary W. Don, «Brilliant Colors Provocatively Mixed: Overtone Structures in the Music of Debussy», *Music Theory Spectrum*, vol. 23:1 (primavera de 2001), pp. 61-73.

«*Te amo*»: Véase el pasaje de 42 a 44 del Acto IV.

*cante jondo*: Para la aptitud de Debussy para la música española, véase Carol A. Hess, *Manuel de Falla and Modernism in Spain* (University of Chicago Press, 2001), p. 176.

*Hijo de un editor de canciones*: Véase Steven Moore Whiting, *Satie the Bohemian: From Cabaret to Concert Hall* (Oxford University Press, 1999), p. 66.

«*Satie estaba*»: Notas a la grabación *Erik Satie, vol. 2: Early Piano Works* (Philips 420 472-2).

«*Está siempre iluminada*»: Debussy, *Correspondance*, p. 161.

*volumen de la S*: Dika Newlin, *Schoenberg Remembered: Diaries and Recollections, 1938-1976* (Pendragon, 1980), p. 316.

*padres de Zemlinsky*: Antony Beaumont, *Zemlinsky* (Cornell University Press, 2000), pp. 3-10.

*profanación de Parsifal*: Erich Alban Berg, *Alban Berg: Leben und Werk in Daten und Bildern* (Insel, 1976), p. 89.

«*paradojas de la peor especie*» y «*¡No vuelvas a invitar!*»: AMM, p. 47.

- «¿Para qué sigo yo?»: Richard Specht, *Gustav Mahler* (Schuster & Loeffler, 1913), p. 29.
- «Gracias»: Josef Bohuslav Foerster, *Der Pilger: Erinnerungen eines Musikers* (Artia, 1955), p. 681.
- «Tiene mucho talento»: Roswitha Schlötterer, *Richard Strauss, Max von Schillings: Ein Briefwechsel* (W. Ludwig, 1987), p. 78.
- «iluminara generosamente»: Nuria Nono-Schoenberg, ed., *Arnold Schönberg, 1874-1951: Lebensgeschichte in Begegnungen* (Ritter Klagenfurt, 1992), p. 45.
- «Aprovecho esta oportunidad»: HHS, p. 61.
- «Él fue muy amable»: *Arnold Schönberg: Berliner Tagebuch: Mit einer Hommage à Schönberg vom Herausgeber Josef Rufer* (Propyläen Verlag, 1974), p. 25.
- partitura vocal*: la copia de Schoenberg de la partitura de *Salome* puede consultarse en el ASC.
- «Estas progresiones armónicas»: Willi Reich, *Schönberg oder der konservative Revolutionär* (Malden, 1968), p. 41.
- «uno de nosotros»: Robert E. Norton, *Secret Germany: Stefan George and His Circle* (Cornell University Press, 2002), p. 73.
- «No puedo dejarme caer»: La fecha procede de un manuscrito en el ASC.
- aventura amorosa con Gerstl*: Bryan R. Simms, «“My Dear Hagerl”: Self-Representation in Schoenberg’s String Quartet No. 2», *Nineteenth-Century Music*, vol. 26:3 (primavera de 2003), p. 267.
- suicidio de Gerstl*: Klaus Albrecht Schröder, *Richard Gerstl, 1883-1908* (Kunstforum der Bank Austria, 1993), pp. 182-186; y Beaumont, *Zemlinsky*, pp. 164-166.
- «Sólo me queda ya una esperanza»: Simms, «“My Dear Hagerl”», p. 276.
- «He llorado»: ASC.
- figuras de cuatro notas*: Stuckenschmidt identifica las notas La, Re, Sol sostenido y sus diversas transposiciones como la «Urzelle» (célula primigenia) de la música de la primera época de Schoenberg (HHS, p. 482), y la relaciona con la célula de cuatro notas que aparece en el Scherzo del Segundo Cuarteto (Fa sostenido, Fa, Do, Si, y transposiciones), a lo largo de *Das Buch der hängenden Gärten*, y en muchas ocasiones a partir de entonces. La posible obtención de esta célula a partir de tonalidades opuestas tritonalmente puede atisbarse en los borradores para la Segunda Sinfonía de cámara, como, por ejemplo, en la yuxtaposición de Fa bemol mayor y Si bemol menor en la p. 34 [Sk212] del Cuaderno 3, ASC.
- Maximilian Kronberger*: Véase Norton, *Secret Germany*, pp. 326-341.
- «Siento el calor de la rebelión»: Nono-Schoenberg, *Arnold Schönberg*, p. 70.
- casi llegó a pelearse*: LGM3, pp. 608-609.

- «traqueteo de butacas»: Egon Wellesz, *Arnold Schönberg* (Heinrichshofen, 1985), p. 31.
- «¡Acaben!»: Martin Eybl, *Die Befreiung des Augenblicks: Schönbergs Skandalkonzerte 1907 und 1908* (Böhlau, 2004), pp. 177-187. Véase también NSM, p. 87; y Willi Reich, *Arnold Schönberg*, p. 54.
- Heinrich Schenker*: Egon Wellesz y Emmy Wellesz, *Egon Wellesz: Leben und Werk* (Zsolnay, 1981), p. 57.
- Liebstöckl*: Para más información sobre esta interesante personalidad, véase Julius Korngold, *Die Korngolds in Wien: Der Musikkritiker und das Wunderkind: Aufzeichnungen* (M & T, 1991), pp. 73-74.
- «Tengo aquí su cuarteto»: Gustav Mahler, *Unbekannte Briefe*, ed. Herta Blaukopf (Zsolnay, 1983), p. 9. Para las reacciones de Mahler a las Cinco Piezas, véase Specht, *Gustav Mahler*, pp. 28-29; para «Wenn ich gehe», véase AMM, p. 242.
- «Ninguna arquitectura» y «osados experimentos»: ASC.
- cien marcos*: Anton Webern, *Briefe an Heinrich Jalowetz*, ed. Ernst Lichtenhahn (Schott, 1999), p. 163.
- «sería mejor»: Alma Mahler, *Mein Leben* (Fischer, 1963), pp. 223-224. Para la implicación de Erwin Stein, véase Stein a Alma Mahler, 28 de marzo de 1914, en los Mahler-Werfel Papers, University of Pennsylvania.
- Schoenberg dijo bruscamente*: Schoenberg a un editor desconocido, 22 de abril de 1914, ASC.
- «¡Schoenberg! ¡Schoenberg!»: Para testimonios del estreno de *Gurre-Lieder*, véase Newlin, *Schoenberg Remembered*, p. 237; Reich, *Arnold Schönberg; oder, Der konservative Revolutionär*, p. 99; y Nono-Schoenberg, *Arnold Schönberg*, p. 120.
- «acurrucado en el rincón»: Newlin, *Schoenberg Remembered*, p. 237.
- «bastante indiferente»: *Style and Idea: Selected Writings of Arnold Schoenberg*, ed. Leonard Stein, trad. ing. Leo Black (University of California Press, 1984), p. 41. [*El estilo y la idea*, trad. de Juan José Esteve, Cornellà de Llobregat, Idea Books, 2005; se trata de una versión sustancialmente abreviada de la edición original.]
- Autorretrato caminando*: Véase Esther da Costa Meyer y Fred Wasserman, eds., *Schoenberg, Kandinsky, and the Blue Rider* (Jewish Museum, 2003), p. 147.
- «Risas estentóreas»: Foerster, *Der Pilger*, p. 682.
- «El público estaba riéndose»: *Neue Freie Presse*, 22 de abril de 1913, p. 13.
- como un molesto destello de luz*: Helmholtz, *On the Sensations of Tone*, pp. 168-170.
- «Cuando una señal periódica»: Fred Lerdahl, «Spatial and Psychoacoustic Factors in Atonal Prolongation», *Current Musicology*, núm. 63 (1999), p. 18.
- «la voluntad de aniquilar»: Arnold Schoenberg, *Harmonielehre* (Universal Edition,

1922), p. 491. [*Tratado de armonía*, trad. de Ramón Barce, Madrid, Real Musical, 1979.]

«¡El arte pertenece!»: ASC.

«Aspiro a»: ASC.

«colores, ruidos»: Schoenberg a Alma Mahler, 7 de octubre de 1910, en los Mahler-Werfel Papers, University of Pennsylvania.

*Este argumento no consiguió*: Véase el sardónico comentario de David Josef Bach en «Der neuste Fall Schönberg», *Arbeiter Zeitung*, 2 de enero de 1909. Para más detalles, véase Leon Botstein, «Habits of Listening and the Crisis of Musical Modernism in Vienna, 1870-1914» (tesis doc., Harvard University, 1985), p. 1208.

«No descansaremos»: Schoenberg, *Harmonielehre*, p. 379.

*Polo Norte*: Charla radiofónica sobre las Variaciones para orquesta, 22 de marzo de 1931, ASC.

«musica di rumori»: NSM, p. 1021.

«Usted establece un nuevo valor»: ASC.

*centricidad tonal*: Para más información sobre este punto, véase Ethan Haimo, «Schoenberg and the Origins of Atonality», en *Constructive Dissonance: Arnold Schoenberg and the Transformations of Twentieth-Century Culture*, ed. Juliane Brand y Christopher Hailey (University of California Press, 1997), p. 71.

«¡le hemos cortado el cuello!»: Anton Webern, *Wege zur neuen Musik*, ed. Willi Reich (Universal Edition, 1960), p. 51. [*El camino hacia la nueva música*, trad. de José Aníbal Campos, Barcelona, Nortesur, 2009.]

«Nuestra época busca muchas cosas»: Schoenberg, *Harmonielehre*, p. vi.

«endogamia y el incesto»: Ibid., p. 378. Para otras palabras citadas, véanse pp. 289, 238-239 y 309-310.

«El final del sistema»: Ibid., p. 239.

«En todo lo que vive»: Ibid., p. 31.

«Todo lo que ha nacido de mujer»: Weininger, *Geschlecht und Charakter*, p. 324.

«fenómenos errantes»: Schoenberg, *Harmonielehre*, pp. 309-310; «en todas partes se ve corregido», ibid., p. 238.

«se adapta»: Weininger, *Geschlecht und Charakter*, p. 426.

*Ringer ha defendido*: Alexander Ringer, «Assimilation and the Emancipation of Historical Dissonance», en Brand y Hailey, *Constructive Dissonance*, pp. 23-34.

«¡nada más y nada menos»: ASC.

«en el centro de la cultura»: Beller, *Vienna and the Jews*, pp. 216-217.

- «Este libro lo he aprendido»: Schoenberg, *Harmonielehre*, p. v.
- «escuela vienesa»: Joseph Auner, «The Second Viennese School as a Historical Concept», en *Schoenberg, Berg, and Webern: A Companion to the Second Viennese School*, ed. Bryan R. Simms (Greenwood, 1999), p. 3.
- «elevada a la décima potencia»: Schoenberg, *Berliner Tagebuch*, p. 34.
- a veces se ponía por delante: Véase la sección inicial del Cuarteto de 1905. Para más especulaciones, véase Allen Forte, *The Atonal Music of Anton Webern* (Yale University Press, 1998), p. 372.
- «había llegado a la frontera»: Webern, *Wege zur neuen Musik*, p. 52.
- sucesivos estadios de dolor: HMAW, p. 126.
- Webern y Pelléas: HMAW, p. 104.
- «De lo que no puede hablarse»: Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus*, p. 188.
- No toque la nota: HMAW, p. 484.
- «Era tan afable»: Theodor W. Adorno, *Berg: Der Meister des kleinsten Übergangs* (Lafite, 1968), p. 24. [*Alban Berg: el maestro de la transición ínfima*, trad. de Helena Cortés y Arturo Leyte, Madrid, Alianza, 1990]
- «[Berg] no carecía»: *The Memoirs of Elias Canetti* (Farrar, Straus and Giroux, 1999), p. 760. [*Historia de una vida*, trad. de Genoveva Dieterich, Juan José del Solar y Andrés Sánchez Pascual, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2003.]
- «¡sex-appeal!»: Soma Morgenstern, *Alban Berg und seine Idole: Erinnerungen und Briefe*, ed. Ingolf Schulte (Aufbau, 1999), p. 343. [*Alban Berg y sus ídolos*, trad. de Eduardo Gil Bera, Valencia, Pre-Textos, 2002.]
- Anton Bruckner: Erich Alban Berg, *Der unverbesserliche Romantiker: Alban Berg, 1885-1935* (Österreichischer Bundesverlag, 1985), p. 25.
- George Borgfeldt: Rosemary Hilmar, *Alban Berg: Leben und Wirken in Wien bis zu seinen ersten Erfolgen als Komponist* (Böhlau, 1978), pp.15-23. Sobre el descubrimiento del osito de peluche por parte de Hermann Berg, véase [www.teddybearfriends.co.uk/history-of-teddy-bears.php](http://www.teddybearfriends.co.uk/history-of-teddy-bears.php) (consultado el 7 de julio de 2008).
- Sus tareas en el año 1911: Véase *The Berg-Schoenberg Correspondence: Selected Letters*, ed. Juliane Brand, Christopher Hailey y Donald Harris (Norton, 1987), pp. 3-25.
- «¿¡¿!Está usted componiendo algo!?!?»: Véase *Briefwechsel Arnold Schönberg-Alban Berg*, ed. Juliane Brand, Christopher Hailey y Andreas Meyer, vol. I: 1906-1917 (Schott, 2007), p. 129.

*Rechazó como carentes*: Para más detalles sobre la hostilidad mostrada por Schoenberg al ciclo de Altenberg, véase *The Berg-Schoenberg Correspondence*, p. 257; y Willi Reich, *Alban Berg*, trad. ing. Cornelius Cardew (Harcourt, Brace and World, 1965), p. 41.

*robar una batuta*: Reich, *Alban Berg*, p. 19.

*seis veces más*: Ibid., p. 20.

«¡Cómo me gustaría!»: Mosco Carner, *Alban Berg: The Man and the Work* (Holmes and Meier, 1983), p. 6.

«un afán demasiado notorio»: *Briefwechsel Arnold Schönberg-Alban Berg*, p. 346.

«¡Guerra!»: «Gedanken im Kriege» (noviembre de 1914, reeditado en 1915), en Thomas Mann, *Politische Schriften und Reden* (Fischer, 1968), p. 10.

«psicosis bélica»: Nono-Schoenberg, *Arnold Schönberg*, p. 134.

«¡Pero ahora llega!»: Schoenberg a Alma Mahler, 28 de agosto de 1914, en los Mahler-Werfel Papers, University of Pennsylvania.

*diario del tiempo*: «War Clouds Diary», trad. ing. Paul A. Pisk, *Journal of the Arnold Schoenberg Institute*, vol. 9:1 (junio de 1986), pp. 53-77.

«muy vergonzoso»: *Briefwechsel Arnold Schönberg-Alban Berg*, p. 495.

«sino que habrá de buscar»: Timm C. Richter, *Krieg und Verbrechen: Situation und Intention: Fallbeispiele* (Meidenbauer, 2006), p. 12.

*Richard Strauss se negó a unirse*: RSRR, p. 169.

«Es repugnante»: Richard Strauss y Hugo von Hofmannsthal, *Briefwechsel*, ed. Franz y Alice Strauss con Willi Schuh (Atlantis, 1952), p. 252.

*como señala la experta Patricia Hall*: Patricia Hall, «Berg's Sketches and the Inception of *Wozzeck*: 1914-18», *Musical Times*, núm. 146 (otoño de 2005), pp. 3-24.

«En su personaje hay también»: Alban Berg, *Briefe an seine Frau* (Langen Müller, 1965), p. 376.

*doctor Wernisch*: Hall, «Berg's Sketches and the Inception of *Wozzeck*», p. 15.

*Berg utilizó estas dos óperas*: Para la comparación con *Salome*, véase Josef Gmeiner, «Ideal und Bête noire: Richard Strauss – Alban Bergs beschädigtes Leitbild», en *Musica conservata: Günter Brosche zum 60. Geburtstag* (Hans Schneider, 1999), p. 79. Para *Pelléas*, véase Hall, «Berg's Sketches and the Inception of *Wozzeck*», p. 10.

*Berg llegó hasta el punto de ocultar*: Para una mención de la biografía no escrita, véase *Berg-Schoenberg Correspondence*, p. 306. Para el afán de Berg de ocultar la composición de *Wozzeck* a Schoenberg, véase Berg, *Briefe an seine Frau*, p. 457. Para la oposición de Schoenberg al proyecto, véase George Perle, *The*



*Operas of Alban Berg, vol. 1: «Wozzeck»* (University of California Press, 1980), p. 192.

*acorde de Salome*: Véase las figuras de flauta, trompeta y arpa en Acto I, compás 370. Para otras apariciones de este acorde en *Wozzeck*, véase Acto III, compases 101 y 371, y, transportado, el acorde mantenido en Acto III, compases 384-386. Ha resultado de gran utilidad para poder localizarlos Janet Schmalfeldt, *Berg's «Wozzeck»: Harmonic Language and Dramatic Design* (Yale University Press, 1983), pp. 125, 200, 205.

*un pequeño Schoenberg*: Anthony Pople, «The Musical Language of *Wozzeck*», en Pople, *Cambridge Companion to Berg*, pp. 151-152, repara en la cita de las Cinco Piezas y especula sobre otros subtextos schoenberguianos en *Wozzeck*.

«*Al igual que la escena*»: Robert Cogan, *New Images of Musical Sound* (Harvard University Press, 1984), p. 95.

«*una confesión del autor*»: H. F. Redlich, *Alban Berg: Versuch einer Würdigung* (Universal Edition, 1957), p. 326.

*Sonata en Re menor*: Para más detalles, véase Ulrich Krämer, *Alban Berg als Schüler Arnold Schönbergs: Quellenstudien und Analysen zum Frühwerk* (Universal, 1996), p. 165. Para la petición de Helene, véase Reich, *Alban Berg*, p. 229; y Berg, *Briefe an seine Frau*, p. 487.

*Berg [...] señaló*: Berg, «Lecture on *Wozzeck*», p. 156.

### 3. DANZA DE LA TIERRA

*treinta grados*: Truman Campbell Bullard, «The First Performance of Igor Stravinsky's *Sacre du Printemps*» (tesis doc., Eastman School of Music, 1971), vol. 1, p. 136.

«*Allí estaban, para un oído avezado*»: *Le coq et l'arlequin*, en *Oeuvres complètes de Jean Cocteau* (Marguerat, 1946-1951), vol. 9, pp. 46-47. [*El gallo y el arlequín*, trad. de Santiago Martín, Madrid, Eleuve, 2007.]

*zepelín*: Thomas Forrest Kelly, *First Nights: Five Musical Premieres* (Yale University Press, 2000), p. 277.

«*una nueva conmoción*»: Bullard, «First Performance», vol. 3, p. 1.

«*un terror sagrado*»: RTS2, p. 1000.

*susurros, risitas ahogadas*: Alfredo Casella, *Music in My Time*, trad. ing. Spencer Norton (University of Oklahoma Press, 1955), pp. 108-109.

«*Hasta el final*»: De una entrevista con el compositor incluida en la *Igor Stravinsky Edition*, vol. 4, de Sony Classical (SM2K 46 294).

«*Los bailarines temblaban*»: Lynn Garafola, *Diaghilev's Ballets Russes* (Da Capo,

1998), p. 68.

«*Callaos, zorras*»: Igor Stravinsky y Robert Craft, *Expositions and Developments* (Doubleday, 1962), p. 164. Véase Doris Monteux, *It's All in the Music* (Farrar, Straus and Giroux, 1965), p. 90, para «¡Abajo las putas del seizième!». Véase también Igor Stravinsky, *Chroniques de ma vie* (Denoël/Gonthier, 1962), p. 57. [*Crónicas de mi vida*, trad. de Elena Vilallonga, Barcelona, Alba, 2005.]

*Jeanne Mühlfeld*: Garafola, *Diaghilev's Ballets Russes*, p. 294.

«*Era literalmente imposible*»: *Selected Writings of Gertrude Stein*, ed. Carl Van Vechten (Vintage, 1972), p. 129. Stein dice que asistió a la segunda representación, pero es más probable que su descripción se refiera al estreno del 29 de mayo.

*la facción que les aplaudía*: Bullard, «First Performance», vol. 2, pp. 31-32. Para representaciones posteriores, véase *ibid.*, pp. 91 y 107; SWS1, p. 232; y RTS2, p. 1032.

«*Nuestros cuerpos delgados*»: A partir de la traducción inglesa de Thomas Land, incluida en la grabación de la *Cantata profana* de Pierre Boulez (DG 435 863-2).

«*Se trata realmente*»: *Lettres de Vincent Van Gogh à Émile Bernard* (Vollard, 1911), p. 146. [*Las cartas*, 2 vols., trad. de Marta Sánchez-Egibar, Madrid, Akal, 2007.]

«*tal y como es*»: Herschel B. Chipp, *Theories of Modern Art: A Source Book by Artists and Critics* (University of California Press, 1968), p. 45.

*cilindro de Edison Bell*: John Bird, *Percy Grainger* (Oxford University Press, 1999), pp. 121-122. Véase también Gwilym Davies, «Percy Grainger's Folk Music Research in Gloucestershire, Worcestershire, and Warwickshire, 1907-1909», *Folk Music Journal*, vol. 6:3 (1992), pp. 339-358.

*húmedo y destartado edificio*: Mirka Zemanová, *Janáček: A Composer's Life* (Northeastern University Press, 2002), p. 12.

«*Movimientos centelleantes*»: *Ibid.*, p. 60.

«*Dobry večer*»: Leoš Janáček, *Letters and Reminiscences*, ed. Bohumír Tědroň, trad. ing. Geraldine Thomsen (Artia, 1955), pp. 94-95.

«*ser en su totalidad*»: *Janáček and His World*, ed. Michael Beckerman (Princeton University Press, 2003), p. 246.

«*Innumerables notas*»: Leoš Janáček, «How Ideas Come About», en *Janáček's Uncollected Essays on Music*, ed. y trad. ing. Mirka Zemanová (Marion Boyars, 1989), p. 69.

*cuarenta canciones folclóricas*: Malcolm Gillies, *Bartók Remembered* (Faber, 1990), pp. 6-7. Para otros detalles, véase Kenneth Chalmers, *Béla Bartók* (Phaidon, 1995); y Halsey Stevens, *The Life and Music of Béla Bartók* (Clarendon, 1993).

- Maxim Gorki: Documenta Bartókiana* (Akadémiai Kiadó, 1964-1981), vol. 4, pp. 38-40.
- «*la destructiva influencia urbana*»: Béla Bartók, prólogo a *Rumanian Folk Music* (Martinus Nijhoff, 1967-1975), vol. 1, pp. 4-5.
- influencia contaminante*: Julie Brown, «Bartók, the Gypsies, and Hybridity in Music», en *Western Music and Its Others: Difference, Representation, and Appropriation in Music*, ed. Georgina Born y David Hesmondhalgh (University of California Press, 2000), pp. 119-142.
- tempo absolutamente estricto*: Véase «Béla Bartók Replies to Percy Grainger» (1934), en *Béla Bartók Essays*, ed. Benjamin Suchoff (Bison Books, 1992), p. 224.
- «*aborrecible*»: Günter Weiss-Aigner, «The “Lost” Violin Concerto», en *The Bartók Companion*, ed. Malcolm Gillies (Amadeus, 1993), p. 469.
- «*La esencia del arte*»: Judit Frigyesi, *Béla Bartók and Turn-of-the-Century Budapest* (University of California Press, 1998), pp. 163-164. Para las siguientes citas, véanse pp. 148, 121 y 204.
- «*Los árabes*»: *Béla Bartók Letters*, ed. János Demény, trad. ing. Péter Balabán e István Farkas (St. Martin's, 1971), p. 122.
- un arsenal considerable*: Véase Robert Orledge, «Evocations of Exoticism», en *The Cambridge Companion to Ravel*, ed. Deborah Mawer (Cambridge University Press, 2000), pp. 30-31.
- «*el hispanismo sutilmente auténtico*»: Manuel de Falla, «Notas sobre Ravel», *Isla* (Jerez de la Frontera), septiembre de 1939.
- Falla, en sus escritos*: Citado en Federico García Lorca, «Deep Song», en *Deep Song and Other Prose*, trad. ing. Christopher Maurer (New Directions, 1975), p. 26.
- dinero de la dinastía Romanov*: Garafola, *Diaghilev's Ballets Russes*, pp. 167-173.
- «*pocos puntos de sintonía*»: «Busy Kaiser Wilhelm», *New York Times*, 26 de julio de 1891.
- «*gusto por su folclore nativo*»: Igor Stravinsky y Robert Craft, *Conversations with Igor Stravinsky* (Doubleday, 1959), p. 82. [*Conversaciones con Igor Stravinsky*, trad. de José María Martín Triana, Madrid, Alianza, 2007.]
- «*hermosa y sana barbarie*»: Romain Rolland, *Journal des années de guerre, 1914-1919* (Michel, 1952), p. 59.
- «*Su música refleja*»: Nicolas Nabokov, *Old Friends and New Music* (Little, Brown, 1951), p. 210.
- «*Esto va más lejos*»: Jann Pasler, «Stravinsky and the Apaches», *Musical Times*, núm. 123 (junio de 1982), p. 404.

«sinfonía» y «contrapunto»: RTS1, pp. 672 y 682.

«Suprime, clarifica»: Jacques Rivière, «Petrouchka», *Nouvelle revue française*, núm. 33 (1911), p. 377.

«Stravinsky es el único músico»: Ezra Pound, «Tibor Serly, Composer», citado en György Novák, «“I am a Violinplayer” [sic]: Pound and Serly in the Early 1930s», *Americana*, vol. 2:1, [primus.arts.uszeged.hu/american/americana/volIIIno1/novak.htm](http://primus.arts.uszeged.hu/american/americana/volIIIno1/novak.htm) (consultado el 20 de julio de 2006).

fuentes folclóricas: RTS1, pp. 891-923.

«una suerte de apoteosis»: *Béla Bartók Essays*, p. 360.

«gran fusión»: RTS1, p. 965.

«Es verdaderamente»: Véase el acorde que combina un acorde de séptima de dominante de Do sostenido y una tríada de Re mayor en 299 de *Salome*.

«Un acento mudo»: *A Virgil Thomson Reader* (Houghton Mifflin, 1981), p. 16.

«Une musique nègre»: Igor Stravinsky y Robert Craft, *Memories and Commentaries* (Doubleday, 1960), p. 77.

«Salt Peanuts»: Carl Woideck, *Charlie Parker: His Music and Life* (University of Michigan Press, 1996), p. 162.

vertiera, extasiado, su whisky: Alfred Appel Jr., *Jazz Modernism: From Ellington and Armstrong to Matisse and Joyce* (Yale University Press, 2002), pp. 59-60.

Como observó Bartók: *Béla Bartók Essays*, p. 41.

Como señala Lynn Garafola: Garafola, *Diaghilev's Ballets Russes*, pp. 72-73.

«Hay obras rebosantes»: Jacques Rivière, «Le Sacre du printemps», *Nouvelle revue française*, núm. 59 (noviembre de 1913), p. 730.

«infiltrations funèstes»: Jane Fulcher, «Speaking the Truth to Power», en *Debussy and His World*, ed. Jane Fulcher (Princeton University Press, 2001), p. 207.

«fórmulas “reconocidas como”»: «Notre enquête», *Musique*, año II, núm. 8, 15 de mayo de 1929, p. 897; y Carol A. Hess, *Manuel de Falla and Modernism in Spain* (University of Chicago Press, 2001), pp. 67-69.

Seal Harbor (Maine): Glenn Watkins, *Proof Through the Night: Music and the Great War* (University of California Press, 2003), p. 304.

Albéric Magnard: *Ibid.*, p. 433.

«Ambas manos tocan»: Russell Wortley y Michael Dawney, «George Butterworth's Diary of Morris Dance Hunting», *Folk Music Journal*, vol. 3:3 (1977), p. 204.

«Veré sin duda cosas»: Arbie Orenstein, ed., *Lettres, écrits, entretiens* (Flammarion, 1989), p. 151.

avión de combate: Watkins, *Proof Through the Night*, pp. 176-190.

- «el espíritu intolerable»: Rolland, *Journal des années de guerre*, p. 61.
- primeras interpretaciones de Pierrot: Igor Stravinsky y Robert Craft, *Dialogues and a Diary* (Doubleday, 1963), p. 53; Vera Stravinsky y Robert Craft, *Stravinsky in Pictures and Documents* (Simon and Schuster, 1978), p. 91.
- Si Richard Taruskin está en lo cierto: RTS2, pp. 988-1006.
- «salsa» y «atmósfera»: Rivière, «Le Sacre du printemps», pp. 706-707.
- «cada objeto»: Jacques Rivière, «La saison russe», *Nouvelle revue française*, núm. 67 (julio de 1914), p. 155.
- «En grados imperceptibles»: RTS2, p. 1006.
- «abstracción progresiva»: Ibid., título de parte 3.
- «una máquina para golpear»: Drue Fergison, «Bringing *Les Noces* to the Stage», en *The Ballets Russes and Its World*, ed. Lynn Garafola y Nancy Van Norman Baer (Yale University Press, 1999), p. 185.
- «se inclina peligrosamente»: Claude Debussy, *Correspondance, 1884-1918*, ed. François Lesure (Hermann, 1993), p. 358.
- «Querido Stravinsky»: Ibid., p. 361.
- Como muestra Taruskin: RTS2, pp. 1486-1499.
- «miasmas austro-boches»: Debussy, *Correspondance*, p. 361.
- 23 de marzo de 1918: Diversos artículos aparecidos en *The New York Times*, 24-30 de marzo de 1918.
- «estar hiperalerta»: Wolfgang-Andreas Schultz, «Avant-Garde and Trauma: Twentieth-Century Music and the Experiences from the World Wars» (a partir de una traducción inglesa inédita), p. 10.
- «¡Boches!»: Francis Steegmuller, *Cocteau: A Biography* (Nonpareil Books, 1986), p. 186. Otros detalles, pp. 175 y 187.
- «El Titanic»: Frederick Brown, *An Impersonation of Angels: A Biography of Jean Cocteau* (Viking, 1968), p. 128.
- «That Mysterious Rag»: Véanse Nancy Perloff, *Art and the Everyday: Popular Entertainment and the Circle of Erik Satie* (Clarendon, 1991), p. 133; y Steven Moore Whiting, *Satie the Bohemian: From Cabaret to Concert Hall* (Oxford University Press, 1999), pp. 477-479.
- «Por primera vez»: Monique Lange, *Cocteau: prince sans royaume* (Lattès, 1989), p. 170.
- «El ruiseñor canta mal»: *Le coq et l'arlequin*, p. 16. Para otras citas, véanse pp. 39 y 26.
- «la mentira del gran estilo»: Friedrich Nietzsche, *Nietzsche's Werke*, vol. 8

(Naumann, 1906), p. 8. [*El caso Wagner*, trad. de José Luis Arántegui, Madrid, Siruela, 2002.]

«*Banana lou ito kous kous*»: Glenn Watkins, *Pyramids at the Louvre: Music, Culture, and Collage from Stravinsky to the Postmodernists* (Harvard University Press, 1994), p. 105.

«*los tiovivos a vapor*»: Darius Milhaud, *Ma vie heureuse* (Belfond, 1973), p. 84.

*Vance Lowry*: Jean Wiéner, *Allegro appassionato* (Belfond, 1978), p. 43.

«*un lugar no carente de diversión*»: *Selected Letters of Virgil Thomson*, ed. Tim Page y Vanessa Weeks Page (Summit, 1988), p. 54.

«*Las líneas melódicas escandidas*»: Milhaud, *Ma vie heureuse*, p. 115. Para Ellington en el Capitol Palace, véase Stuart Nicholson, ed., *Reminiscing in Tempo: A Portrait of Duke Ellington* (Northeastern University Press, 1999), pp. 29-31.

«*Pequeñas melodías*»: Cocteau, *Le coq et l'arlequin*, p. 45.

*Antonio María Romeu*: Milhaud, *Ma vie heureuse*, p. 79. Escrito «Roméo» en el texto de Milhaud.

*Villa-Lobos especulando*: Véase Gerard Béhague, *Heitor Villa-Lobos: The Search for Brazil's Musical Soul* (University of Texas at Austin, 1994), pp. 5-6; y Eero Tarasti, *Heitor Villa-Lobos: The Life and Works, 1887-1959* (McFarland, 1995), pp. 169-180.

«*música inaudita*»: Claude Tappolet, ed., *Correspondance Ernest Ansermet-Igor Strawinsky (1914-1967)* (Georg, 1990-1992), vol. 1, p. 48.

*Creole Band*: Lawrence Gushee, *Pioneers of Jazz: The Story of the Creole Band* (Oxford University Press, 2005), pp. 160 y 193.

«*Jelly Roll Blues*»: Gabriel Fournier, «Erik Satie et son époque», *La revue musicale*, núm. 214 (junio de 1952), p. 130. Las «*composiciones de Jelly Roll Morton*» a las que se hace aquí referencia podía ser únicamente «*Jelly Roll Blues*», que se publicó en Chicago en 1915; no había ninguna otra música de Jerry Roll en circulación en aquel momento.

«*el ideal de la música*»: Rolland, *Journal des années de guerre*, p. 852.

«*La danza no debe expresar nada*»: Steegmuller, *Cocteau*, p. 95.

*grupos de jazz*: RTS2, pp. 1301-1304, argumenta en contra de una influencia del jazz, sosteniendo que la instrumentación es similar a la de las bandas zíngaras y klezmer de Europa del Este. Véase también Stravinsky y Craft, *Expositions and Developments*, pp. 103-104. Para la plantilla de la Creole Band, véase la fotografía de portada de *Pioneers of Jazz* de Gushee. El grupo pionero de Buddy Bolden tenía la misma plantilla en torno a 1900.

«*la desaparición del rascacielos*»: Jean Cocteau, *Le rappel à l'ordre* (Stock, 1926),

p. 246.

«Adieu New-York»: Perloff, *Art and the Everyday*, pp. 173-175.

«La influencia del jazz»: Darius Milhaud, *Études* (Aveline, 1927), p. 22.

«modernismo de época»: Garafola, *Diaghilev's Ballets Russes*, pp. 90-115.

«reconstituye el pasado»: Sylvia Kahan, *Music's Modern Muse: A Life of Winnaretta Singer, Princesse de Polignac* (University of Rochester Press, 2003), p. 363.

«los días de las grandes orquestas»: *Ibid.*, pp. 177-178.

«Me gustaría»: Stravinsky y Craft, *Conversations with Igor Stravinsky*, p. 83.

*silla de alto respaldo*: Wiéner, *Allegro appassionato*, p. 57.

«Madame la Princesse»: Kahan, *Music's Modern Muse*, p. 235.

*le pidieron que moderara*: Milhaud, *Ma vie heureuse*, p. 133.

«Le train bleu»: Paul Collaer, *Darius Milhaud*, trad. ing. Jane Hohfeld Galante (San Francisco Press, 1988), p. 78.

«Lo bueno que tiene Poulenc»: Renaud Machart, *Poulenc* (Seuil, 1995), p. 18.

«Entonces tuve la idea»: *Ibid.*, p. 47. Para más detalles descriptivos, véase Garafola, *Diaghilev's Ballets Russes*, pp. 129-132.

«Defendedme, españoles»: Hess, *Manuel de Falla and Modernism in Spain*, p. 170.

«Usted fue durante un tiempo»: Stravinsky y Craft, *Conversations with Igor Stravinsky*, pp. 94-101.

«Estamos hundiéndonos»: Calvin Tomkins, «Living Well Is the Best Revenge», *New Yorker*, 28 de julio de 1962, pp. 44-46.

«Mi Octeto»: Eric Walter White, *Stravinsky: The Composer and His Works* (University of California Press, 1979), pp. 574-575.

«Incluso en los primeros tiempos»: «Interview with Stravinsky», *Observer*, 3 de julio de 1921.

«Porque en mi opinión»: Stravinsky, p. 63.

«El arte nunca expresa»: Oscar Wilde, «The Decay of Lying», en *The Complete Works of Oscar Wilde* (Perennial Library, 1989), p. 991. [*La decadencia de la mentira: una observación*, trad. de María Luisa Balseiro, Madrid, Siruela, 2007.]

*Brunswick Records*: SWS1, p. 406.

*Cada movimiento de la Serenata*: *Ibid.*, p. 412.

«acuerdos abiertos de paz»: Margaret MacMillan, *Paris 1919: Six Months That Changed the World* (Random House, 2001), p. 57. [*París, 1919: seis meses que cambiaron el mundo*, trad. de Jordi Beltrán, Barcelona, Tusquets, 2005.]

«estrechar las manos»: Paul Op de Coul, «Modern Chamber Music at the 1920 Mahler Festival: A Prelude to the International Society for Contemporary Music»,

- en *Gustav Mahler: The World Listens* (Het Concertgebouw, 1995), p. I.84.
- «Arnold Schönberg»: Steegmuller, *Cocteau*, p. 247.
- Pierrot lunaire: Wiéner, *Allegro appassionato*, pp. 50-51.
- «personalmente simpático»: ASB, p. 68.
- «un muchacho exquisito»: Francis Poulenc, *Correspondance, 1910-1963*, ed. Myriam Chimènes (Fayard, 1994), p. 170.
- Eric Hobsbawm: Eric Hobsbawm, *The Age of Extremes: The Short Twentieth Century, 1914-1991* (Abacus, 1995), p. 90. [*Historia del siglo xx, 1914-1991*, trad. de Juan Faci, Jordi Ainaud y Carme Castells, Barcelona, Crítica, 2000.]
- Martinů: Brian Large, *Martinů* (Holmes and Meier, 1975), pp. 39-40.
- «política de estilo»: Bernard Holland, «Bringing Sibelius out of Bleak Oblivion», *New York Times*, 8 de diciembre de 1997.
- «Para ser sinceros»: David E. Schneider, «Bartók and Stravinsky: Respect, Competition, Influence, and the Hungarian Reaction to Modernism in the 1920s», en *Bartók and His World*, ed. Peter Laki (Princeton University Press, 1995), p. 186.
- «Aquí estoy»: *Correspondance Ernest Ansermet-Igor Strawinsky*, vol. 2, p. 21.
- «Ravel, es una obra maestra»: Larner, *Maurice Ravel*, pp. 172-173.
- una brizna de jazz: Véase *Béla Bartók Essays*, p. 350, para una breve mención del jazz en 1941. Como observa Benjamin Suchoff en sus notas, *Mikrokosmos*, núm. 151, está escrito explícitamente en un estilo gershwiniano. *Contrastes*, escrita para Benny Goodman en 1938, tiene momentos jazzísticos, así como reminiscencias de la música balinesa para gamelán.
- «impureza racial»: Véase *Béla Bartók Essays*, p. 31; y Brown, «Bartók, the Gypsies, and Hybridity in Music», p. 132.
- «suficientemente moderno»: Jan Maegaard, «1923 – the Critical Year of Modern Music», en *The Nielsen Companion*, ed. Mina Miller (Amadeus, 1995), p. 106.
- «ruido “estilizado”»: *Béla Bartók Essays*, p. 456.
- «melodía del pavo real»: Esta semejanza fue subrayada por los miembros del grupo de música folclórica húngaro Muzsikás, que interpretaron canciones y danzas húngaras junto al Cuarteto de cuerda de Bartók en un concierto ofrecido por el Cuarteto Takács en el Zankel Hall el 13 de febrero de 2004.
- «un intercambio fascinante»: *Documenta Bartókiana*, vol. 3, p. 122. Primer encuentro el 10 de enero de 1925, segundo el 16 de octubre de 1927.
- abrió la puerta equivocada: Zemanová, *Janáček*, pp. 201-202.
- «Señor, ten piedad»: *Janáček's Uncollected Essays on Music*, pp. 111-113.



*Janáček soñaba de niño con ser*: Zemanová, *Janáček*, p. 20.

«El bien y el mal»: John Tyrrell, *Janáček's Operas: A Documentary Account* (Princeton University Press, 1992), p. 296.

«Tenéis que tocarme esto»: Zemanová, *Janáček*, p. 191; y Zdenka Janáčková, *My Life with Janáček*, ed. y trad. ing. John Tyrrell (Faber, 1998), p. 238.

«el demonio que acechaba»: SWS1, p. 489.

*el absceso había desaparecido*: Vernon Duke, *Passport to Paris* (Little, Brown, 1955), p. 200.

«por una extrema necesidad mental»: SWS1, p. 431.

«desinteresado»: Jacques Rivière, «La crise du concept de littérature», *Nouvelle revue française*, núm. 125 (febrero de 1924), pp. 166.

«el arte por nada»: Jacques Maritain, *Oeuvres complètes*, vol. 1 (Saint-Paul, 1982), p. 710.

«Esta elección tenía»: Stravinsky, *Chroniques de ma vie*, pp. 134-135.

«Pasan de un extremo»: *Ibid.*, p. 147.

«Lógicamente»: Garafola, *Diaghilev's Ballets Russes*, p. 140.

*capilla privada*: SWS1, p. 499.

«nos recuerda el interior»: Paul Rosenfeld, *Discoveries of a Music Critic* (Vienna House, 1972), p. 196.

«¿Adoro a Stravinsky?»: Ned Rorem, «Stravinsky at 100», en *Setting the Tone: Essays and a Diary* (Limelight, 1984), p. 191.

«He aquí el auténtico meollo»: William James, *The Varieties of Religious Experience* (Penguin, 1958), p. 149. [*Las variedades de la experiencia religiosa*, trad. de José Francisco Yvars, Barcelona, Península, 2002.]

#### 4. INVISIBLES

«los verdaderos abuelos»: Carl Van Vechten, «The Great American Composer: His Grandfathers Are the Present Writers of Our Popular Ragtime Songs», *Vanity Fair*, abril de 1917, pp. 75 y 140.

«primitivo derecho de nacimiento»: Carl Van Vechten, *Nigger Heaven* (University of Illinois Press, 2000), p. 89.

«Ahora sí que estoy convencido»: «Real Value of Negro Melodies», *New York Herald*, 21 de mayo de 1893. Este artículo fue escrito por James Creelman, que hizo de negro, tal y como ha documentado Michael Beckerman; véase Beckerman, *New Worlds of Dvořák: Searching in America for the Composer's Inner Life* (Norton, 2003), pp. 100-106. Pero los sentimientos vertidos en el

artículo debieron de ser los del propio Dvořák, ya que Creelman se distanció de ellos más tarde. En junio de 1894 escribió que el entusiasmo del compositor por la música negra resultaba «casi patético» y que los negros no eran otra cosa que «proveedores de madera y portadores de agua para la raza blanca, proporcionando melodías que pueden transformarse en otras manos»; véase Creelman, «Dvořák's Negro Symphony», en *Dvořák and His World*, ed. Michael Beckerman (Princeton University Press, 1993), p. 180. La frase «proveedores de madera y portadores de agua» procede del libro de Josué y era una de las predilectas de los apologistas de la esclavitud. W. E. B. Du Bois la utiliza irónicamente en *The Souls of Black Folk*; véase *Three Negro Classics* (Avon, 1965), p. 215. [*Las almas del pueblo negro* (selección), trad. de Jesús Benito y Ana María Manzananas, León, Universidad de León, 1995.]

*Paris (Texas)*: Dennis Brindell Fradin y Judith Bloom Fradin, *Ida B. Wells: Mother of the Civil Rights Movement* (Clarion, 2000), pp. 63-65.

*promocionó a los propios negros*: John C. Tibbetts, ed., *Dvořák in America, 1892-1895* (Amadeus, 1993), p. 377.

*una ponencia titulada*: Leonard Bernstein, «The Absorption of Race Elements into American Music», en *Findings* (Simon and Schuster, 1982), pp. 36-99, esp. 38-39.

«*Los recursos y oportunidades*»: Paul Lopes, *The Rise of a Jazz Art World* (Cambridge University Press, 2002), p. 40.

«*A lo mejor me gusta Louis Armstrong*»: Ralph Ellison, *Invisible Man* (Penguin, 1965), p. 11. [*El hombre invisible*, trad. de Andrés Bosch, Barcelona, Lumen, 1984.]

*Wallingford Riegger*: Lawrence Jackson, *Ralph Ellison: Emergence of Genius* (John Wiley, 2002), pp. 172-173.

*Copland [...] señaló*: ACR, p. xvi.

*Harry Lawrence Freeman*: Sobre Freeman, véase Elise K. Kirk, *American Opera* (University of Illinois Press, 2001), pp. 186-188.

«*más prometedor y dotado*»: Thomas L. Riis, «Dvořák and His Black Students», en *Rethinking Dvořák: Views from Five Countries*, ed. David R. Beveridge (Clarendon, 1996), p. 270.

*Humoresque*: Maurice Peress, *Dvořák to Duke Ellington: A Conductor Explores America's Music and Its African-American Roots* (Oxford University Press, 2004), pp. 46-47; y Maurice Peress, «Arnold, Maurice», en *International Dictionary of Black Composers*, ed. Samuel A. Floyd Jr. (Fitzroy Dearborn, 1999), pp. 43-45.

«*Solía [...] quedarme allí*»: Will Marion Cook, «Autobiography», transcrito en

- Marva Griffin Carter, «The Life and Music of Will Marion Cook» (tesis doc., University of Illinois at Urbana-Champaign, 1988), pp. 395-396. Para «Eres un extraño», véase p. 418.
- «sintió excepcionalmente libre»: David Levering Lewis, *W. E. B. Du Bois: Biography of a Race* (Holt, 1993), pp. 132 y 138.
- «Un profundo anhelo»: Du Bois, *Souls of Black Folk*, pp. 369 y 215.
- «fenómeno musical»: *New York Age*, 30 de noviembre de 1889.
- Orquesta de William Marion Cook: Véase *New York Age*, 27 de septiembre de 1890.
- Día de la Gente de Color: Carter, «Life and Music of Will Marion Cook», pp. 27-30; y William S. McFeely, *Frederick Douglass* (Norton, 1991), pp. 370-371.
- carta de presentación: Beckerman, *Dvořák and His World*, pp. 198-199.
- admitir gratuitamente: «Real Value of Negro Melodies.»
- «el más grande violinista negro del mundo»: Duke Ellington, *Music Is My Mistress* (Doubleday, 1973), p. 97. Para la crítica, véase Carter, «Life and Music of Will Marion Cook», pp. 176-177; pero véase Peress, *Dvořák to Duke Ellington*, p. 212, para una posible lectura de la crítica en cuestión.
- «pinchazos polémicos»: Marva Griffin Carter, «Removing the “Minstrel Mask” in the Musicals of Will Marion Cook», *Musical Quarterly*, vol. 84:1 (primavera de 2000), p. 209.
- Un compositor negro: Will Marion Cook, «Clorindy, the Origin of the Cakewalk», en *Readings in Black American Music*, ed. Eileen Southern (Norton, 1983), p. 228.
- «Blancos, dejáis todos»: Thomas L. Riis, ed., *The Music and Scripts of «In Dahomey»*, Recent Researches in American Music, vol. 25 (A-R Editions, 1996), pp. 118-119.
- «La música negra desarrollada»: «Will Marion Cook on Negro Music», *New York Age*, 21 de septiembre de 1918.
- «una nueva escuela musical»: «Dvořák’s Theory of Negro Music», *New York Herald*, 28 de mayo de 1893.
- «un genio», «una carretera»: Ernest Ansermet, «Sur un orchestre nègre», en *Écrits sur la musique* (Baconnière, 1970), pp. 173-178.
- Will Vodery: Véase Mark Tucker, «In Search of Will Vodery», *Black Music Research Journal*, vol. 16:1 (primavera de 1996), pp. 123-182.
- Fletcher Henderson: Véase Gunther Schuller, *Early Jazz: Its Roots and Musical Development* (Oxford University Press, 1968), p. 253; y Jeffrey Magee, *The Uncrowned King of Swing: Fletcher Henderson and Big Band Jazz* (Oxford University Press, 2005), p. 24.
- Billy Strayhorn: Magee, *Uncrowned King of Swing*, p. 31; David Hajdu, *Lush Life: A*

- Biography of Billy Strayhorn* (Farrar, Straus and Giroux, 1996), pp. 16-17; Walter van de Leur, *Something to Live For: The Music of Billy Strayhorn* (Oxford University Press, 2002), pp. 6-7.
- «Beethoven negro»: Maurice Peress, «My Life with *Black, Brown, and Beige*», *Black Music Research Journal*, vol. 13:2 (otoño de 1993), p. 147.
- familia de Ives: Charles E. Ives: Memos*, ed. John Kirkpatrick (Norton, 1972), p. 245; Frank R. Rossiter, *Charles Ives and His America* (Liveright, 1975), pp. 9-10.
- el testimonio de alguien*: Vivian Perlis, *Charles Ives Remembered: An Oral History* (Yale University Press, 1974), p. 16; y David Eiseman, «George Ives as Theorist: Some Unpublished Documents», *Perspectives of New Music*, vol. 14:1 (otoño-invierno de 1975), p. 141.
- «*Old Folks at Home*»: *Ives: Memos*, p. 115. Ives lo llama «The Swanee River» («El río Swanee»; título alternativo).
- organista desde su adolescencia*: Véase J. Peter Burkholder, «The Organist in Ives», *Journal of the American Musicological Society*, vol. 55:2 (verano de 2002), pp. 255-310.
- «*vivaz y melodiosa*»: J. Peter Burkholder, ed., *Charles Ives and His World* (Princeton University Press, 1996), pp. 275-277.
- «*Malditas paparruchas*»: Jan Swafford, *Charles Ives: A Life with Music* (Norton, 1996), p. 161.
- «*arte castrado*»: *Ives: Memos*, pp. 130-131.
- «*damiselas*»: Swafford, *Charles Ives*, p. 334. Para mariquitas y afeminados, véase Burkholder, *Charles Ives and His World*, p. 237.
- «*lo suficientemente sencillos*»: Charles Ives, *Essays Before a Sonata, The Majority, and Other Writings*, ed. Howard Boatwright (Norton, 1970), p. 240.
- «*aporrrearán algunas ideas GENIALES*»: Henry Cowell y Sidney Cowell, *Charles Ives and His Music* (Oxford University Press, 1969), p. 59.
- «*Quizá nunca se ha escrito*»: Ives, *Essays Before a Sonata*, p. 88.
- «*uno de esos artistas excepcionales*»: Swafford, *Charles Ives*, pp. 411-412 (se reproduce parte de la crítica).
- «*Hay un gran Hombre*»: Dorothy Lamb Crawford, *Evenings On and Off the Roof: Pioneering Concerts in Los Angeles, 1939-1971* (University of California Press, 1995), p. 125.
- Solomon, Sherwood*: Maynard Solomon, «Charles Ives: Some Questions of Veracity», *Journal of the American Musicological Society*, vol. 40:3 (otoño de 1987), pp. 443-470, detecta un «modelo de falsificación sistemático» en las dataciones de Ives de sus composiciones (p. 463). Gayle Sherwood, en

«Questions and Veracities: Reassessing the Chronology of Ives's Choral Works», *Musical Quarterly*, vol. 78:3 (otoño de 1994), pp. 429-447, concluye que las fechas de Ives para obras corales experimentales juveniles como *Salmo 67*, *Salmo 25* y *Salmo 24* son más o menos correctas. Las fechas revisadas de Sherwood son citadas por J. Peter Burkholder en su *All Made of Tunes: Charles Ives and the Uses of Musical Borrowing* (Yale University Press, 1995). Sin embargo, las fechas y las indicaciones en las partituras de Ives siguen suscitando dudas. Por ejemplo, en la primera página del manuscrito completo del movimiento «St. Gaudens» está escrito: «Regreso a Chas. E. Ives, 70 W 11». Ives vivió en la Calle 11.<sup>a</sup> Oeste de Nueva York desde 1908 hasta 1911, pero Sherwood afirma que el papel manuscrito está datado entre 1919 y 1923.

«No alcanzo a ver por qué»: Swafford, *Charles Ives*, p. 338.

J. Peter Burkholder: Burkholder, *All Made of Tunes*, diversos pasajes. Para la Segunda Sinfonía, véase pp. 102-136.

«forma cumulativa»: Ibid., pp. 137-215.

«acentuado»: Ives: *Memos*, p. 53.

«no “representa a la nación estadounidense” [...] salsa de tomate ketchup»: Ives, *Essays Before a Sonata*, p. 94.

«fervientemente, transcendentamente»: Ibid., p. 80.

«una alma africana»: Ibid., p. 79.

Anderson Brooks: Ives: *Memos*, p. 53, y apéndice 14, pp. 250-252.

Día de la Gente de Color: Swafford, *Charles Ives*, pp. 73-76.

Solía tocar espirituales al piano: Perlis, *Charles Ives Remembered*, p. 82.

The Abolitionists: James B. Sinclair, *A Descriptive Catalogue of the Music of Charles Ives* (Yale University Press, 1992), p. 613.

alguna melodía en concreto de «St. Gaudens»: Burkholder, *All Made of Tunes*, pp. 317-322.

«Marcha negra»: Ives: *Memos*, p. 87.

Von Glahn ha descrito: Denise Von Glahn, «New Sources for “The ‘St. Gaudens’ in Boston Common (Colonel Robert Gould Shaw and His Colored Regiment)”», *Musical Quarterly*, vol. 81:1 (primavera de 1997), pp. 13-50.

«atestaba los vestíbulos»: «Throng Hears Ornstein», *New York Times*, 8 de diciembre de 1918.

«viajeros que salen desorientados»: Oja, *Making Music Modern*, p. 176.

«Me convertí en una especie»: Malcolm MacDonald, *Varèse: Astronomer in Sound* (Kahn and Averill, 2003), p. 56.

«misticismo de los rascacielos»: Paul Rosenfeld, *Discoveries of a Music Critic*

(Vienna House, 1972), p. 260.

«galán del modernismo»: Oja, *Making Music Modern*, p. 26.

*L'Herbier*: Véase George Antheil, *Bad Boy of Music* (Samuel French, 1990), pp. 131-137; y Lynn Garafola, *Diaghilev's Ballets Russes* (Da Capo, 1998), p. 354. La escena del escándalo de *L'Inhumaine* puede verse en [musicmavericks.publicradio.org/features/interview\\_lehrman.html](http://musicmavericks.publicradio.org/features/interview_lehrman.html) (consultado el 1 de mayo de 2007).

A Jazz Symphony: Daniel Albright, *Untwisting the Serpent: Modernism in Music, Literature, and Other Arts* (University of Chicago Press, 2000), pp. 234-235.

«Los alborotos previstos»: Oja, *Making Music Modern*, p. 93. Véase también Antheil, *Bad Boy of Music*, pp. 187-197.

«intentar dar satisfacción»: Claire R. Reis, *Composers, Conductors, and Critics* (Detroit Reprints in Music, 1974), p. 7. Para más información sobre Ruggles, véase Marilyn J. Ziffirin, *Carl Ruggles: Composer, Painter, and Storyteller* (University of Illinois Press, 1994).

tónica-dominante: Kathleen Hoover y John Cage, *Virgil Thomson: His Life and Music* (Sagamore, 1959), p. 157.

*Jimmy Daniels*: Virgil Thomson, *Virgil Thomson* (Dutton, 1985), p. 217.

«Las palomas no son decididamente»: James Thurber, «There's an Owl in My Room», *New Yorker*, 17 de noviembre de 1934, p. 19.

«Los negros se objetualizan»: Steven Watson, *Prepare for Saints: Gertrude Stein, Virgil Thomson, and the Mainstreaming of American Modernism* (Random House, 1998), p. 202.

«Thomson dio a los artistas negros»: Anthony Tommasini, *Virgil Thomson: Composer on the Aisle* (Norton, 1997), p. 227.

«El jazz no es Norteamérica»: Olivia Mattis, «Edgard Varèse's "Progressive" Nationalism: Amériques Meets Américanisme», en *Edgard Varèse: Die Befreiung des Klangs*, ed. Helga de la Motte-Haber (Wolke, 1992), p. 167.

*Los estudiosos han analizado*: Véase, por ejemplo, Jack Gottlieb, *Funny, It Doesn't Sound Jewish: How Yiddish Songs and Synagogue Melodies Influenced Tin Pan Alley, Broadway, and Hollywood* (SUNY Press, 2004), p. 218; y Andrea Most, *Making Americans: Jews and the Broadway Musical* (Harvard University Press, 2004).

«vínculo entre los judíos exiliados»: Constant Lambert, *Music Ho! A Study of Music in Decline* (Hogarth, 1985), p. 185.

*difícilmente podían los creadores*: Véase Raymond Knapp, *The American Musical and the Formation of National Identity* (Princeton University Press, 2005), pp. 185-194.

«Con frecuencia oigo música»: Isaac Goldberg, *George Gershwin: A Study in American Music* (Ungar, 1958), p. 139.

*Humoresque de Dvořák*: Ibid., p. 58.

*pianistas y compositores predilectos*: Véanse los álbumes de recortes de Gershwin en GGLC.

*Hambitzer*: David Ewen, *A Journey to Greatness: The Life and Music of George Gershwin* (Holt, 1956), pp. 47 y 61.

*Kilenyi [...] tenía más posibilidades*: Ibid., p. 63. Para Kilenyi y el *Harmonielehre*, véase Howard Pollack, *George Gershwin: His Life and Work* (University of California Press, 2006), p. 30.

*Gershwin asistía regularmente*: Vernon Duke, *Passport to Paris* (Little, Brown, 1955), p. 90.

*acompañando a Gauthier*: «Jazz Throws Down the Gage to the “Classicists”, Invading New York’s Strongholds of Serious Music», *Musical America*, 2 de febrero de 1924.

*Whiteman*: Don Rayno, *Paul Whiteman: Pioneer in American Music, vol. 1: 1890-1930* (Scarecrow, 2003), p. 19.

«los enormes progresos»: Goldberg, *George Gershwin*, pp. 144-145.

«sacar el jazz “de la cocina”»: Deems Taylor, «Words and Music», *New York World*, 17 de febrero de 1924.

*glissando*: Sobre este efecto, véase Goldberg, *George Gershwin*, p. 71. Resulta interesante que, cuando Duke Ellington grabó la *Rhapsody* en 1960, eliminó el *glissando*, recuperando la redacción original de Gershwin. Véase David Schiff, *Gershwin, «Rhapsody in Blue»* (Cambridge University Press, 1997), p. 69.

*había celebridades clásicas*: Ewen, *Journey to Greatness*, p. 162.

*más admiradores de alto nivel*: Pollack, *George Gershwin*, pp. 139-145.

*Lyrische Suite*: Alban Berg, *Briefe an seine Frau* (Langen Müller, 1965), p. 563. Para la fotografía de Berg, véase Edward Jablonski y Lawrence D. Stewart, *The Gershwin Years* (Doubleday, 1958), p. 197.

«soy yo quien debería estudiar con usted»: Edward Jablonski, *Gershwin* (Da Capo, 1998), p. 168. Para la anécdota protagonizada por Ravel, véase Oscar Levant, *The Memoirs of an Amnesiac* (Bantam, 1965), pp. 116-117.

*Como muestra Pollack*: Véase Pollack, *George Gershwin*, pp. 118-135.

*Los cuadernos de Gershwin*: GGLC.

«gran ópera jazzística»: *New York Evening Mail*, 18 de noviembre de 1924, recorte de prensa en la GGLC.

*únicamente por un reparto negro*: Henrietta Malkiel, «Awaiting the Great American

- Opera: How Composers Are Paving the Way», *Musical America*, 25 de abril de 1925.
- «atraer a muchos más»: George Gershwin, «Rhapsody in Catfish Row», *New York Times*, 20 de octubre de 1935.
- «Summertime»: Allen Forte, «Reflections upon the Gershwin-Berg Connection», *Musical Quarterly*, vol. 83:2 (verano de 1999), p. 154, propone también una conexión entre la nana de Marie y «Summertime», pero él elige los acordes más diferentes que aparecen debajo de «Mädel, was fangst Du jetzt an?».
- «Melódico. Nada neutral»: Jablonski y Stewart, *Gershwin Years*, p. 233.
- Gershwin y Bubbles*: Jablonski, *Gershwin*, p. 286.
- «no era un compositor muy serio»: Virgil Thomson, «George Gershwin», *Modern Music*, vol. 13:1 (noviembre-diciembre de 1935) pp. 16-17.
- «Abraham Lincoln de la música negra»: Pollack, *George Gershwin*, pp. 597-598.
- «Gran música»: Mark Tucker, ed., *The Duke Ellington Reader* (Oxford University Press, 1993), p. 115.
- «las tradiciones de un pueblo [...] No me importa»: Thomson, «George Gershwin», p. 17.
- «Tengo la sensación»: Entrevista con Frances Gershwin Godowsky, incluida en el CD incorporado en Vivien Perlis y Libby Van Cleve, *Composers' Voices from Ives to Ellington* (Yale University Press, 2005).
- Como explica Paul Allen Anderson: Paul Allen Anderson, *Deep River: Music and Memory in Harlem Renaissance Thought* (Duke University Press, 2001), p. 177. Para la «fusión híbrida», véase p. 163.
- en sus comentarios musicales: Véase Alain Locke, *The Negro and His Music* (Associates in Negro Folk Education, 1936), p. 86; y Alain Locke, «Toward a Critique of Negro Music», *Opportunity*, noviembre de 1934, pp. 328-330.
- «Construimos nuestros templos»: Langston Hughes, «The Negro Artist and the Racial Mountain» (junio de 1926), en *The Portable Harlem Renaissance Reader*, ed. David Levering Lewis (Penguin, 1994), p. 95.
- «Bach y yo»: Richard O. Boyer, «The Hot Bach», parte 1, *New Yorker*, 24 de junio de 1944, p. 30.
- «Intentar elevar el estatus»: Tucker, *Duke Ellington Reader*, p. 247.
- «ideal sonoro heterogéneo»: Olly Wilson, «The Heterogeneous Sound Ideal in African-American Music», en *New Perspectives on Music: Essays in Honor of Eileen Southern*, ed. Josephine Wright (Harmonie Park Press, 1992), pp. 328-329.
- «El disco de fonógrafo»: Albert Murray, *Stomping the Blues* (Da Capo, 2000), p. 183.
- «Yo solía cantar una melodía»: Boyer, «The Hot Bach», parte 3, *New Yorker*, 8 de



julio de 1944, p. 29.

«Sabes que deberías ir»: Ellington, *Music Is My Mistress*, p. 97.

«una rapsodia sin las restricciones»: Tucker, *Duke Ellington Reader*, pp. 49-50.

Gershwin y Ellington: Véase Pollack, *George Gershwin*, pp. 165-168.

Boola: Mark Tucker, «The Genesis of *Black, Brown, and Beige*», *Black Music Research Journal*, vol. 13:2 (otoño de 1993), pp. 73-74.

había más iglesias: Howard Taubman, «The “Duke” Invades Carnegie Hall», *New York Times*, 17 de enero de 1943.

como señala Ken Rattenbury: Ken Rattenbury, *Duke Ellington, Jazz Composer* (Yale University Press, 1990), p. 106.

«Eso es la vida de los negros»: Tucker, *Duke Ellington Reader*, p. 150.

«no una canción de gran Alegría»: Tucker, «Genesis of *Black, Brown, and Beige*», p. 78.

con la ayuda de Billy Strayhorn: Sobre la contribución de Strayhorn, véase Van de Leur, *Something to Live For*, pp. 87-88.

«carente de forma y de sentido»: Paul Bowles, «Duke Ellington in Recital for Russian Relief», *New York Herald Tribune*, 25 de enero de 1943.

Hammond [...] se lamentó: John Hammond, «Is the Duke Deserting Jazz?», en Tucker, *Duke Ellington Reader*, pp. 171-173.

«Todo el que escribe música»: *On the Road with Duke Ellington* (NBC, 1967).

«Me quedé sorprendido»: Tucker, *Duke Ellington Reader*, p. 209.

## 5. APARICIÓN DE ENTRE LOS BOSQUES

«Desesperadamente difícil»: TMDF, p. 240.

«Dios abre durante un instante»: James Hepokoski, *Sibelius, Symphony No. 5* (Cambridge University Press, 1993), p. 33.

«Aislamiento y soledad»: ETS3, p. 283.

siete volúmenes: Kari Kilpeläinen, «Sibelius Eight: What Happened to It?», *Finnish Music Quarterly*, núm. 4 (1995), pp. 33-35.

«Supongo que a partir de ahora»: ETS3, p. 328, con correcciones de Jeffrey Kallberg.

«En la década de 1940»: Ibid., p. 317.

«Las pequeñas naciones»: Milan Kundera, *Testaments Betrayed*, trad. ing. Linda Asher (HarperCollins, 1995), pp. 192-194. [*Los testamentos traicionados*, trad. Beatriz de Moura, Barcelona, Tusquets, 1994.]

- «*Me siento como un fantasma*»: Sergei Bertensson y Jay Leyda, *Sergei Rachmaninoff: A Lifetime in Music* (Indiana University Press, 2001), p. 351.
- «*No todos pueden ser*»: Hepokoski, *Sibelius, Symphony No. 5*, p. 13.
- «*Lo más sencillo*»: Carl Nielsen, *Living Music*, trad. ing. Reginald Spink (Hutchinson, 1953), p. 75.
- «*no podía comprender*»: *The Kalevala*, trad. ing. Francis Peabody Magoun Jr. (Harvard University Press, 1963), p. 245. [*Kalevala*, trad. de Joaquín Fernández, Madrid, Alianza, 2004.]
- «*Kullervo, Kalervon*»: A partir de la traducción inglesa de William Forsell Kirby, incluida en las notas de la grabación de *Kullervo* de Osmo Vänskä (BIS CD-1215).
- «*la protesta más desgarradora*»: ETS1, p. 244.
- «*severidad y estilo*»: Karl Ekman, *Jean Sibelius: His Life and Personality*, trad. ing. Edward Birse (Tudor, 1945), p. 191.
- Salome y Elektra: Santeri Levas, *Sibelius: A Personal Portrait*, trad. ing. Percy Young (Dent, 1972), p. 74.
- Debussy*: ETS2, p. 107.
- «*mi más fiel compañero*»: James Hepokoski, «Sibelius, Jean», NG 23, p. 336.
- «*El cuervo*»: ETS2 pp. 195-201.
- «*La gente evitaba nuestra mirada*»: ETS2, p. 170.
- «*Una sinfonía no es*»: ETS2, p. 159. Correcciones de Jeffrey Kallberg.
- «*Freudvoll und leidvoll*»: Ibid., p. 161.
- «*forma rotacional*»: Hepokoski, *Sibelius, Symphony No. 5*, pp. 23-26.
- «*¡Una de mis supremas experiencias!*»: Ibid., pp. 36-37.
- la serie de armónicos de un prado*: Matti Huttunen, «The National Composer and the Idea of Finnishness», en *The Cambridge Companion to Sibelius*, ed. Daniel M. Grimley (Cambridge University Press, 2004), p. 14.
- «*disolución*» y «*descomposición*»: James Hepokoski, «Rotations, Sketches, and the Sixth Symphony», en *Sibelius Studies*, ed. Timothy Jackson y Veijo Murtomäki (Cambridge University Press, 2002), esp. pp. 328 y 345.
- «*Donde habitan las estrellas*»: Hepokoski, «Sibelius, Jean», p. 338.
- «*profunda palpación acústica*»: Julian Anderson, «Sibelius and Contemporary Music», en Grimley, *Cambridge Companion to Sibelius*, p. 198.
- «*He ensombrecido*»: William Shakespeare, *The Tempest*, ed. David Lindley (Cambridge University Press, 2002), p. 200. [*La tempestad*, trad. de Ángel Luis Pujante, Madrid, Espasa-Calpe, 2007.]

- «*Es extraña*»: ETS3, p. 308.
- «*el último de los héroes*»: Glenda Dawn Goss, *Jean Sibelius and Olin Downes: Music, Friendship, Criticism* (Northeastern University Press, 1995), pp. 105 y 157.
- «*Mi madre y yo*»: Ibid., p. 202.
- «*aburrida monotonía nórdica*»: ETS3, p. 293.
- «*no podía permitirse*»: Ibid., p. 291.
- «*vulgar, autocompasiva*»: Virgil Thomson, *Music Reviewed, 1940-1954* (Vintage, 1967), p. 4.
- «*La obra de Sibelius*»: «The Sibelius Problem», subsección de «Memorandum: Music in Radio», pp. 59-60, Princeton Radio Research Project, Paul Lazarsfeld Papers, Columbia University.
- «*el tono es más adecuado*»: *Selected Letters of Virgil Thomson*, ed. Tim Page y Vanessa Weeks Page (Summit Books, 1988), p. 182.
- correspondencia con Koussevitzky*: Cartas fechadas el 2 de enero de 1930, 16 de agosto de 1930, 20 de agosto de 1931, 15 de enero de 1932, 6 de junio de 1932, 14 de junio de 1932, 31 de diciembre de 1932 y 17 de enero de 1933, en Serge Koussevitzky Archive, Music Division, Biblioteca del Congreso (Washington).
- Sociedad Sibelius*: Árni Ingólfsson, «“This Music Belongs to Us”: Scandinavian Music and “Nordic” Ideology in the Third Reich», ponencia presentada en la reunión de la sección de Nueva Inglaterra de la American Musicological Society el 23 de marzo de 2002.
- «*Deseo de todo corazón*»: Harold E. Johnson, *Jean Sibelius* (Knopf, 1959), p. 213.
- «*¿Cómo puedes ser capaz?*»: ETS3, p. 327.
- «*La gran desgracia*»: Jean Sibelius, *Dagbok, 1909-1944* (Svenska litteratursällskapet i Finland, 2005), pp. 325 y 338. Traducción inglesa de Jeffrey Kallberg.
- «*Todos los médicos*»: Levas, *Sibelius*, p. 20.
- «*Es muy doloroso*»: Ibid., p. 123.
- «*Todos los días*»: ETS1, p. 289.
- «*¡Aquí llegan!*»: ETS3, p. 330.
- Stravinsky y Sibelius*: Véanse SWS2, p. 443; Eric Walter White, *Stravinsky: The Composer and His Works* (University of California Press, 1979), p. 143; y RCSC, pp. 170 y 242.
- «*modernismo antimoderno*»: Milan Kundera, «Die Weltliteratur», trad. ing. Linda Asher, *New Yorker*, 8 de enero de 2007. [*El telón: ensayo en siete partes*, trad. de Beatriz de Moura, Barcelona, Tusquets, 2009.]

*Lumbreras de la nueva música*: Véanse Brian Ferneyhough, *Collected Writings* (Harwood, 1995), p. 205; Hans Gefors, «Make Change Your Choice!», en *The Music of Per Nørgård*, ed. Anders Beyer (Scolar, 1996), p. 37; y, para muchos otros ejemplos, Anderson, «Sibelius and Contemporary Music».

*Lindberg*: Para leer las opiniones de Lindberg sobre *Tapiola*, véase la entrevista de Peter Szendy en *Magnus Lindberg* (FMIC/IRCAM, 1993), p. 11.

«*Las personas que pensáis*»: MFS, p. 192.

## 6. CIUDAD DE REDES

«*El escrito con sangre*»: *Der Wendepunkt, Ein Lebensbericht* (Fischer, 1942), pp. 317 y 321. [*Cambio de rumbo: crónica de una vida*, trad. de Genoveva Dieterich y Anton Dieterich, Barcelona, Alba, 2007.]

«*La música ha dejado de ser*»: Alexander Ringer, «Schoenberg, Weill, and Epic Theater», *Journal of the Arnold Schoenberg Institute*, vol. 4:1 (junio de 1980), p. 86.

«*En los últimos días*»: Kurt Weill, *Briefe an die Familie (1914-1950)*, ed. Lys Symonette y Elmar Juchem (Metzler, 2000), p. 190.

*recepción con champán*: Klaus Kreimeier, *The Ufa Story: A History of Germany's Greatest Film Company, 1918-1945*, trad. ing. Robert Kimber y Rita Kimber (Hill and Wang, 1996), pp. 46-47.

*Strauss había dirigido*: BGFI, p. 571.

*cuatrocientos asesinatos políticos*: Emil Julius Gumbel, «Four Years of Political Murder», en *The Weimar Republic Sourcebook*, ed. Anton Kaes, Martin Jay y Edward Dimendberg (University of California Press, 1994), pp. 100-104.

*Gustav Landauer*: Véase Joan Weinstein, *The End of Expressionism: Art and the November Revolution in Germany, 1918-19* (University of Chicago Press, 1990), pp. 177-205. El director de cine Mike Nichols es nieto de Landauer y Lachmann.

«*No hubo nada tan demencial*»: Bernd Widdig, *Culture and Inflation in Weimar Germany* (University of California Press, 2001), pp. 10-11.

*Como ha mostrado el crítico*: John Rockwell, «The Prussian Ministry of Culture and the Berlin State Opera, 1918-1931» (tesis doc., University of California at Berkeley, 1972); y John Rockwell, «Kurt Weill's Operatic Reform and Its Context», en *A New Orpheus: Essays on Kurt Weill*, ed. Kim H. Kowalke (Yale University Press, 1986), pp. 55-58.

«*Éste no es el verdadero Berlín*»: Joseph Goebbels, «Around the Gedächtniskirche» (1928), en Kaes, Jay y Dimendberg, *Weimar Republic Sourcebook*, p. 561.

*Conde von Kielmannsegg*: Paul Hindemith, «Notizen zu meinen "Feldzugs-

- Erinnerungen”», *Hindemith Jahrbuch*, núm. 18 (1989), p. 88; y Andres Briner, Dieter Rexroth y Giselher Schubert, eds., *Paul Hindemith: Leben und Werk im Bild und Text* (Atlantis, 1988), p. 36; *Selected Letters of Paul Hindemith*, ed. y trad. ing. Geoffrey Skelton (Yale University Press, 1995), p. 21.
- «*ni confusa a la manera impresionista*»: Stephen Hinton, «Aspects of Hindemith’s Neue Sachlichkeit», *Hindemith Jahrbuch*, núm. 14 (1985), p. 26.
- Orff y Brecht*: Kim H. Kowalke, «Burying the Past: Carl Orff and His Brecht Connection», *Musical Quarterly*, vol. 84:1 (primavera de 2000), pp. 58-83.
- «*hambre de totalidad*»: Peter Gay, *Weimar Culture: The Outsider as Insider* (Harper and Row, 1968), p. 96.
- Adorno y Hindemith*: Theodor W. Adorno, «Kritik des Musikanten», en *Gesammelte Schriften* (Suhrkamp, 1973), vol. 14, pp. 67-107.
- fotomontaje*: Véanse las notas a la grabación de 1993 de *Jonny spielt auf* (Decca 436 631-2).
- «*50.ª Avenida*», *Max Brand*: NSM, pp. 304 y 311.
- grabación de 78 rpm*: Véase Susan C. Cook, «Flirting with the Vernacular: America in Europe, 1900-45», en *The Cambridge History of Twentieth-Century Music*, ed. Nicholas Cook y Anthony Pople (Cambridge University Press, 2004), p. 179.
- revista de jazz de Sam Wooding*: John L. Stewart, *Ernst Krenek: The Man and His Music* (University of California Press, 1991), p. 81.
- «*A pesar de sus inyecciones*»: Hanns Eisler, *Musik und Politik*, ed. Günter Mayer (VEB, 1973), p. 35.
- «*estabilización relativa*»: *Ibid.*, p. 80.
- Scheindasein*: *Ibid.*, p. 33.
- «*Los grandes festivales de música*»: Hanns Eisler, «Zur Situation der modernen Musik» (1928), en p. 55.
- «*recordad también*»: *Ibid.*, p. 56.
- «*Hindemith ya se ha adentrado*»: Jürgen Schebera, *Kurt Weill 1900-1950: Eine Biographie in Texten, Bildern und Dokumenten* (Schott, 1990), p. 44.
- «*concesiones al gusto de la calle*»: *Ibid.*, p. 45.
- «*No le tenga miedo*»: Kurt Weill, *Musik und musikalisches Theater: Gesammelte Schriften*, ed. Stephen Hinton y Jürgen Schebera (Schott, 2000), p. 489.
- Schlagwort*: La deuda contraída con Busoni se encuentra detallada en Michael Morley, «“Suiting the Action to the Word”: Some Observations on *Gestus* and *Gestische Musik*», en Kowalke, *A New Orpheus*, pp. 187-188.
- «*en el que la pantomima*»: Daniel Albright, *Untwisting the Serpent: Modernism in Music, Literature, and Other Arts* (University of Chicago Press, 2000), p. 112.

- «sereno, retraído»: Ronald Taylor, *Kurt Weill: Composer in a Divided World* (Northeastern University Press, 1992), p. 58.
- «No puede leer una partitura»: Kurt Weill, *Ausgewählte Schriften*, ed. David Drew (Suhrkamp, 1975), p. 9.
- «autor de óperas atonales»: Bertolt Brecht, *Arbeitsjournal, Erster Band, 1948 bis 1942*, ed. Werner Hecht (Suhrkamp, 1973), p. 188.
- «¿No hay aquí teléfono?»: Taylor, *Kurt Weill*, pp. 115-116.
- «feo, brutal»: Bertolt Brecht, *Schriften zum Theater*, ed. Werner Hecht (Suhrkamp, 1963), p. 7.
- «Igual que Wagner»: Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, vol. II/2, ed. Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser (Suhrkamp, 1977), p. 665.
- «cuán íntimamente se entrelazan»: Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, vol. VII/1, ed. Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser (Suhrkamp, 1989), p. 347.
- «un estilo de subterfugios»: Stephen Hinton, «Misunderstanding “The Threepenny Opera”», en *Kurt Weill, «The Threepenny Opera»*, ed. Stephen Hinton (Cambridge University Press, 1990), p. 189.
- veintitrés instrumentos diferentes: Stephen Hinton, «Die Dreigroschenoper: The 1928 Full Score», en *Die Dreigroschenoper: A Facsimile of the Holograph Full Score*, ed. Edward Harsh (Kurt Weill Foundation for Music, 1996), p. 8.
- «Cuando te hablo»: según la grabación realizada en Los Ángeles el 30 de octubre de 1986, publicada en *Frank Sinatra: The Reprise Collection* (9 26340-2).
- Armstrong dijo: Will Friedwald, *Stardust Melodies: The Biography of Twelve of America's Most Popular Songs* (Pantheon, 2002), p. 88.
- «El público eran»: Bob Dylan, *Chronicles*, vol. 1 (Simon and Schuster, 2004), pp. 273-275. [Crónicas, trad. de Miguel Izquierdo, Barcelona, RBA, 2007.]
- una cita directa: La canción en cuestión es «Lied von der Moldau», de *Schweyk im zweiten Weltkrieg*, una revista de 1943 de Brecht y Eisler. Para más información sobre la conexión entre Brecht y Dylan, véase Esther Quin, «Stumbling on Lost Cigars of Bertolt Brecht: Bob Dylan's Rebellion», *PN Review*, vol. 30:2 (nov.-dic. de 2003), pp. 47-53.
- «Has traicionado a Dios»: A partir de la traducción inglesa de Allen Forte contenida en el libreto de la grabación de 1995 de Pierre Boulez de *Moses und Aron* (DG 449 174-2), p. 63.
- discípulos y amigos: HMAW, p. 252.
- «extrema emocionalidad»: ASSG, p. 163.
- «El Dios burgués no basta»: Josef Rufer, *Das Werk Arnold Schönbergs* (Bärenreiter,

1959), p. 101. Véase también Arnold Schoenberg, *Texte* (Universal, 1926), pp. 23-28.

Salome y Elektra: Al final de la ópera, después de que Herodes grite «¡Matad a esa mujer!», la orquesta recorre once tonos diferentes en una rápida y caleidoscópica sucesión: un amenazador acorde en el metal (Re, Fa, La), una angulosa fanfarria para trompeta (Do, Sol bemol, Si bemol, Re bemol, Sol) y un estruendoso arpegio para trombón (La bemol, Do bemol, Mi bemol). Véase también un perfecto agregado dodecafónico en tres compases antes de 255: acordes arpegiados de Mi bemol menor, Re bemol mayor, Sol séptima de dominante y La menor. Sobre la escritura cuasidodecafónica de *Elektra*, véase Tethys Carpenter, «The Musical Language of *Elektra*», en *Richard Strauss, «Elektra»*, ed. Derrick Puffett (Cambridge University Press, 1989), pp. 74-106.

«Cuando han sonado las doce notas»: Anton Webern, *Path to the New Music*, ed. Willi Reich (Universal, 1960), p. 51.

Webern copió series: HMAW, pp. 309-310.

«Webern parece haber utilizado»: HHS, p. 401.

«pantalla completamente indiferenciada»: Joseph Auner, «Proclaiming the Mainstream: Schoenberg, Berg, and Webern», en Cook y Pople, *Cambridge History of Twentieth-Century Music*, pp. 253-254.

durante los próximos cien años: HHS, p. 252.

«El reconocimiento te hace bien»: ASB, p. 124.

«Desde el principio, el arte»: JASR, p. 212.

«¿Quién es éste?»: A partir de la traducción inglesa en JASR, p. 188. Para otras expresiones burlonas, véase Leonard Stein, «Schoenberg and “Kleine Modernsky”», en *Confronting Stravinsky: Man, Musician, and Modernist*, ed. Jann Pasler (University of California Press, 1986), p. 319.

«Muchos compositores modernos»: ASSG, p. 128.

«Jo-Jo-Foxtrott»: ASC.

Von heute auf morgen: Véase Juliane Brand, «A Short History of *Von heute auf morgen* with Letters and Documents», *Journal of the Arnold Schoenberg Institute*, vol. 14:2 (noviembre de 1991), p. 259.

«sólo desea tener putas»: JASR, p. 196. Para el comentario de Krenek, véase p. 194.

«La música moderna me aburre»: HHS, p. 283.

«traición»: ASB, p. 126.

«llenos de desprecio»: Kurt Weill, «Verschiebungen in der musikalischen Produktion» (octubre de 1927), en *Musik und musikalisches Theater*, p.61.

«comprensible»: Ringer, «Schoenberg, Weill, and Epic Theater», pp. 85-86.

- «Al final esos artistas»: Ibid., p. 89.
- «Creo que no tengo ninguno»: ASSG, p. 411.
- Stresemann [...] asistió: Wolfgang Stresemann, *Zeiten und Klänge: Ein Leben zwischen Musik und Politik* (Ullstein, 1994), pp. 102-103.
- «¡Es el principio del fin!»: Klaus Mann, *Der Wendepunkt*, p. 282.
- Quinta Sinfonía de Beethoven: Thomas Phelps, «Stefan Wolpe: Eine Einführung», en Stefan Wolpe, *Lieder mit Klavierbegleitung, 1929-1933* (Peer, 1993), p. 5; Austin Clarkson, «Lecture on Dada by Stefan Wolpe», *Musical Quarterly*, vol. 72:2 (mayo de 1986), pp. 209-210.
- Zeus und Elida: Austin Clarkson, «Stefan Wolpe: Broken Sequences», en *Music and Nazism: Art Under Tyranny, 1933-1945*, ed. Michael H. Kater y Albrecht Riethmüller (Laaber, 2003), p. 222.
- no consiguió satisfacer: Ibid., p. 224.
- Las grabaciones de Kampflieder: Ernst Busch, *Lieder der Arbeiterklasse & Lieder aus dem spanischen Bürgerkrieg* (Pläne CD 88 642).
- cuatrocientos mil afiliados: Clarkson, «Stefan Wolpe: Broken Sequences», p. 223.
- con el puño cerrado: Jürgen Schebera, *Hanns Eisler: Eine Biographie in Texten, Bildern, und Dokumenten* (Schott, 1998), p. 68.
- «Mejor hacer música»: Stephen Hinton, «Lehrstück: An Aesthetics of Performance», en *Hindemith Jahrbuch*, núm. 22 (1993), pp. 80-81.
- «disposición a actuar»: Ibid., p. 88.
- Gerhart Eisler: Véanse Herbert Romerstein y Eric Breindel, *The Venona Secrets: Exposing Soviet Espionage and America's Traitors* (Regnery, 2000), pp. 71-73 y 526; Raymond W. Leonard, *Secret Soldiers of the Revolution: Soviet Military Intelligence, 1918-1933* (Greenwood, 1999), p. 41; y John Willett, «Production as Learning Experience: *Taniko, He Who Says Yes, The Measures Taken*», en *Brecht and East Asian Theatre*, ed. Antony Tatlow y Tak-Wai Wong (Hong Kong University Press, 1982), pp. 157-158.
- «¿Qué vamos a hacer con tu cuerpo?»: Bertolt Brecht, *Die Stücke von Bertolt Brecht in einem Band* (Suhrkamp, 1978), p. 267. [*Teatro completo*, trad. de Miguel Sáenz, Madrid, Cátedra, 2006.]
- «El yo está desapareciendo»: Ludwig Bauer, «The Middle Ages, 1932», en Kaes, Jay y Dimendberg, *Weimar Republic Sourcebook*, p. 385.
- «Richard Strauss de imitación»: John Fuegi, *Brecht and Company: Sex, Politics, and the Making of Modern Drama* (Grove, 1994), p. 267.
- «¡Alemania, despierta!»: David Farneth, Elmar Juchem y Dave Stein, eds., *Kurt Weill: A Life in Pictures and Documents* (Overlook, 2000), p. 115; y NSM, p.



«*la gran represalia*»: Karl Kraus, «Die Büchse der Pandora», en *Grimassen: Ausgewählte Werke, Band I, 1902-1914* (Langen Müller, 1971), pp. 54 y 51. Véase también Patricia Hall, *A View of Berg's «Lulu» Through the Manuscript Sources* (University of California Press, 1996), pp. 94 y 73-75.

«*Estuve con él hasta muy tarde*»: Theodor Adorno, *Berg: Der Meister des kleinsten Übergangs* (Lafite, 1968), p. 18.

«*envidiaba los éxitos de Berg*»: Ibid., p. 36.

*nuevos tipos de tonalidad*: Theodor W. Adorno, *Alban Berg: Briefwechsel, 1925-1935*, ed. Henri Lonitz (Suhrkamp, 1997), p. 108.

«*Alban inventó una excusa*»: George Perle, *The Operas of Alban Berg, vol. 2: «Lulu»* (University of California Press, 1985), p. 28.

*su orquestación fuera la correcta*: Hall, *A View of Berg's «Lulu»*, pp. 39 y 167.

*que Berg vio en Viena*: David Drew, *Kurt Weill: A Handbook* (University of California Press, 1987), p. 184.

*tomando nota de las tríadas*: Hall, *A View of Berg's «Lulu»*, pp. 120-121. Para más detalles sobre la técnica de las series de *Lulu*, véase Douglas Jarman, *Alban Berg, «Lulu»* (Cambridge University Press, 1991), pp. 67-71.

«*Siempre tuve la impresión*»: Willi Reich, *Alban Berg*, trad. ing. Cornelius Cardew (Harcourt, Brace and World), p. 30.

«*Veíamos derramarse las lágrimas*»: TMDF, p. 502.

*Thomas Mann pensó con frecuencia en Berg*: Mann parece haber leído el libro de Willi Reich *Alban Berg* (Reichner, 1937) a modo de fuente. Véanse Thomas Mann, *Tagebücher, 1944-1.4.1946* (Fischer, 1986), p. 14;– y Thomas Mann, *The Story of a Novel: The Genesis of Doctor Faustus* (Knopf, 1961), p. 72. En 1944 existía únicamente un libro sobre Berg. La biblioteca de Mann en Zúrich no tiene entre sus fondos el libro de Reich; Mann podría habérselo devuelto a Adorno cuando terminó de leerlo. Para el estreno de *Lulu*, véase Thomas Mann, *Diaries, 1918-1939*, ed. Hermann Kesten, trad. ing. Richard Winston y Clara Winston (Abrams, 1982), p. 278. [*Diarios*, 2 vols., trad. de Pedro Gálvez, Barcelona, Plaza & Janés, 1987.] Para la inclusión de la escena final en la representación de 1937, véase Perle, *Operas of Alban Berg, vol. 2*, p. 266.

«*Calla un instrumento detrás de otro*»: Reich, *Alban Berg* (1937), p. 101.

«*Se retira un grupo instrumental tras otro*»: TMDF, p. 490.

## 7. EL ARTE DEL MIEDO

«*Por el legendario muelle*»: *The Complete Poems of Anna Akhmatova*, ed. Roberta

Reeder, trad. ing. Judith Hemschemeyer (Zephyr, 1997), p. 562. [*El canto y la ceniza*, trad. de Monika Zgustova y Olvido García Valdés, Barcelona, Galacia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2005.]

*Palco A*: Los detalles de la asistencia de Stalin a la representación de *Lady Macbeth* están sacados de Dmitri Volkogonov, *Stalin: Triumph and Tragedy* (Forum, 1996), p. 148; Galina Vishnevskaya, *Galina: A Russian Story*, trad. ing. Guy Daniels (Harcourt Brace Jovanovich, 1984), p. 94; Krzysztof Meyer, *Dimitri Chostakovitch* (Fayard, 1994), pp. 201-202; [*Shostakovitch: su vida, su obra, su época*, trad. de Ambrosio Berasain, Madrid, Alianza, 1997] y LFS, pp. 84-85.

«*hacer uso de todos*»: Boris Schwarz, *Music and Musical Life in Soviet Russia, 1917-1970* (Norton, 1972), p. 144.

«*angustiado*»: EWS, p. 129.

«*Desde el primer momento*»: LFS, pp. 84-85.

*para celebrar la Nochevieja*: Harlow Robinson, *Sergei Prokofiev: A Biography* (Northeastern University Press, 2002), pp. 309-310.

«*oficial*» o *disidente*: La principal controversia en torno a Shostakovich es el debate suscitado por el libro *Testimony: The Memoirs of Dmitri Shostakovich* (Harper and Row, 1979) de Solomon Volkov, que pretende ser la autobiografía del compositor y que lo retrata como un disidente o «loco santo». [*Testimonio: las memorias de Dmitri Shostakovich*, trad. de José Luis Pérez de Arteaga, Madrid, Aguilar, 1991.] La tesis fue ampliada en Ian MacDonald, *The New Shostakovich* (Northeastern University Press, 1990); y en Allan B. Ho y Dmitry Feofanov, *Shostakovich Reconsidered* (Toccata, 1998). Pero dos ensayos de Laurel E. Fay —«Shostakovich Versus Volkov: Whose *Testimony*?» (1980), reeditado en *A Shostakovich Casebook*, ed. Malcolm Hamrick Brown (Indiana University Press, 2004), pp. 11-21; y «Volkov's *Testimony* Reconsidered», también en *Shostakovich Casebook*, pp. 22-66— han demostrado que *Testimony* es un documento fraudulento. Para más información, véase [www.therestisnoise.com/2004/07/the\\_case\\_of\\_the.html](http://www.therestisnoise.com/2004/07/the_case_of_the.html).

«*Hay quienes habitan*»: Brecht escribió estos versos en 1930 para la película sobre *Die Dreigroschenoper* de G. W. Pabst.

*pintaron con colores vivos*: Sheila Fitzpatrick, *The Commissariat of Enlightenment: Soviet Organization of Education and the Arts Under Lunacharsky, October 1917-1921* (Cambridge University Press, 1970), p. 126.

«*No puedo escuchar*»: Robert Payne, *The Life and Death of Lenin* (Simon and Schuster, 1964), p. 249. [*Vida y muerte de Lenin*, trad. de Miguel de la Puerta, Barcelona, Destino, 1965.]

«*vieja porquería estética*»: Fitzpatrick, *Commissariat of Enlightenment*, p. 121.

- «*Escupid en las rimas*»: Vladimir Maiakovsky, «Order No. 2 to the Army of the Arts» (1921), en *The Bedbug and Selected Poetry*, trad. ing. Max Hayward y George Reavey (Indiana University Press, 1975), pp. 147-148. [*La chinche*, trad. de Victoriano Imbert, Madrid, Edaf, 1974.]
- Sinfonía para silbatos de fábrica: Amy Nelson, *Music for the Revolution: Musicians and Power in Early Soviet Russia* (Penn State University Press, 2004), pp. 27-28.
- «*Dejad que el obrero oiga*»: Fitzpatrick, *Commissariat of Enlightenment*, p. 134. Lo dijo en 1918.
- Bulgakov y Zoshchenko*: Véase Edvard Radzinsky, *Stalin*, trad. ing. H. T. Willetts (Doubleday, 1996), pp. 261 y 524.
- una buena voz de tenor*: Simon Sebag Montefiore, *Stalin: The Court of the Red Tsar* (Weidenfeld and Nicolson, 2003), p. 73. [*La corte del zar rojo*, trad. de Teófilo de Lozoya, Barcelona, Crítica, 2004.]
- «*bueno*», «*mediocre*»: Roy A. Medvedev y Zhores A. Medvedev, *The Unknown Stalin: His Life, Death, and Legacy*, trad. ing. Ellen Dahrendorf (Tauris, 2003), p. 92.
- «*imperiosa, insoportablemente explícita*»: Nadezhda Mandelstam, *Hope Against Hope: A Memoir*, trad. ing. Max Hayward (Atheneum, 1970), p. 4. [*Contra la desesperanza*, trad. de Lydia Kuper, Barcelona, Círculo de Lectores, 2007.]
- «*Nuestro misterioso sobrecogimiento*»: Ibid., p. 85.
- «*A ti te pareció*»: LFS, p. 121.
- Glazunov*: Ibid., p. 292.
- marcha fúnebre*: Ibid., p. 12.
- rompió a reír*: Ibid., p. 36.
- «*“El Arte pertenece”*»: Michael Ardog, *Memories of Shostakovich*, trad. ing. Rosanna Kelly y Michael Meylac (Short, 2004), pp. 88-89.
- gas venenoso*: Véanse Arno J. Mayer, *The Furies: Violence and Terror in the French and Russian Revolutions* (Princeton University Press, 2000), p. 395; y Alexander Yakovlev, *A Century of Violence in Soviet Russia*, trad. ing. Anthony Austin (Yale University Press, 2002), p. 90.
- «*un hombre de gran educación*»: IGFSF, p. 216.
- Se ofreció a encontrar*: «Shostakovich: Letters to His Mother», trad. ing. Rolanda Norton, en *Shostakovich and His World*, ed. Laurel E. Fay (Princeton University Press, 2004), p. 16.
- Yavorsky*: Véase Gordon D. McQuere, «The Theories of Boleslav Yavorsky», en *Russian Theoretical Thought in Music*, ed. Gordon D. McQuere (UMI Research Press, 1983), pp. 109-164.

hasta el mismísimo Alban Berg: LFS, p. 39.

recibió un encargo bien remunerado: Ibid., pp. 39-40.

En un breve viaje a Berlín: En «Responses of Shostakovich to a Questionnaire on the Psychology of the Creative Process» (1927), trad. ing. Malcolm Hamrick Brown, en Fay, *Shostakovich and His World*, pp. 29-30, Shostakovich menciona la influencia de Schoenberg, Bartók, Hindemith y Krenek.

La nueva Babilonia: Véase Richard Taylor e Ian Christie, eds., *Inside the Film Factory: New Approaches to Russian and Soviet Cinema* (Routledge, 1991), p. 180.

«Los primeros experimentos»: Sergei Eisenstein, Vsevolod Pudovkin y Grigori Aleksandrov, «Statement on Sound», en *The Film Factory: Russian and Soviet Cinema in Documents, 1896-1939*, ed. Richard Taylor e Ian Christie (Harvard University Press, 1988), pp. 234-235.

«La canción del contraplán»: Para más información sobre la música de cine de Shostakovich, véase John Riley, *Dmitri Shostakovich: A Life in Film* (Tauris, 2005).

llevándose una flauta al trasero: EWS, p. 93.

Unión de Compositores Soviéticos: Ibid., pp. 79-81, y LFS, p. 65.

«ingenieros de las almas humanas»: Tovah Yedlin, *Maxim Gorky: A Political Biography* (Praeger, 1999), p. 199.

«tragedias y conflictos»: Pauline Fairclough, «The “Perestroyka” of Soviet Symphonism: Shostakovich in 1935», *Music & Letters*, vol. 83:2 (mayo de 2002), p. 262.

«típico kulak de libro», «futuro kulak»: Dmitri Shostakovich, «About My Opera», en Victor Seroff, *Dmitri Shostakovich: The Life and Background of a Soviet Composer* (Knopf, 1943), pp. 254 y 253.

«En Lady Macbeth quise»: David Fanning, notas a la grabación de *Lady Macbeth* de Myung Whun-Chung (DG 437 511-2), p. 15.

«mezquinos», «vulgares»: Shostakovich, «About My Opera», pp. 250-255.

tres millones de personas: Robert Conquest, *The Harvest of Sorrow: Soviet Collectivization and the Terror-Famine* (Oxford University Press, 1986), pp. 305-306.

Katerina y Nina: Vishnevskaya, Galina, p. 351.

«[Shostakovich] ansiaba recrear»: EWS, p. 110.

Gavriil Popov: Laurel E. Fay, «Found: Shostakovich’s Long-Lost Twin Brother», *New York Times*, 6 de abril de 2003; Pauline Fairclough, *A Soviet Credo: Shostakovich’s Fourth Symphony* (Ashgate, 2006), pp. 43-45; y Victor Tsaritsyn,

«This Strong, Brilliant Gift...», *Neva*, septiembre de 2004. El autor agradece a Chris Lovett que le haya hecho reparar en el artículo de Tsaritsyn y que lo haya traducido para él.

«jeroglíficos y acertijos»: Leonid Maximenkov, «Stalin and Shostakovich: Letters to a “Friend”», en Fay, *Shostakovich and His World*, p. 48.

«Teníamos que empezar»: Joshua Kunitz, «The Shostakovich “Affair”», *New Masses*, 9 de junio de 1936, p. 18.

«Tiene que hacerse»: LFS, p. 87; IGSF, p. 214.

«No hay necesidad»: Andrei Artizov y Oleg Naumov, eds., *Vlast' i khudozhestvennaia intelligentsiia: Dokumenty TsK RKP(b)-VKP(b), VChK-OGPU-NKVD o kul'turnoi politike, 1917-1953 gg.* (Demokratiia, 1999), pp. 290-295. Traducción inglesa de Alex Abramovich. Abram Lezhnev era el pseudónimo de Abram Garelik.

*Defensa de Meyerhold*: LFS, p. 91. Para más detalles sobre la asistencia de Meyerhold a la representación de *Lady Macbeth*, véase Meyer, *Dimitri Chostakovitch*, p. 201.

«Todo lo que hizo el artículo»: *Maxim Gorky: Selected Letters*, ed. y trad. ing. Andrew Barratt y Barry P. Scherr (Clarendon, 1997), p. 366.

«igual que un jardinero cultiva»: Joseph Stalin et al., *Soviet Union, 1935* (Cooperative Publishing Society of Foreign Workers in the U.S.S.R., 1935), p. 13.

«A mi pregunta»: Memorándum de Kerzhentsev a Stalin y Molotov, 7 de febrero de 1936, en Artizov y Naumov, *Vlast' i khudozhestvennaia intelligentsiia*, p. 289. Traducción inglesa de Alex Abramovich.

*esperando una llamada de teléfono*: LFS, p. 91.

«Estoy viviendo»: Lyudmila Mikheyeva-Sollertinskaya, «Shostakovich As Reflected in His Letters to Sollertinsky», en *Shostakovich in Context*, ed. Rosamund Bartlett (Oxford University Press, 2000), p. 76.

*Tujachevsky sudando*: IGSF, p. 215.

*el cuñado, la suegra*: LFS, p. 98; EWS, pp. 145-146.

*había manchas de sangre*: Robert Conquest, *The Great Terror: A Reassessment* (Oxford University Press, 1990), p. 200. [*El gran terror*, trad. de la primera edición de Joaquín Adsuar, Barcelona, Caralt, 1974.]

«enemigos del pueblo»: Para el empleo de esta frase en relación con Shostakovich, véase Henry Orlov, «A Link in the Chain», en Brown, *Shostakovich Casebook*, p. 197.

«Las autoridades intentaron»: IGSF, p. 194.

*Bujarin*: Para más detalles sobre la relación de la Cuarta con la definición menos

restrictiva de realismo socialista de Gorki-Bujarin, véase Fairclough, «“Perestroyka” of Soviet Symphonism», p. 262.

*Fairclough percibe*: Fairclough, *Soviet Credo*, p. 205.

*como señala Richard Taruskin*: Richard Taruskin, *Defining Russia Musically: Historical and Hermeneutical Essays* (Princeton University Press, 1997), p. 493.

*se puso a trabajar en el finale*: LFS, p. 93; el segundo movimiento quedó concluido el 6 de enero de 1936.

«*No me gustaba la situación*»: Ibid., p. 96. Para «complejidad diabólica», véase IGSF, p. XXIII.

«*Si he conseguido realmente*»: Taruskin, *Defining Russia Musically*, pp. 523-524.

«*Sinfonía “Heroica”*»: Maxim Shostakovich, «Six Lectures on the Shostakovich Symphonies», trad. ing. John-Michael Albert, en Ho y Feofanov, *Shostakovich Reconsidered*, p. 408.

*Benditsky*: EWS, p. 153.

«*el grito de separación*»: Jaak Panksepp y Günther Bernatzky, «Emotional Sounds and the Brain: The Neuroaffective Foundations of Musical Appreciation», *Behavioural Processes*, núm. 60 (2002), p. 143.

«*Un bárbaro-artista*»: Traducción inglesa de Alex Abramovich. Irónicamente, el primero en reparar en la cita fue el escritor soviético David Rabinovich, que esgrimió los últimos versos como una prueba de que Shostakovich estaba retratando su propio renacimiento en los brazos de la sociedad soviética. Véase David Rabinovich, *Dmitry Shostakovich* (Lawrence and Wishart, 1959), p. 49.

«*notable*», «*mala*», «*Re mayor*», «*tediosa*»: LFS, pp. 99 y 103.

«*un aguafuerte impresionista*»: Taruskin, *Defining Russia Musically*, pp. 527-528.

«*determinación de SER*»: Shostakovich, «Six Lectures on the Shostakovich Symphonies», p. 409.

*Liubov Shaporina*: Para el diario de Shaporina, véase Véronique Garros, Natalia Korenevskaya y Thomas Lahusen, eds., *Intimacy and Terror: Soviet Diaries of the 1930s*, trad. ing. Carol A. Flath (New Press, 1995), p. 356; para otros detalles, véase EWS, p. 126.

«*¿Sabes?*»: Taruskin, *Defining Russia Musically*, p. 482.

*defensa ruso rubio*: Robinson, *Sergei Prokofiev*, p. 145.

*Conservatorio de San Petersburgo*: Para más detalles, véase *Prokofiev by Prokofiev*, ed. David H. Appel, trad. ing. Guy Daniels (Doubleday, 1979), pp. 99-318.

«*la sensación que tienes*»: Bruno Monsaingeon, *Sviatoslav Richter: Notebooks and Conversations*, trad. ing. Stewart Spencer (Princeton University Press, 2001), p. 71.

como señala David Nice: Véase David Nice, *Prokofiev: From Russia to the West, 1891-1935* (Yale University Press, 2003), p. 135.

«en Rusia tenemos también»: Stephen Press, «Prokofiev's Vexing Entry into the USA», *Three Oranges Journal*, núm. 6 (noviembre de 2003), pp. 22-26.

*Ciencia Cristiana*: Nice, *Prokofiev*, pp. 206-207.

«desea ardientemente»: *Ibid.*, p. 200.

«nueva sencillez»: Entrevista con *Los Angeles Evening Express*, 19 de febrero de 1930, citada por Alexander Ivashkin en sus notas a la grabación de *En el Dnieper* de Valeri Poliansky (Chandos 10044), p. 5.

*OGPU y Prokofiev*: Radzinsky, *Stalin*, pp. 229-230.

*signos de vigilancia*: Véase Sergei Prokofiev, *Soviet Diary 1927 and Other Writings*, ed. y trad. ing. Oleg Prokofiev (Northeastern University Press, 1992), pp. 43-44.

*cinco líneas principales*: *Ibid.*, pp. 248-249.

*Canciones de nuestros días*: Robinson, *Sergei Prokofiev*, p. 341.

*la melodía inicial*: Philip Taylor, notas a la grabación de *Noches egipcias* y otras obras de Valeri Poliansky (Chandos 10056).

«¡Papá!»: Robinson, *Sergei Prokofiev*, p. 370.

*colaboración con Eisenstein*: Véanse Yon Barna, *Eisenstein* (Indiana University Press, 1973), p. 215; Léon Moussinac, *Sergei Eisenstein* (Crown, 1970), p. 99; y Marie Seton, *Sergei M. Eisenstein* (Dennis Dobson, 1978), p. 385.

*346 penas de muerte*: Montefiore, *Stalin*, p. 287.

«tras esta máscara»: Nabokov, *Old Friends and New Music*, p. 180.

«Es un bonito cebo»: Vernon Duke, *Passport to Paris* (Little, Brown, 1955), p. 367.

«Tendría que haberme ido»: Fiodor Dostoevsky, *The Gambler*, trad. ing. Constance Garnett, en *Great Short Works of Fyodor Dostoevsky* (HarperCollins, 2004), p. 400. [*El jugador*, trad. de Juan López-Morillas, Madrid, Alianza, 2000.]

«¿Debería olvidarme?»: Prokofiev, *Soviet Diary*, pp. 8 y 9.

«Está estallando una ventisca»: IGSF, p. 23. Véase también *Pis'ma k drugu: Dmitrii Shostakovich-Isaaku Glikmanu* (DSCH/Kompositor, 1993), p. 62.

*justamente lo contrario*: IGSF, p. 249.

«Todo es tan estupendo»: *Ibid.*, p. 39.

«Me siento bien»: *Ibid.*, p. 293.

*cuerpo de bomberos*: Dmitri Sollertinsky y Ludmilla Sollertinsky, *Pages from the Life of Dmitri Shostakovich*, trad. ing. Graham Hobbs y Charles Midgley (Harcourt Brace Jovanovich, 1980), p. 98; Manashir Yakubov, prólogo a *Dmitri Shostakovich, Symphony No. 7, «Leningrad», Op. 60 (1941): Facsimile Edition of*

*the Manuscript* (Zen-On Music Company, 1992), pp. 7-8; y Seroff, *Dmitri Shostakovich*, p. 236.

*La imagen se tomó*: LFS, p. 123.

«Un gran peligro amenaza»: Harrison E. Salisbury, *The 900 Days: The Siege of Leningrad* (Pan, 2000), pp. 283-284; y LFS, p. 125.

*para varios amigos compositores*: Salisbury, *900 Days*, p. 298.

«Talk of the Town»: «Symphony», *New Yorker*, 18 de julio de 1942.

«En medio de las bombas»: «Fireman Shostakovich», *Time*, 20 de julio de 1942.

9 de agosto de 1942: Detalles sacados de LFS, pp. 132-133; Galina Stoliarova, «Remembering an Orchestra That Played on Through the Horrific Siege of Leningrad», *St. Petersburg Times*, 5 de febrero de 2004; y Ed Vulliamy, «Orchestral Manoeuvres», *Observer*, 25 de noviembre de 2001.

«La exposición»: Yakubov, prólogo a *Dmitri Shostakovich, Symphony No. 7*, pp. 8-9, fechado el 9 de octubre de 1941. Véase también «Leningrad Calling», *New Masses*, 28 de octubre de 1941.

«todas las formas de terror»: EWS, p. 185.

«episodio de la invasión»: Yakubov, prólogo a *Dmitri Shostakovich, Symphony No. 7*, p. 81.

«La sensación era»: Fiodor Dostoevsky, *The Devils*, trad. ing. David Magarshack (Penguin, 1971), pp. 326-327. [*Los demonios*, trad. de Juan López-Morillas, Barcelona, Círculo de Lectores, 2004.]

«Seguramente es»: *Beyond the Stars: The Memoirs of Sergei Eisenstein*, ed. Richard Taylor, trad. ing. William Powell (Seagull, 1995), pp. 345-346. Algún tiempo después, el crítico literario Abram Gozenpud preguntó a Shostakovich si había tenido en mente el episodio de Dostoievsky durante la composición de la *Leningrado*, y el compositor respondió que no estaba pensando conscientemente en él, pero no descartó la posibilidad. Véase EWS, p. 520.

«Y sobre los bosques»: *Complete Poems of Anna Akhmatova*, pp. 575-576. Véanse también las notas explicativas en pp. 580 y 847. Aunque las notas de Ajmatova pueden interpretarse en el sentido de que fuera la propia poeta quien sacara un manuscrito de la sinfonía —«la primera parte [movimiento] de la sinfonía fue sacada por el autor en un avión de la ciudad sitiada (1.X.1941)»—, Laurel Fay duda que sucediera algo semejante (comunicación personal al autor). Parece más probable que el «autor» sea Shostakovich.

«Iván [...] era muy cruel»: Montefiore, *Stalin*, p. 483.

«Cuando Prokofiev se puso en pie»: Monsaingeon, *Sviatoslav Richter*, p. 89. Véase también «Composer, Soviet-Style», *Time*, 19 de noviembre de 1945.



«*Un lugar realmente muy agradable*»: Harrison E. Salisbury, «Visit with Dmitri Shostakovich», *New York Times*, 8 de agosto de 1954.

«*Todo esto me ha hecho*»: Maximenkov, «Stalin and Shostakovich», p. 43.

*nuevo himno nacional soviético*: Ibid., p. 51.

*Orden de Lenin*: Véase LFS, p. 153, para algunos del resto de los cargos y distinciones. Para el conservatorio, véase David Fanning, «Shostakovich and His Pupils», en Fay, *Shostakovich and His World*, p. 278.

*dachas, premios, puestos*: Para más detalles sobre las raíces económicas de la campaña de 1948, véanse Maximenkov, «Stalin and Shostakovich», pp. 51-52; y Kiril Tomoff, *Creative Union: The Professional Organization of Soviet Composers, 1939-1953* (Cornell University Press, 2006), pp. 97-151.

*se había tomado unas vacaciones*: LFS, p. 152; y IGSE, pp. 241-242.

«*El Pianista*»: Montefiore, *Stalin*, pp. 122 y 482. Pero Shostakovich negó que Zhdanov tocara el piano para los compositores.

*Citas de Zajarov, Jrennikov y otros*: Alexander Werth, *Musical Uproar in Moscow* (Turnstile, 1949), pp. 54, 57, 55, 73, 69.

*Parece ser que Prokofiev*: Para algunas de estas anécdotas, véase Robinson, *Sergei Prokofiev*, p. xvi; Meyer, *Dimitri Chostakovitch*, pp. 306-307; y Alfred Schnittke, «On Prokofiev», en *A Schnittke Reader*, ed. Alexander Ivashkin, trad. ing. John Goodliffe (Indiana University Press, 2002), p. 63.

«*el Camarada Zajarov*»: Werth, *Musical Uproar in Moscow*, p. 62.

«*Lo envidia*»: EWS, p. 260.

*cuarenta y dos obras*: Orden núm. 17 del Directorio Central para la Inspección de Programas y Repertorio del Comité para Asuntos Artísticos del Soviet de Ministros de la U.R.R.S., Moscú, 14 de febrero de 1948. Traducción cortesía de Laurel Fay.

*cuya falta de sinceridad*: EWS, p. 235; y Werth, *Musical Uproar in Moscow*, pp. 95-96.

«*sin darse cuenta*»: NMS, p. 1065.

«*Estoy preparado*»: Robinson, *Sergei Prokofiev*, p. 458.

*coincidencia espeluznante*: Comunicación personal de Simon Morrison al autor. Morrison ha reunido pruebas que muestran que Prokofiev gozaba de una salud razonablemente buena en febrero de 1948, en contra de lo que él afirma en su carta.

«*Todas las resoluciones*»: NMS, p. 1063.

«*conspiración de silencio*»: LFS, p. 161.

*le había puesto en las manos*: EWS, p. 335; y LFS, pp. 320-321, n. 70.

«Leí como el miserable»: EWS, p. 335.

«¡Señor, ojalá supieran!»: Christopher Barnes, *Boris Pasternak: A Literary Biography*, vol. 2: 1928-1960 (Cambridge University Press, 1998), p. 252.

«El violín tocaba semicorcheas»: EWS, p. 245.

«Gracias, todo va bien»: Véanse EWS, pp. 212-214; Ardov, *Memories of Shostakovich*, pp. 69-73; y LFS, p. 172.

«Me ha apoyado muchísimo»: Maximenkov, «Stalin and Shostakovich», p. 55.

*Podía volver a respirar*: Nelly Kravetz, «A New Insight into the Tenth Symphony of Dmitri Shostakovich», en Bartlett, *Shostakovich in Context*, p. 170.

«muy satisfactorio»: NSM, p. 545.

«película estalinista por antonomasia»: Peter Kenez, *Cinema and Soviet Society from the Revolution to the Death of Stalin* (Tauris, 2001), p. 232.

*rompió a llorar*: LFS, p. 175.

«se ha prohibido una ópera»: Véase Lion Feuchtwanger, *Moskau 1937: Ein Reisebericht für meine Freunde* (Aufbau, 1993), p. 48.

Patética: Compárense los compases 221ss. del tercer movimiento de Tchaikovsky con el *finale* de Shostakovich después del compás 204.

*Sabinina*: EWS, p. 336.

*el cuerpo de Prokofiev*: Monsaingeon, *Sviatoslav Richter*, p. 4; Rostislav Dubinsky, *Stormy Applause: Making Music in a Worker's State* (Hill and Wang, 1989), pp. 34-44; Ardov, *Memories of Shostakovich*, p. 92; Michel Dorigné, *Serge Prokofiev* (Fayard, 1994), pp. 712-713; Georges Bartoli, *The Death of Stalin* (Praeger, 1975), p. 162; y Schnittke, «On Prokofiev», pp. 65-66.

«*Le deseo al menos*»: «Prokofiev's Correspondence with Stravinsky and Shostakovich», trad. ing. Natalia Rodríguez y Malcolm Hamrick Brown, en *Slavonic and Western Music: Essays for Gerald Abraham*, ed. Malcolm Hamrick Brown y Roland J. Wiley (UMI Research Press), p. 285. Véase también la entrevista de Rostropovich con Manashir Yakubov, en Brown, *Shostakovich Casebook*, p. 147, en relación con la admiración que sentía Shostakovich por la Sinfonía Concertante.

## 8. MÚSICA PARA TODOS

«¡*Me vi empujado!*»: *Style and Idea: Selected Writings of Arnold Schoenberg*, ed. Leonard Stein, trad. ing. Leo Black (University of California Press, 1984), p. 502. Para el coche Ford, véase Schoenberg a W. D. Dunham, 2 de noviembre de 1934, ASC.

- «SI HITLER»: Meyer Weisgal..., *So Far: An Autobiography* (Random House, 1971), p. 116.
- «intelectual» y «popular»: James Hoopes, *Van Wyck Brooks: In Search of American Culture* (University of Massachusetts Press, 1977), pp. 99-100.
- noventa y cinco millones de personas: Informe de Mr. Hopkins, 4 de abril de 1938, Correspondencia de Harry L. Hewes, 1936-1940, FMP.
- «El pueblo en masa»: Marc Blitzstein, «Coming – the Mass Audience!», *Modern Music*, vol. 13:4 (mayo-junio de 1936), pp. 23 y 25.
- diez millones de oyentes: Donald C. Meyer, «The NBC Symphony Orchestra» (tesis doc., University of California at Davis, 1994), p. 157.
- veinte millones de discos: Joseph Horowitz, *Understanding Toscanini: A Social History of American Concert Life* (University of California Press, 1994), p. 277.
- película sobre Don Juan: Donald Crafton, *The Talkies: American Cinema's Transition to Sound, 1926-1931* (University of California Press, 1999), pp. 72-82.
- intervención estatal: Véase Hugh Richard Sloten, *Radio and Television Regulation: Broadcast Technology in the United States, 1920-1960* (Johns Hopkins University Press, 2000), pp. 1-67.
- «caja de música radiofónica»: *Looking Ahead: The Papers of David Sarnoff* (McGraw-Hill, 1968), pp. 31-33. Para más información sobre Sarnoff, véanse Carl Dreher, *Sarnoff: An American Success* (Quadrangle, 1977); y Evan I. Schwartz, *The Last Lone Inventor: A Tale of Genius, Deceit, and the Birth of Television* (HarperCollins, 2002).
- «Considero la radio»: Schwartz, *Last Lone Inventor*, p. 66.
- Ohio State [...] Lotte Lehmann: Véanse las emisiones del 1 y 2 de octubre, tal y como aparecen recogidas en *Time*, 3 de octubre de 1938.
- «Chicos a la última de Toscanini»: Donald C. Meyer, «Toscanini and the NBC Symphony Orchestra: High, Middle, and Low Culture, 1937-1954», en *Perspectives on American Music, 1900-1950*, ed. Michael Saffle (Garland, 2000), p. 306.
- «Wagner, Beethoven, Bach»: «The Messenger Boy», *New York Times*, 7 de marzo de 1938.
- seis obras nativas: Horowitz, *Understanding Toscanini*, p. 133.
- «El próximo Beethoven»: HPAC, p. 122.
- 85 estrenos: H. Earle Johnson, *Symphony Hall, Boston* (Little, Brown, 1950), p. 163.
- no se renovarían el contrato: Horowitz, *Understanding Toscanini*, p. 176; Virgil Thomson, *Music Reviewed, 1940-1954* (Vintage, 1967), p. 111; y Meyer, «The NBC Symphony Orchestra», pp. 242-244.

«*Es extremadamente dudoso*»: Theodor W. Adorno, en *Essays on Music*, ed. Richard Leppert, trad. ing. Susan H. Gillespie (University of California Press, 2002), p. 268.

Ott & Pfaffle: «Early Dallas Hotels», [freepages.history.rootsweb.com/~jwheat/adairtoc.html](http://freepages.history.rootsweb.com/~jwheat/adairtoc.html) (consultado el 1 de diciembre de 2003).

*Jesse James*: ACVP, p. 3. Un posible problema con esta historia es que Frank James no empezó a trabajar en Dallas hasta 1885 aproximadamente, después de que su carrera criminal hubiera concluido.

«*simplemente soso*»: ACR, p. XIX.

«*Cuando nos encontrábamos finalmente*»: ACVP, p. 130. Para más detalles sobre la relación entre Gershwin y Copland, véase Carol J. Oja, «Gershwin and American Modernists of the 1920s», *Musical Quarterly*, vol. 78:4 (invierno de 1994), pp. 656-658.

*Ballet Sueco*: Copland, en ACVP, p. 44. Para otros espectáculos a los que asistió, véanse ACVP, p. 91; «My First Trip Abroad», ACLC; y Gail Levin y Judith Tick, *Copland's America: A Cultural Perspective* (Watson-Guptill, 2000), pp. 136-177. Para Joyce y Le Boeuf, véase ACVP, p. 75.

*Después de oír a Copland*: Aaron Copland, *Copland on Music* (Doubleday, 1960), p. 74; Léonie Rosenstiel, *Nadia Boulanger: A Life in Music* (Norton, 1982), p. 162.

«*Los días del compositor estadounidense*»: «America's Young Men of Promise», en Copland, *Copland on Music*, p. 151.

«*pandilla asquerosa de judíos*»: Olivia Mattis, «Edgard Varèse's "Progressive" Nationalism: *Amériques Meets Américanisme*», en *Edgard Varèse: Die Befreiung des Klangs*, ed. Helga de la Motte-Haber (Wolke, 1992), p. 169.

«*unidad de comandos*»: Virgil Thomson, *Virgil Thomson* (Dutton, 1985), p. 254.

«*Empezó, supongo*»: Aaron Copland, «Jazz Structure and Influence», en ACR, p. 84.

*Como observa Howard Pollack*: HPAC, pp. 129-130.

«*severas y solemnes*»: Paul Rosenfeld, *Discoveries of a Music Critic* (Vienna House, 1972), p. 334.

6,93 dólares: HPAC, p. 90.

«*Puede que me esté forzando*»: Diario de 1927, ACLC.

«*Cómo se profundiza*»: Diario, día de Navidad de 1930, ACLC.

*sin tuberías ni electricidad*: David M. Kennedy, *Freedom from Fear: The American People in Depression and War, 1929-1945* (Oxford University Press, 1999), p. 16. Sobre el populismo, véase Michael Kazin, *The Populist Persuasion: An American History* (Cornell University Press, 1998).

- «*mentalidad abierta*»: Michael Denning, *The Cultural Front: The Laboring of American Culture in the Twentieth Century* (Verso, 1997), p. 4.
- «*El comunismo es*»: Ibid., p. 129.
- Michael Denning, en su libro: Ibid., p. 10.
- «*No te preocupes*»: Joshua Kunitz, «Stairway That Leads Nowhere», *New Masses*, núm. 5 de mayo de 1936, p. 21.
- «*Basándome no en mis palabras*»: Andrew Hemingway, *Artists on the Left: American Artists and the Communist Movement, 1926-1956* (Yale University Press, 2002), p. 105.
- «*más destacado compositor revolucionario*»: Hanns Eisler, *A Rebel in Music: Selected Writings*, ed. Manfred Grabs (International Publishers, 1978), p. 15.
- «*traficantes de estupefacientes*»: Ibid., p. 115.
- «*el compositor moderno*»: Ibid., p. 112.
- «*contrapunto disonante*»: Charles Seeger, «Manual of Dissonant Counterpoint», en *Studies in Musicology II, 1929-1979*, ed. Ann M. Pescatello (University of California Press, 1994), pp. 163-228. Sobre Crawford, véanse Joseph N. Straus, *The Music of Ruth Crawford Seeger* (Cambridge University Press, 1995); David Nicholls, *American Experimental Music, 1890-1940* (Cambridge University Press, 1990); y Judith Tick, *Ruth Crawford Seeger: A Composer's Search for American Music* (Oxford University Press, 1997).
- «*combinación de sencillez*»: Tick, *Ruth Crawford Seeger*, p. 254.
- «*las mujeres no pueden componer*»: Ibid., p. 200.
- «*fue el primer gran individualista*»: Margaret Brenman-Gibson, *Clifford Odets, American Playwright: The Years from 1906 to 1940* (Atheneum, 1981), p. 171.
- «*la corrupción de los sistemas legales*»: ACVP, p. 234.
- Es posible que Clurman escuchara*: Harold Clurman a Copland, 25 de octubre de 1947, ACLC.
- «*desde una torre de marfil*»: Ibid., p. 223.
- «*Aprendimos a conocer*»: septiembre de 1934, carta a Israel Citkowitz, ACLC.
- «*¡¡Por fin he encontrado!!*»: 5 de septiembre de 1932, carta a los Koussevitzky, ACLC.
- José Vasconcelos: David Craven, *Art and Revolution in Latin America, 1910-1990* (Yale University Press, 2002), pp. 25-32.
- El Salón y Variaciones: Michael Tilson Thomas, conferencia/recital en el Zankel Hall, 19 de noviembre de 2003. Compárese la música en 6 en las *Variaciones para piano*, y también el compás 10 de la Coda.

- «*campesinos rurales*»: Elizabeth Crist, *Music for the Common Man: Aaron Copland During the Depression and War* (Oxford University Press, 2005), p. 59.
- «*música de trabajadores*»: ACVP, p. 224.
- «*Zarandead las torres*»: «Into the Streets May First», *New Masses*, 1 de mayo de 1934, pp. 16-17.
- balalaikas y mandolinas*: Ashley Pettis, «Second Workers' Music Olympiad», *New Masses*, 22 de mayo de 1934, pp. 28-29. ACVP, p. 226, da a entender que todo el grupo de coros de unos ochocientos cantantes interpretaron la obra, pero según Pettis no pudieron reunirse para ensayar.
- aconsejó a su colega David Diamond*: HPAC, p. 190.
- «*persona sencilla y sin pretensiones*»: Charles Seeger, «Grass Roots for American Composers», *Modern Music*, vol. 16:3 (marzo-abril de 1939), p. 148.
- «*Esos jóvenes*»: Aaron Copland, «A Note on Young Composers», en ACR, p. 216.
- Walter Noble Burns*: HPAC, pp. 316-317; Walter Noble Burns, *The Saga of Billy the Kid* (University of New Mexico Press, 1999).
- Scottsboro Boys*: Véase Beth E. Levy, «From Orient to Occident: Aaron Copland and the Sagas of the Prairie», en *Aaron Copland and His World*, ed. Carol J. Oja y Judith Tick (Princeton University Press, 2005), pp. 307-349. En 1967, Copland rebautizó la obra como *Prairie Journal (Diario de la pradera)*.
- «*Roosevelt estaba deseoso*»: Richard D. McKinzie, *The New Deal for Artists* (Princeton University Press, 1973), p. x. Véase también Joseph P. Lash, *Eleanor and Franklin* (Norton, 1971), p. 407. [*Eleanor y Franklin Roosevelt*, trad. de Valentina Bastos y Roser Berdagué, Barcelona, Grijalbo, 1978.]
- «*responsabilidad para con el arte*»: Allida M. Black, ed., *Courage in a Dangerous World: The Political Writings of Eleanor Roosevelt* (Columbia University Press, 1999), p. 26.
- «*Gospel Train*»: Allan Keiler, *Marian Anderson: A Singer's Journey* (University of Illinois Press, 2002), p. 165.
- fondos para la WPA, el FMP*: George Foster, Registro de las Operaciones y Logros del Proyecto Federal de Música, junio de 1943, FMP.
- cantidades para el FMP*: Informe sobre el FMP, 17 de marzo de 1939, Sesiones sobre la Resolución conjunta de la Cámara 83, Subcomisión de la Comisión de Gastos, Cámara de Representantes, 76.º Cong., 1.ª sesión, *Congressional Record*, pp. 113-114. Para más información sobre el FMP, véase Kenneth J. Bindas, *All of This Music Belongs to the Nation: The WPA's Federal Music Project and American Society* (University of Tennessee Press, 1995).
- «*Cuando antiguamente florecían*»: Eleanor Roosevelt, «My Day», 1 de noviembre de 1939.

- «*revolución social*»: George Biddle, *An American Artist's Story* (Little, Brown, 1939), p. 268. Para más información sobre Biddle y su trayectoria, véase Hemingway, *Artists on the Left*, p. 60.
- «*tema desesperanzado*»: «Public Buildings May Get New Deal Art; Roosevelt Favors Murals Instead of Scrolls», *New York Times*, 26 de abril de 1934.
- «*tanto la esclavitud*»: McKinzie, *New Deal for Artists*, p. 31.
- «*Por medio del programa*»: 1 de febrero de 1937, nota de prensa, Correspondencia de Harry L. Hewes, supervisor del proyecto, con el oficial de enlace de división de la División de Proyectos Profesionales y Servicios, julio de 1936-diciembre de 1939, caja 29: 1936-1937, entrada 815, FMP.
- «*Esto era ópera*»: Citado en el memorándum de Hewes de 20 de agosto de 1936, caja 29, como *supra*.
- «*cosas de mariquitas*»: *New York Evening Journal*, 30 de noviembre de 1936, caja 29, como *supra*.
- «*Por primera vez*»: Dean Richardson a Nikolai Sokoloff, 8 de abril de 1938, Informes Narrativos Mensuales, caja 5: MI-RI 1938, entrada 805, FMP.
- «*El momento culminante*»: Informe del Proyecto de Enseñanza Musical Federal de Oklahoma, 1 a 31 de mayo de 1938, Informes Narrativos Mensuales, caja 5: MI-RI 1938, entrada 805, FMP.
- «*Se ha perfeccionado una técnica*»: 6 de octubre de 1936, nota de prensa sobre los Foros-Laboratorios de Compositores, Correspondencia de Harry L. Hewes con el oficial de enlace de división de la División de Proyectos Profesionales y de Servicios, julio de 1936-diciembre de 1939, caja 29: 1936-1937, entrada 815, FMP.
- «*una música enormemente viril*»: Transcripción fechada el 30 de octubre de 1935, Foro de Compositores de Nueva York, caja 1 General, F1-Y, Composers' Forum Records, FMP.
- «*construida a mano*»: «Log Cabin Composer», *Time*, 11 de noviembre de 1935.
- «*Si yo tuviera lanzadores*»: Nicolas Slonimsky, «Roy Harris: The Story of an Oklahoma Composer Who Was Born in a Log Cabin on Lincoln's Birthday», en *A Celebration of American Music: Words and Music in Honor of H. Wiley Hitchcock*, ed. Richard Crawford, R. Allen Lott y Carol J. Oja (University of Michigan Press, 1990), p. 314.
- «*la concepción del arte*»: «Is This the Time and Place?», discurso pronunciado el 8 de octubre de 1935, Archivos del Proyecto Federal de Teatro, Biblioteca del Congreso. Para más sobre Flanagan, véanse sus memorias *Arena* (Duell, Sloan and Pearce, 1940).
- «*escribe tu preciosa música franco-rusa*»: Eric A. Gordon, *Mark the Music: The Life*

- and Work of Marc Blitzstein* (St. Martin's, 1989), p. 28.
- «*poco más que una sandez*»: Ibid., p. 41.
- «*escribir una obra*»: Ibid., p. 113. Para buenas lecturas de *The Cradle Will Rock*, véanse Geoffrey Block, *Enchanted Evenings: The Broadway Musical from «Show Boat» to Sondheim* (Oxford University Press, 1997); y Raymond Knapp, *The American Musical and the Formation of National Identity* (Princeton University Press, 2005).
- temía estallidos de violencia*: Frank Brady, *Citizen Welles: A Biography of Orson Welles* (Scribner, 1989), p. 114; y Gordon, *Mark the Music*, pp. 140-141.
- «*No puede imaginarse*»: Barbara Leaming, *Orson Welles: A Biography* (Limelight, 1995), p. 130. [*Orson Welles*, trad. de Antonio Prometeo Moya, Barcelona, Tusquets, 1986.]
- «*No suena lo suficientemente malvada*»: Anthony Tommasini, *Virgil Thomson: Composer on the Aisle* (Norton, 1997), pp. 276-277.
- violentamente percutiva*: Thomson, *Virgil Thomson*, p. 264. Para «histórica», véase Denning, *Cultural Front*, p. 369. Véase también Brooks Atkinson, «WPA Journalism», *New York Times*, 25 de julio de 1936.
- decisiones judiciales hostiles*: En mayo de 1936, la Corte de Apelaciones del Distrito de Columbia declaró inconstitucional la Agencia de Reasentamiento. Véase «*Jersey Housing Halted*», *New York Times*, 19 de mayo de 1936.
- «*El agua baja*»: Pare Lorentz, «The River», en *The New Deal: A Documentary History*, ed. William E. Leuchtenburg (University of South Carolina Press, 1968), pp. 131 y 135.
- «*El Führer alemán*»: Tommasini, *Virgil Thomson*, p. 288.
- cinco hombres*: Thomson, *Virgil Thomson*, p. 254.
- «*El público de Toscanini*»: Virgil Thomson, «In the Theatre», *Modern Music*, vol. 15:2 (enero-febrero de 1938), p. 114.
- Estaba escuchándole nada menos*: Barbara B. Heyman, *Samuel Barber: The Composer and His Music* (Oxford University Press, 1992), p. 122. Véase también p. 539 n. 4.
- «*grotesca arlequinada*»: R. D. Darrell, «Sights and Sounds», *New Masses*, 27 de abril de 1937.
- «*auténtica, sosa*»: «From the Mail Pouch», *New York Times*, 13 de noviembre de 1938.
- absoluta sinceridad*: Heyman, *Samuel Barber*, p. 174.
- «*innerlich notwendig*»: Sesiones a Copland, noviembre de 1932, en *The Correspondence of Roger Sessions*, ed. Andrea Olmstead (Northeastern



- University Press, 1992), p. 191.
- «*la idea socialista*»: David Drew, *Kurt Weill: A Handbook* (University of California Press, 1987), p. 295.
- «*Me importa un carajo*»: David Farneth, Elmar Juchem y Dave Stein, eds., *Kurt Weill: A Life in Pictures and Documents* (Overlook, 2000), p. 196.
- «*espíritu al aire libre*»: Richard Crawford, *America's Musical Life: A History* (Norton, 2001), p. 680. El parecido con *Rodeo* fue comentado por Harold Clurman en una carta del 24 de junio de 1943 en ACLC, caja 251: «danza de Agnes de Mille à la Rodeo».
- «*un vínculo más*»: «Theatre Project Faces an Inquiry», *New York Times*, 27 de julio de 1938.
- Federación Estadounidense de Músicos*: Véase «Teachers Fear Socialization of Music by WPA», *New York Herald Tribune*, 17 de abril de 1936.
- «*fomentar el arte*»: McKinzie, *New Deal for Artists*, p. 186.
- «*un nuevo arte*»: David Gelernter, *1939: The Lost World of the Fair* (Free Press, 1995), p. 167.
- «*Mr. Copland Here*»: Robert A. Simon, «Mr. Copland Here, There, and at the Fair», *New Yorker*, 3 de junio de 1939, pp. 69-71.
- «*Hollywood es un lugar extraordinario*»: ACVP, p. 298.
- «*Paraíso e infierno*»: *Fünf Elegien*, núm. 4.
- «*Aquel que insista*»: Aaron Copland, «Second Thoughts on Hollywood», en ACR, p. 111.
- locos por la música*: Para un buen comentario sobre las películas de Hollywood sobre compositores y músicos clásicos, véase John C. Tibbetts, *Composers in the Movies: Studies in Musical Biography* (Yale University Press, 2005).
- Boris Morros*: Véanse Allen Weinstein y Alexander Vassiliev, *The Haunted Wood: Soviet Espionage in America – the Stalin Era* (Random House, 1999), pp. 118-125; y Boris Morros, *My Ten Years as a Counterspy* (Viking, 1959).
- «*Lo que consigue esa música horrible*»: Gore Vidal, *Point to Point Navigation* (Doubleday, 2006), p. 107. [Navegación a la vista, trad. de Aurora Echevarría, Barcelona, Mondadori, 2008.]
- «*aversión del presente*»: Royal S. Brown, *Overtones and Undertones: Reading Film Music* (University of California Press, 1994), p. 71.
- recordaban al chillido de una rata*: Theodor W. Adorno y Hanns Eisler, *Composing for the Films* (Athlone, 1994), pp. 27-28.
- Como señaló con asombro*: «Copland Given Free Hand in Scoring Picture», *Los Angeles Times*, 19 de noviembre de 1939. Milestone era primo del violinista

Nathan Milstein (HPAC, p. 340).

«estilo absolutamente claro»: HPAC, p. 347.

cuántos metros de película: Brendan Carroll, *The Last Prodigy: A Biography of Erich Wolfgang Korngold* (Amadeus, 1997), p. 240.

intentó que la película no se proyectara: Simon Callow, *Orson Welles: The Road to Xanadu* (Viking, 1996), pp. 530-559.

«responsable al 50 por ciento»: Steven C. Smith, *A Heart at Fire's Center: The Life and Music of Bernard Herrmann* (University of California Press, 1991), p. 84.

«Soy el compositor olvidado»: Diane Peacock Jezic, *The Musical Migration and Ernst Toch* (Iowa State University Press, 1989), p. 17.

«Venga, Profesor»: Oscar Levant, *A Smattering of Ignorance* (Doubleday, 1940), p. 65.

en cuatro ocasiones: Véanse Dorothy Lamb Crawford, *Evenings On and Off the Roof: Pioneering Concerts in Los Angeles, 1939-1971* (University of California Press, 1995), p. 127; y SWS2, pp. 183 y 251.

la pista de George e Ira Gershwin: Levant, *Smattering of Ignorance*, p. 187.

«hombrecillo franco y brusco»: Sabine M. Feisst, «Arnold Schoenberg and the Cinematic Art», *Musical Quarterly*, vol. 83:1 (primavera de 1999), p. 110.

«¡Jai-yo, Silver!»: Dika Newlin, *Schoenberg Remembered: Diaries and Recollections* (Pendragon, 1980), p. 146.

«una camisa de color melocotón»: Ibid., p. 58.

«ardiente deseo»: ASB, p. 266.

Sibelius y Shostakovich: Schoenberg, *Style and Idea*, p. 136.

«Ese hombre es un compositor nato»: Entrevista del autor a David Raksin, 23 de febrero de 2001.

«hay aún un montón»: Dika Newlin, «Secret Tonality in Schoenberg's Piano Concerto», *Perspectives of New Music*, vol. 13:1 (otoño-invierno de 1974), p. 137; Roger Sessions, «Schoenberg in the United States» (1944), en *Schoenberg and His World*, ed. Walter Frisch (Princeton University Press, 1999), p. 335.

«Aún estoy viendo»: Salka Viertel, *The Kindness of Strangers* (Holt, Rinehart, and Winston, 1969), pp. 207-208. Para más información, véase [www.therestisnoise.com/2007/07/schoenberg-thal.html](http://www.therestisnoise.com/2007/07/schoenberg-thal.html).

«No puedo creer»: Schoenberg a Thalberg, 6 de diciembre de 1935, ASC.

Almas en el mar: Dorothy Lamb Crawford, «Arnold Schoenberg in Los Angeles», *Musical Quarterly*, vol. 86:1 (primavera de 2002), pp. 17 y 41.

dibujos animados de Tom y Jerry: Daniel Goldmark, *Tunes for 'Toons: Music and the*

*Hollywood Cartoon* (University of California Press, 2005), pp. 70-73; y Roy M. Prendergast, *Film Music: A Neglected Art* (Norton, 1992), p. 194.

*al enfermero que lo atendía*: Véase JASR, pp. 313-314.

«*como si en medio de su delirio*»: Allen Shawn, *Arnold Schoenberg's Journey* (Farrar, Straus and Giroux, 2001), p. 265.

«*Eso le hacía sentirse siempre*»: Entrevista del autor a Ronald Schoenberg, 22 de febrero de 2001.

*Stravinsky y Disney*: Charles M. Joseph, *Stravinsky Inside Out* (Yale University Press, 2001), pp. 108-111. Para más detalles sobre los intentos de Stravinsky de componer para el cine, véase *ibid.*, pp. 100-131; y SWS2, pp. 143-144. Para la admiración de Stravinsky por *Kane*, véase Orson Welles y Peter Bogdanovich, *This Is Orson Welles* (HarperCollins, 1992), p. 175. [*Ciudadano Welles*, trad. de Joaquín Adsuar, Barcelona, Grijalbo, 1994.]

*no hay constancia de que hiciera entonces*: Joseph, *Stravinsky Inside Out*, p. 111. Compárese con Igor Stravinsky y Robert Craft, *Expositions and Developments* (Doubleday, 1962), pp. 166-167.

«*Parece que a Igor le encanta*»: *Selected Letters of Paul Hindemith*, ed. y trad. ing. Geoffrey Skelton (Yale University Press, 1995), p. 177.

*cien mil dólares*: Joseph, *Stravinsky Inside Out*, p. 117.

*soldados desfilando al paso de la oca*: Igor Stravinsky y Robert Craft, *Dialogues and a Diary* (Doubleday, 1963), pp. 83-84.

*añadió un pulso adicional*: SWS2, p. 180.

«*¡Con esta manera!*»: Soma Morgenstern, *Alban Berg und seine Idole: Erinnerungen und Briefe* (Aufbau, 1999), p. 297.

«*porquería insufrible*»: Giselher Schubert, Prólogo a Paul Hindemith, *Ludus tonalis* (Schott, 1989), p. III. Sobre la cita de Shostakovich de Bartók, véase Peter Bartók, *My Father* (Bartók Records), pp. 174-177.

«*democracia económica*»: John C. Culver y John Hyde, *American Dreamer: A Life of Henry A. Wallace* (Norton, 2000), pp. 291-292. Para el «siglo del hombre corriente», véase *ibid.*, pp. 275-278.

«*El título no pretendía ser*»: Copland a Goossens, 12 de abril de 1943, ACLC.

«*podía transmitir la sensación*»: HPAC, p. 396. Para Crane y Graham, véase HPAC, p. 402. Para Crane y Copland, véase *The Letters of Hart Crane, 1916-1932*, ed. Brom Weber (Hermitage House, 1952), p. 195.

«*Más suave, muy sul tasto*»: sesiones de grabación de los días 9-11 de mayo de 1973, publicadas en *A Copland Celebration, vol. 1* (Sony Classical SM2K 89323).

## 9. FUGA DE LA MUERTE

«lágrimas en su voz»: AHRP I:1, p. 369.

«¡Despertad!»: JGT I:2, p. 462. Para más detalles sobre las citas de Hitler de *Meistersinger*, véase Hans Rudolf Vaegt, «Hitler's Wagner: Musical Discourse as Cultural Space», en *Music and Nazism: Art Under Tyranny, 1933-1945*, ed. Michael H. Kater y Albrecht Riethmüller (Laaber, 2003), p. 27. Para Hans Frank, véase Leon Goldensohn, *The Nuremberg Interviews*, ed. Richard Gellately (Knopf, 2004), p. 19. [*Las entrevistas de Núremberg*, trad. de Teresa Carretero, Amado Diéguez y Miguel Martínez-Lage, Madrid, Taurus, 2004.] Para Heydrich, véanse Günther Deschner, *Reinhard Heydrich: Statthalter der totalen Macht* (Bechtle, 1977), p. 300; Lina Heydrich, *Leben mit einem Kriegsverbrecher* (Ludwig, 1976), p. 16; y Edouard Calic, *Reinhard Heydrich: The Chilling Story of the Man Who Masterminded the Nazi Death Camps*, trad. ing. Lowell Bair (William Morrow, 1982), p. 16. Para Mengele, véase Robert Jay Lifton, *The Nazi Doctors* (Basic Books, 2000), p. 344.

«Gracias a Dios»: Paul Ehlers, «Die Musik und Adolf Hitler», *Zeitschrift für Musik*, abril de 1939, p. 361.

«Al lado de la historia del mundo»: De la portada de *Palestrina* (partitura de Schott). Para la dedicatoria a Mussolini, véase Sabine Busch, *Hans Pfitzner und der Nationalsozialismus* (J. B. Metzler, 2001), p. 422.

«Hay demasiada música»: RSRR, p. 219. Para «hipnotismo», véase p. 214.

«tiene una propensión esencial»: Thomas Mann, *Betrachtungen eines Unpolitischen* (Fischer, 1956), p. 388. [*Consideraciones de un apolítico*, trad. de León Mames, Barcelona, Grijalbo, 1978.]

Untergang: Jens Malte Fischer, *Richard Wagners «Das Judentum in der Musik»* (Insel, 2000), p. 173. Para interpretaciones enfrentadas de «aniquilación», véanse Joachim Köhler, *Wagner's Hitler: The Prophet and His Disciple*, trad. ing. Ronald Taylor (Polity, 2000), pp. 86-88; Paul Lawrence Rose, *Wagner: Race and Revolution* (Yale University Press, 1992), pp. 78-88; y Fischer, *Richard Wagners «Das Judentum in der Musik»*, pp. 85-87.

«tengo a la raza judía»: Richard Wagner, *Briefe*, ed. Hanjo Kesting (Piper, 1983), p. 619.

«demonio plástico»: Richard Wagner, «Erkenne dich selbst», en *Gesammelte Schriften und Dichtungen* (Siegel's Musikalienhandlung, 1907), vol. 10, p. 272. Para el empleo de la frase por parte de Goebbels, véanse «Why Are We Enemies of the Jews?» (1930), en *The Weimar Republic Sourcebook*, ed. Anton Kaes, Martin Jay y Edward Dimendberg (University of California Press, 1994), p. 138; y John Hallowell, *Main Currents in Political Thought* (Holt, 1950), p. 740 (citando el discurso de Núremberg de 1937).

- se refirió en términos admirativos: Véase Annette Hein, «Es ist viel "Hitler" in Wagner»: *Rassismus und antisemitische Deutschtumsideologie in den «Bayreuther Blättern» (1878-1938)* (Niemeyer, 1996), p. 120.
- «inteligencia mezquina»: Herbert Killian, *Gustav Mahler in der Erinnerungen von Natalie Bauer-Lechner* (Karl Dieter Wagner, 1984), p. 122.
- «Alberichs»: Richard Strauss, *Max von Schillings: Ein Briefwechsel*, ed. Roswitha Schlötterer (W. Ludwig, 1987), pp. 203-204.
- Gobineau y Parsifal: *Cosima Wagner's Diaries, vol. II: 1878-1883*, ed. Martin Gregor-Dellin y Dietrich Mack, trad. ing. Geoffrey Skelton (Harcourt Brace Jovanovich, 1980), p. 666.
- «4 Juden»: Hans Hinkel a Karl-Theodor Zeitschel, 24 de septiembre de 1935, memorándum, dossier Richard Strauss, BDC. Sobre la amistad de Strauss y Wolfes, véase Günther Weiss, «Richard Strauss und Felix Wolfes», *Jahrbuch der Bayerischen Staatsoper 1988/89* (Bruckmann, 1988), pp. 77-92.
- «obras engendradoras de desgracia»: Brigitte Hamann, *Winifred Wagner; oder, Hitlers Bayreuth* (Piper, 2002), p. 18.
- «opereta política»: «Der Briefwechsel zwischen Alfred Kerr und Richard Strauss», ed. Marc Konhäuser, *Richard Strauss-Blätter*, núm. 39 (junio de 1998), p. 38; para «auténtico romántico alemán», véase p. 44.
- Billy Wilder: Kevin Lally, *Wilder Times: The Life of Billy Wilder* (Holt, 1996), p. 11. [*Billy Wilder: aquí un amigo*, trad. de Ana Alcaína, Barcelona, Ediciones B, 1998.] Para la admiración que Strauss sentía por Mussolini, véase Robert Scherwatzky, *Die grossen Meister deutscher Musik in ihren Briefen und Schriften* (Deuerlichsche Verlagsbuchhandlung, 1939), p. 358. Para su defensa de la dictadura, véase Harry Kessler, *In the Twenties: The Diaries of Harry Kessler*, trad. ing. Charles Kessler (Holt, Rinehart, and Winston, 1971), p. 346.
- «Hitler parece acabado»: RSC, p. 531.
- «Se lo agradezco»: Ibid., pp. 539-540.
- postales: Adolf Hitler, *Sämtliche Aufzeichnungen, 1905-1924*, ed. Eberhard Jäckel con Axel Kühn (Deutsche Verlags-Anstalt, 1980), pp. 44-45.
- Hitler en Graz: Véase Manfred Blumauer, *Festa teatrale: Musiktheater in Graz* (Edition Strahalm, 1998), pp. 68-82, para un análisis exhaustivo del tema. Otros dos estudiosos llegan a la conclusión de que Hitler no viajó a Graz: véanse Brigitte Hamann, *Hitler's Vienna: A Dictator's Apprenticeship* (Oxford University Press, 1999), p. 411; y Frederic Spotts, *Hitler and the Power of Aesthetics* (Overlook, 2003), p. 230. Para el testimonio de Alice, véase Blumauer, *Festa teatrale*, p. 76. Para el detalle de besar la mano, véase KWRS, p. 311, aunque Hamann, *Winifred Wagner*, p. 285, sostiene que fue un «apretón de manos».

hasta la puerta de Roller: Brigitte Hamann, *Hitlers Wien: Lehrjahre eines Diktators* (Piper Verlag, 1996), pp. 59-61 y 87; John Toland, *Adolf Hitler* (Anchor Books, 1976), p. 31; y Adolf Hitler, *Monologe im Führer-Hauptquartier, 1941-1944*, ed. Werner Jochmann (Knaus, 1980), p. 200.

«la torre de la izquierda»: Hamann, *Hitlers Wien*, p. 88.

*Mahler como director de Tristan*: Comunicación de la Wiener Staatsoper al autor, 5 de junio de 1998.

«cuidaba de los dramas musicales»: Hamann, *Hitlers Wien*, p. 95. Esto procede del primer borrador inédito de las memorias de Kubizek, que Hamann utiliza como una fuente de *Hitler's Vienna*. Ese borrador parece más fiable que la versión publicada, que fue preparada tras la guerra, probablemente con la ayuda de un negro, como señala Frederic Spotts en *Hitler and the Power of Aesthetics*, pp. xv-xviii. En el libro se dice que Hitler sentía la «mayor admiración» por Mahler (August Kubizek, *Adolf Hitler, mein Jugendfreund* [Leopold Stocker, 1953], p. 229). La traducción inglesa prácticamente inservible, *The Young Hitler I Knew*, trad. ing. E. V. Anderson (Tower, 1954), utiliza la primera persona del plural (p. 173), dando a entender que Kubizek oyó también a Mahler, lo que era imposible.

«no negaba»: JGT I:9, p. 62.

*Hitler y Rienzi*: Henry Picker, *Hitlers Tischgespräche im Führerhauptquartier, 1941-1942*, ed. Percy Ernst Schramm (Seewald, 1963), p. 95.

«unos judíos en caftán trapicheando»: Hans Frank, *Im Angesicht des Galgens* (Friedrich Alfred Beck, 1953), p. 213. Esto sucede en 1935.

«¿Es éste también un judío?»: Adolf Hitler, *Mein Kampf* (NSDAP, 1943), p. 59. [Mi lucha, trad. de Sandra Schenker, Barcelona, Fapa, 2004.]

*Bechstein y Bruckmann*: David Clay Large, *Where Ghosts Walked: Munich's Road to the Third Reich* (Norton, 1997), p. 152.

*Schirach*: Baldur von Schirach, *Ich glaubte an Hitler* (Mosaik, 1967), p. 27. [Yo creí en Hitler, trad. de Javier Fernández de Castro, Barcelona, Luis de Caralt, 1968.]

*el salvador de Alemania*: Friedelind Wagner, *The Royal Family of Bayreuth* (Eyre and Spottiswoode, 1948), p. 9.

«en su hora de mayor necesidad»: Hartmut Zelinsky, *Richard Wagner - ein deutsches Thema* (Zweitausendeins, 1976), p. 169.

«la influencia nociva y mortífera»: *Ibid.*, p. 170.

«naturaleza como la de Parsifal»: Hamann, *Winifred Wagner*, p. 119.

«Evidentemente se sentía»: Albert Speer, *Inside the Third Reich*, trad. ing. Richard Winston y Clara Winston (Macmillan, 1970), p. 149. [Memorias, trad. de Ángel Sabrido, Barcelona, Acantilado, 2001.]

Glück: Véase Hamann, *Winifred Wagner*, pp. 86-87.

«en la línea de marcha»: Hitler, *Sämtliche Aufzeichnungen*, pp. 1231-1232. Para más detalles sobre las grabaciones en Landsberg, véase Henriette von Schirach, ed., *Anekdoten um Hitler: Geschichten aus einem halben Jahrhundert* (Türmer, 1980), p. 50. Para *Schmied*, véase la carta de Winifred fechada el 9 de diciembre de 1923, reproducida en las ilustraciones de *Adolf Hitler* de Toland. Para temas domésticos, véase Hamann, *Winifred Wagner*, p. 97. Para el tema del papel, véanse Friedelind Wagner, *Royal Family of Bayreuth*, p. 17; y Toland, *Adolf Hitler*, p. 197. Para el del fonógrafo, véase Hamann, *Winifred Wagner*, p. 98.

«Hay un par de cientos de miles de personas»: Hitler: *Reden, Schriften, Anordnungen, Februar 1925 bis Januar 1933*, II:2 (K. G. Saur, 1992-2003), p. 652.

«En Alemania se deja»: Ibid., III:2, p. 267.

«alias Schlesinger»: Ibid., pp. 130 y 177-178.

«fünf Juden»: Ibid., p. 179. Erich Kleiber, el director titular de la Staatsoper, no era judío, pero en la práctica había cinco directores de orquesta judíos en la plantilla de la Staatsoper y la Kroll: Leo Blech, Otto Klemperer, George Szell, Alexander Zemlinsky y Fritz Zweig.

«Autoadministración»: Alan E. Steinweis, *Art, Ideology, and Economics in Nazi Germany: The Reich Chambers of Music, Theater, and the Visual Arts* (University of North Carolina Press, 1993), p. 42. Para otros detalles sobre la Cámara de Cultura del Reich, véanse pp. 38-45. Para «fiabilidad y aptitud», véase p. 107.

«no existe ninguna expresión más gloriosa»: Hamann, *Winifred Wagner*, p. 256.

«es absolutamente imposible expresar»: «Die grosse Kunstrede des Führers», *Völkischer Beobachter*, 7 de septiembre de 1938.

ordenó que no se le dedicara más música: Michael H. Kater, *The Twisted Muse: Musicians and Their Music in the Third Reich* (Oxford University Press, 1997), p. 13.

palidecieron en comparación con Bruckner: JGT I:3, p. 491. Para más detalles sobre Bruckner en el mitin de 1938, véase JGT I:6, p. 76. Para la metáfora del *Leitmotiv* de Goebbels, véase JGT II:7, p. 53.

hasta tres mil asientos: AHRP I:2, p. 984.

una sala en su mayor parte vacía: Véase Speer, *Inside the Third Reich*, p. 60. Para el Hotel Deutscher Hof, véase Fritz Wiedemann, *Der Mann, der Feldherr werden wollte* (Blick + Bild, 1964), p. 207. Para Hitler zarandeando a los asistentes para que se despertaran, véase Traudl Junge, *Until the Final Hour*, trad. ing. Melissa Müller (Arcade, 2002), p. 81. [*Hasta el último momento: la secretaria de Hitler cuenta su vida*, trad. de Jorge Navarro, Barcelona, Península, 2003.]

*arrogancia de Karajan*: Nicolaus von Below, *Als Hitlers Adjutant, 1937-45* (Hase and Koehler, 1980), p. 166. Sobre Knappertsbusch, véase Picker, *Hitlers Tischgespräche*, p. 303.

*John Rockwell*: Comunicación personal al autor.

*Hitler y Bruckner*: Véase Christa Brüstle, «The Musical Image of Bruckner», en *The Cambridge Companion to Bruckner*, ed. John Williamson (Cambridge University Press, 2004), p. 258.

*una especie de ensayo*: Véase Bryan Gilliam, «The Annexation of Anton Bruckner: Nazi Revisionism and the Politics of Appropriation», *Musical Quarterly*, vol. 78:3 (otoño de 1994), p. 584.

«¡Quien no apruebe!»: Fred K. Prieberg, *Kraftprobe: Wilhelm Furtwängler im Dritten Reich* (Brockhaus, 1986), p. 298. Sobre la triunfal entrada de Hitler en Graz, véase Stefan Karner, *Die Steiermark im Dritten Reich, 1938-1945* (Leykam, 1986), p. 62.

«sinfonía de la alegría»: «Volk den Führer», *Völkischer Beobachter*, 5 de abril de 1938.

«histeria colectiva»: Alfred Brendel, *Me of All People: Alfred Brendel in Conversation with Martin Meyer*, trad. ing. Richard Stokes (Cornell University Press, 2002), p. 8. [*El velo del orden: conversaciones con Alfred Brendel*, trad. de Javier Alfaya McShane, Madrid, Antonio Machado Libros, 2005.]

*acudió a la Ópera de Graz*: Percy Ernst Schramm, «Adolf Hitler: Anatomie eines Diktators», *Der Spiegel*, 28 de enero de 1964, pp. 47-48; y Werner Maser, *Hitler: Legend, Myth, and Reality*, trad. ing. Peter Ross y Betty Ross (Harper and Row, 1973), pp. 57 y 360.

«espíritu judío-internacional»: Busch, *Hans Pfitzner und der Nationalsozialismus*, p. 73.

«mayor odiador de sí mismo»: Hans Pfitzner, «Glosse zum II. Weltkrieg», en *Sämtliche Schriften*, ed. Bernhard Adamy (Schneider, 1987), vol. 4, pp. 339-341. Hitler tenía la costumbre de sacar a colación a Weininger en la conversación; véanse Hitler, *Monologe im Führer-Hauptquartier*, p. 148; y Frank, *Im Angesicht des Galgens*, p. 313. Para la impresión que tenía Hitler de Pfitzner como judío, véase Kater, *Twisted Muse*, p. 218.

«Pfitzner le resulta al Führer»: JGT II:8, p. 448.

«Hoy no hay nadie»: Busch, *Hans Pfitzner und der Nationalsozialismus*, p. 180. Para Pfitzner atacando a Orff y Egk, véase *ibid.*, p. 192. Para el *Saludo de Cracovia*, véase Fred K. Prieberg, *Musik im NS-Staat* (Fischer, 1982), p. 225.

«programa más ambicioso»: *Selected Letters of Paul Hindemith*, ed. y trad. ing. Geoffrey Skelton (Yale University Press, 1995), p. 77.



- «Es evidente»: Ibid., p. 85.
- «una oportunidad»: Ibid., pp. 92-93.
- refugiados judíos: Ibid., p. 125.
- «talento enormemente grande y original»: Michael H. Kater, *Composers of the Nazi Era: Eight Portraits* (Oxford University Press, 2000), p. 10; JGT I:3, p. 567.
- «Niggermusik bávara»: Kim Kowalke, «Burying the Past: Carl Orff and His Brecht Connection», *Musical Quarterly*, vol. 84:1 (primavera de 2000), p. 70.
- «bellezas extraordinarias»: Kater, *Composers of the Nazi Era*, pp. 122-125 y 132; y JGT II:13, p. 466.
- «A mis amigos»: Andreas Jaschinski, *Karl Amadeus Hartmann, symphonische Tradition und ihre Auflösung* (Katzbichler, 1982), p. 11.
- un saludo del Partido: Kater, *Composers of the Nazi Era*, pp. 93-96.
- «a veces nos molestaba»: Harvey Sachs, *Music in Fascist Italy* (Norton, 1987), p. 146.
- «el producto del espíritu judío»: «Die Düsseldorfer Reichsmusikstage», *Völkischer Beobachter*, 27 de mayo de 1938.
- La Cámara de Música del Reich no debería prohibir: Kater, *Twisted Muse*, p. 19.
- pobrementemente recibida: Albrecht Dümling y Peter Girth, eds., *Entartete Musik: Zur Düsseldorfer Ausstellung von 1938: Eine kommentierte Rekonstruktion* (Düsseldorf, 1988), pp. xxx-xxxii; JGT I:5, p. 323.
- «actitud negativa»: Peter Heyworth, *Otto Klemperer, His Life and Times, vol. 2: 1933-1973* (Cambridge University Press, 1996), p. 13. Para más detalles, véase Joan Evans, «Stravinsky's Music in Hitler's Germany», *Journal of the American Musicological Society*, vol. 56:3 (otoño de 2003), pp. 525-594.
- «mitad furiosa, mitad burlona»: Prieberg, *Musik im NS-Staat*, p. 212.
- «De la conocida como atonalidad»: Herbert Gerigk, «Eine Lanze für Schönberg!», *Die Musik*, vol. 27:2 (noviembre de 1934), p. 89. Sobre el catálogo de Gerigk de judíos musicales, véase Pamela M. Potter, *Most German of the Arts: Musicology and Society from the Weimar Republic to the End of Hitler's Reich* (Yale University Press, 1998), pp. 142-161.
- Das Opfer de Zillig: Véase Erik Levi, «Atonality, 12-Tone Music, and the Third Reich», *Tempo*, núm. 178 (septiembre de 1991), pp. 17-21.
- «En la ópera»: Paul von Klenau, «Zu Paul von Klenaus "Michael Kohlhaas"», *Zeitschrift für Musik*, mayo de 1934, p. 530.
- «se encuentra presente un arte»: ASSG, p. 157.
- «una especie de dictador»: Alexander L. Ringer, *Arnold Schoenberg: The Composer as Jew* (Clarendon, 1990), p. 235.

«*incurre un poco en lo fascista*»: Mann a Schoenberg, 9 de enero de 1939, ASC.

«*solidaridad judía*»: Theodor W. Adorno, *Alban Berg: Briefwechsel, 1925-1935*, ed. Henri Lonitz (Suhrkamp, 1997), p. 286.

«*¡Eso es hoy Alemania!*»: Hanspeter Krellmann, *Anton Webern in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten* (Rowohlt, 1975), p. 96.

*una serie de reformas*: BGF1, p. 577; KWRS, p. 317; y Michael Kennedy, *Richard Strauss: Man, Musician, Enigma* (Cambridge University Press, 1999), p. 284.

*en casa de Walther Funk*: RSC, p. 546.

*dio a Hitler una copia*: Ibid., p. 544.

*En el caso del problema con Bruno Walter*: Véanse Kater, *Composers of the Nazi Era*, pp. 220-225; y Erik Ryding y Rebecca Pechefsky, *Bruno Walter: A World Elsewhere* (Yale University Press, 2001), pp. 220-223.

*Evitó firmar papeles*: Steinweis, *Art, Ideology, and Economics*, p. 52.

*debían seguir interpretándose*: KWRS, p. 316.

«*francés ario*»: *Ihr aufrichtig Ergebener*, vol. 2 de *Richard Strauss im Briefwechsel mit zeitgenössischen Komponisten und Dirigenten*, ed. Gabriele Strauss y Monika Reger (Henschel, 1998), p. 286.

«*mi absoluto desinterés*»: Ibid., p. 285.

«*terrible música aria sustituida*»: Kater, *Composers of the Nazi Era*, p. 127.

«*¿Cree que alguna vez?*»: Strauss a Zweig, 17 de junio de 1935, BDC. Véase también Albrecht Riethmüller, «*Stefan Zweig and the Fall of the Reich Music Chamber President, Richard Strauss*», trad. ing. Sherri Jones, en Kater y Riethmüller, *Music and Nazism*, pp. 277-278.

«*¡Campo de concentración!*»: Gerhard Splitt, *Richard Strauss, 1933-1935: Ästhetik und Musikpolitik zu Beginn der nationalsozialistischen Herrschaft* (Centaurus, 1987), pp. 110-111.

*Der Stürmer*: Donald A. Prater, *European of Yesterday: A Biography of Stefan Zweig* (Clarendon, 1972), p. 231.

«*opositor del régimen*»: Joachim Fest, *Albert Speer: Conversations with Hitler's Architect*, trad. ing. Patrick Camiller (Polity, 2007), pp. 45-46. [*Conversaciones con Albert Speer: preguntas sin respuestas*, trad. de Marc Jiménez, Barcelona, Destino, 2008]

«*Considero la campaña de difamación*»: *Richard Strauss-Stefan Zweig: Briefwechsel*, ed. Willi Schuh (Fischer, 1957), p. 113.

«*el gran diseñador*»: Josef Wulf, *Musik im Dritten Reich: Eine Dokumentation* (Mohn, 1963), p. 184.

*cuyo manuscrito había presentado a Hitler*: Albrecht Dümmling, «*Zwischen*

Autonomie und Fremdbestimmung: Die *Olympische Hymne* von Robert Lubahn und Richard Strauss», *Richard Strauss-Blätter*, núm. 38 (diciembre de 1997), p. 80; y RSC, p. 559. Para testimonios de la interpretación, véase Richard D. Mandell, *The Nazi Olympics* (University of Illinois Press, 1987), p. 152; y Frederick T. Burchall, «100,000 Hail Hitler; U.S. Athletes Avoid Nazi Salute to Him», *New York Times*, 2 de agosto de 1936.

*Richard y Christian: Kater, Composers of the Nazi Era*, p. 253.

*Franz y Alice interrogados: Ibid.*, p. 256.

*Franz defiende a los nazis: 21 de febrero de 1944, informe, dossier Franz Strauss, BDC.*

*discusiones encarnizadas: comunicación personal de Kater al autor.*

Friedenstag: Gerhard Splitt, «Oper als Politikum: “Friedenstag” (1938) von Richard Strauss», *Archiv für Musikwissenschaft*, vol. 55:3 (1998), pp. 220-251, describe *Friedenstag* como una ópera política, pero Gilliam ofrece una visión diferente en BGF, p. 587, señalando que Strauss describió una interpretación política de la ópera como un ejemplo de una mentalidad de «guardería».

«*Quien encienda en Europa*»: AHRP I:2, p. 514. La ejecución de la Fanfarria puede oírse en la grabación del sello Koch Schwamm de la Edition Wiener Staatsoper Live, vol. 15 (3-1465-2), que contiene la interpretación completa de *Friedenstag* el 10 de junio de 1939.

*Strauss y Goebbels: RSC*, p. 597.

«*Es tan apolítico*»: JGT I:6, p. 375.

*Strauss recibió garantías: BGRS*, p. 160.

«*Le digo a Strauß*»: JGT I:9, p. 165.

«*Lehár tiene a las masas*»: Werner Egk, *Die Zeit wartet nicht* (R. S. Schulz, 1973), pp. 342-343.

«*También en el lenguaje*»: JGT I:6, pp. 244-245.

«*A lo largo de mi vida*»: AHRP II:1, p. 1058.

«*Los judíos se rieron*»: AHRP II:2, p. 1920.

«*Siempre se han reído de mí*»: *Ibid.*, p. 1937.

«*La risa de Kundry*»: Otto Weininger, *Über die letzten Dinge* (Braumüller, 1918), p. 91. [Sobre las últimas cosas, trad. de José María Ariso, Madrid, Antonio Machado Libros, 2008]

«*Sacaron el tocadiscos eléctrico*»: Frank, *Im Angesicht des Galgens*, p. 213.

«*diseñar un templo del Grial intemporal*»: Hamann, *Winifred Wagner*, pp. 440-441.

«*una orgía del infierno*»: *Ibid.*, pp. 284-285.

*Joachim Köhler*: Véase su *Wagner's Hitler*, pp. 230-231.

*Paula Neumann*: KWRS, p. 391; Hamann, *Winifred Wagner*, p. 454.

«*Las últimas palabras*»: Kennedy, *Richard Strauss*, p. 333.

3 de agosto de 1941, [...] 28 de octubre de 1942:  
[www.holocaustchronicle.org/StaticPages/254.html](http://www.holocaustchronicle.org/StaticPages/254.html) y  
[www.holocaustchronicle.org/StaticPages/381.html](http://www.holocaustchronicle.org/StaticPages/381.html) (consultado el 7 de julio de 2008).

*Octava Sinfonía de Schulhoff*: Josef Bek, *Erwin Schulhoff: Leben und Werk* (Bockel, 1994), p. 152.

*Karel Ančerl*: Viktor Ullmann, *26 Kritiken über musikalische Veranstaltungen in Theresienstadt*, ed. Ingo Schultz (Bockel, 1993), pp. 66-67. Para más detalles sobre la «Oda a la Alegría» cantada por el coro de niños del campo familiar de Theresienstadt en Auschwitz, véase Joža Karas, *Music in Terezín, 1941-1945* (Beaufort, 1985), pp. 158-159. Para las deportaciones, véase Lubomír Peduzzi, *Pavel Haas: Život a dílo skladatele* (Muzejní a vlastivědná společnost v Brně, 1993), p. 165.

*biografía de Rosé*: Véase Richard Newman y Karen Kirtley, *Alma Rosé: Vienna to Auschwitz* (Amadeus, 2000).

*repertorio de Rosé*: Ibid., pp. 249-255 y 262-266.

«*Ella vivía en otro mundo*»: Recuerdos de Manca Svalbova, en Hermann Langbein, *People in Auschwitz*, trad. ing. Harry Zohn (University of North Carolina Press, 2004), p. 127.

*otros recuerdos*: Ibid., p. 128.

*muerte de Rosé*: Newman y Kirtley, *Alma Rosé*, pp. 305-306.

*muerte de Neumann*: Hamann, *Winifred Wagner*, p. 454, dice que Neumann fue deportada al Este en 1943.

«*empatía con la muerte*»: Thomas Mann, *Der Zauberberg* (Fischer, 1950), pp. 930-931. [*La montaña mágica*, trad. de Isabel García Adánez, Barcelona, Edhasa, 2005.]

«*cambiaba los discos*»: Simon Sebag Montefiore, *Stalin: The Court of the Red Tsar* (Weidenfeld and Nicolson, 2003), p. 73.

*música que sonaba en Berghof*: Junge, *Until the Final Hour*, pp. 80-81.

*catálogo del Berghof*: *Schallplatten-Verzeichnis*, Third Reich Collection, Rare Book and Special Collections, Biblioteca del Congreso de Washington.

«*el organista más grande*»: Hitler, *Monologe im Führer-Hauptquartier*, p. 198 (Bruckner y Mozart) y p. 224 (Wesendonck).

«*Y mientras contemplaba*»: Heinrich Hoffmann, *Hitler, wie ich ihn sah*:

*Aufzeichnungen seines Leibfotografen* (Herbig, 1974), p. 162.

«*Tuve la impresión*»: G. M. Gilbert, *Nuremberg Diary* (Da Capo, 1995), p. 71.

*Orquesta Bruckner*: JGT II:7, p. 619.

*búnker de Furtwängler*: Fred K. Prieberg, *Kraftprobe*, pp. 402-404.

«*Por mi culpa no necesita*»: KWRS, p. 376.

«*Mis capacidades*»: Strauss a Hitler, 15 de enero de 1944, BDC.

*Furtwängler aconsejó*: Prieberg, *Musik im NS-Staat*, p. 214.

*regalos de Hitler y Goebbels*: John Deathridge, «Richard Strauss and the Broken Dream of Modernity», en *Richard Strauss und die Moderne*, ed. Bernd Edelmann, Birgit Lodes y Reinhold Schlötterer (Henschel, 2001), pp. 84-85.

«*un espectador absolutamente distante*»: Heinz Ihler a Hans Hinkel, 22 de mayo de 1935, BDC.

«*Su música*»: JGT II:12, p. 527.

«*completamente mediocre*»: Fest, *Albert Speer*, p. 45.

*como ha sugerido el especialista Timothy Jackson*: Véase Timothy Jackson, «The Metamorphosis of the *Metamorphosen*: New Analytical and Source-Critical Discoveries», en *Richard Strauss: New Perspectives on the Composer and His Works*, ed. Bryan Gilliam (Duke University Press, 1992), pp. 199-201.

*cápsulas de cianuro*: Joachim Fest, *Speer: The Final Verdict*, trad. ing. Ewald Osers y Alexandra Dring (Harcourt, 2001), p. 261.

*Tristan*: Christa Schroeder, *Er war mein Chef*, ed. Anton Joachimsthaler (Langen Müller, 1985), p. 189.

«*Todo tenía que acabar*»: Goldensohn, *Nuremberg Interviews*, p. 99.

«*su propia aniquilación*»: Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, vol. I/2 (Suhrkamp, 1974), p. 469. [*Obras*, vol. I/2, trad. de Alfredo Brotons, Madrid, Abada, 2006.]

*muerte de Hitler*: H. R. Trevor-Roper, *The Last Days of Hitler* (Macmillan, 1947). [*Los últimos días de Hitler*, trad. de Eduardo de Guzmán y Susana Pellicer, Barcelona, Debolsillo, 2003.]

## 10. HORA CERO

«*Vivimos en un tiempo*»: Entrevista con Charles Amirkhanian, 14 de enero de 1992, citada en *Writings Through John Cage's Music, Poetry, and Art*, ed. David W. Bernstein y Christopher Hatch (University of Chicago Press, 2001), p. 1.

*bombardeo de Garmisch*: Véase Ian Sayer y Douglas Botting, *Nazi Gold* (Grove, 1984), p. 77.

*reuniones de Strauss con los estadounidenses*: Véanse Peter Bloom, «History, Memory, and the Oboe Concerto of Richard Strauss», *Pendragon Review*, núm. 2 (2001), p. 4; entrevista del autor a Milton Weiss, 7 de agosto de 1997; Meyer Levin, «We Liberated Who's Who», *Saturday Evening Post*, 21 de julio de 1945 (sobre Kramers); Michael H. Kater, «Jupiter in Hell», *New York Times*, 6 de enero de 2002; y Walter Panofsky, *Richard Strauss: Partitur eines Lebens* (Piper, 1965), p. 331.

«¡Si alguien vuelve a preguntarlo!»: KWRS, p. 363.

«A menudo intentaba encontrar»: Michael Kurtz, *Stockhausen: Eine Biographie* (Bärenreiter, 1988), p. 37. Para otros detalles sobre jóvenes compositores en la Segunda Guerra Mundial, véanse *Stockhausen on Music*, ed. Robin Maconie (Marion Boyars, 1989), pp. 15-23; Hans Werner Henze, *Reiselieder mit böhmischen Quinten: Autobiographische Mitteilungen, 1926-1995*, pp. 58-60 [*Canciones de viaje con quintas bohemias: noticias biográficas*, trad. de José Luis Arántegui, Madrid, Antonio Machado Libros, 2004]; David Osmond-Smith, *Berio* (Oxford University Press, 1991), p. 3; y Nouritza Matossian, *Xenakis* (Taplinger, 1986), p. 26.

*Britten en Bergen-Belsen*: Véase DMBB2, pp. 1272-1274. Para las fechas de *Holy Sonnets*, véase *Benjamin Britten: A Catalogue of the Published Works*, ed. Paul Banks et al. (Britten-Pears Library, 1999), pp. 75-76. Para Oppenheimer, véase Kai Bird y Martin J. Sherwin, *American Prometheus: The Triumph and Tragedy of J. Robert Oppenheimer* (Knopf, 2005), p. 304.

«La gente se muere de hambre»: Bernstein a Helen Coates, 5 de mayo de 1948, Leonard Bernstein Collection, Biblioteca del Congreso de Washington. Para una buena descripción del «año cero» de Alemania, véase Patricia Meehan, *A Strange Enemy People: Germans Under the British, 1945-1950* (Peter Owen, 2001), pp. 31-43.

«inclinado al bolchevismo»: Jean Edward Smith, *Lucius D. Clay: An American Life* (Holt, 1990), p. 42.

«Estamos intentando»: Actas de la Conferencia de Berchtesgaden, 8-12 de octubre de 1948, Relaciones Educativas y Culturales (en lo sucesivo, por sus siglas inglesas, E&CR), OMGUS.

«Está a la última»: Nicolas Nabokov, *Old Friends and New Music* (Little, Brown, 1951), p. 258.

*Secciones de Música*: Para más información sobre los responsables musicales de OMGUS, véase David Monod, *Settling Scores: German Music, Denazification, and the Americans, 1945-1953* (University of North Carolina Press, 2005).

*Moseley en Tanglewood*: Humphrey Burton, *Leonard Bernstein* (Doubleday, 1994), p. 94. Para el informe de Moseley sobre la visita de Bernstein, véase Resumen

- Mensual, 24 de mayo de 1948, E&CR, OMG Baviera, OMGUS.
- «*Significa muchísimo*»: Bernstein a Helen Coates, 11 de mayo de 1948, Leonard Bernstein Collection, Biblioteca del Congreso (Washington).
- visita de Moseley a Bayreuth*: Entrevista del autor a Carlos Moseley, 30 de agosto de 2002.
- cuatro signos de exclamación*: Walter Schertz-Parey, *Winifred Wagner: Ein Leben für Bayreuth* (Stocker, 1999), p. 181.
- «*Es esencial por encima de todo*»: «Music Control Instruction No. 1», 19 de junio de 1945, Cuartel General de la Fuerza Expedicionaria Aliada, División de Guerra Psicológica, OMGUS.
- «*La regla de tener que interpretar*»: Edward Kilenyi, Informe al Director, Teatro y Música, 10 de agosto de 1945, E&CR, OMG Baviera, OMGUS. Sobre la experiencia profesional de Kilenyi, véase Monod, *Settling Scores*, pp. 21-22.
- «*Oigo por la radio*»: 31 de octubre de 1948, División de Censura Civil, USFET (ALEMÁN), OMGUS.
- Newell Jenkins y Orff*: Véanse Monod, *Settling Scores*, p. 65; y Michael H. Kater, *Composers of the Nazi Era*, pp. 133-140. Jenkins contaba con la distinción añadida de ser el nieto del dentista de Richard Wagner.
- «*un hombre de la máxima integridad*»: Arthur C. Vogler, «Daily Report», 15 de junio de 1945, E&CR, OMG Baviera, OMGUS.
- «*Son extremadamente reticentes*»: Participación de la Sección de Música en Actividades de Reorientación, 9 de mayo de 1947, E&CR, OMG Baviera, OMGUS.
- patronazgo de Moseley*: Informe Semianual, 1 de julio-31 de diciembre de 1948, E&CR, OMG Baviera, OMGUS.
- piano en un jeep*: Amy C. Beal, *New Music, New Allies: American Experimental Music in Germany from Zero Hour to Reunification* (University of California Press, 2006), pp. 38 y 40.
- «*sólo se enseña y se interpreta*»: Everett Helm, «Letter from Germany», manuscrito sin fechar (aparentemente 1948), Teatro y Música, E&CR, OMGUS.
- «*Sería un importante último gesto*»: Evarts a Harrison Kerr, 23 de abril de 1949, Teatro y Música, Educación, Archivos de la Sección de Asuntos Culturales, E&CR, OMGUS.
- «*En mi antiguo servicio militar*»: Schoenberg a John Evarts, 23 de abril de 1949, ASC.
- «*adquirido una reputación*»: Ralph A. Burns, «Review of Activities for the Month of June 1949», Teatro y Música, Educación, Archivos de la Sección de Asuntos

Culturales, E&CR, OMGUS.

*Leibowitz provoca un gran alboroto: Henze, Reiselieder mit böhmischen Quinten*, p. 96.

«*Los Cursos de Verano para la Nueva Música de Darmstadt*»: Burns, «Review of Activities for the Month of July 1949».

«*segregación de lo moderno*»: Monod, *Settling Scores*, p. 198.

«*el profeta de un nuevo cosmos*»: Hans Moldenhauer, *The Death of Anton Webern: A Drama in Documents* (Philosophical Library, 1961), p. 5. Moldenhauer señala que el cocinero murió alcoholizado en 1955 en Mount Olive (Carolina del Norte), añadiendo que el Monte de los Olivos fue «el escenario de la agonía y la traición de Jesucristo» (p. 98).

«*resulta ser el personaje*»: Véase Klaus Mann, *Briefe und Antworten, Band II: 1937-1949*, ed. Martin Gregor-Dellin (Edition Spangenberg, 1975), p. 226. Véanse también Klaus Mann, *Der Wendepunkt: Ein Lebensbericht* (Nymphenburger, 1969), p. 488; y Gertrud Maria Rösch, «“I thought it wiser not to disclose my identity”»: Die Begegnung zwischen Klaus Mann und Richard Strauss im Mai 1945», *Thomas Mann Jahrbuch*, vol. 14 (2001), pp. 233-248. Para la carta no enviada a Mann, véanse Walter Thomas, *Richard Strauss und seine Zeitgenossen* (Langen Müller, 1964), p. 283; Richard Strauss, *Briefwechsel mit Willi Schuh* (Atlantis, 1969), p. 81; y Hans Rudolf Vaget, «The Spell of Salome: Thomas Mann and Richard Strauss», en *German Literature and Music: An Aesthetic Fusion, 1890-1989*, ed. Claus Reschke y Howard Pollack (Fink, 1992), p. 46.

«*Oh, sí*»: Russell Campitelli al autor, 10 de junio de 2003.

*fotografía de Strauss*: Incluida en la carta de John de Lancie al autor, fechada el 23 de diciembre de 1999.

«*Los maestros de primera fila*»: Friedrich Nietzsche, *Morgenröte, Idyllen aus Messina, Die fröhliche Wissenschaft*, ed. Giorgio Colli y Mazzino Montinari (De Gruyter, 1988), p. 525. [*La gaya ciencia*, trad. de José Jara, Barcelona, Círculo de Lectores, 2002.]

## 11. UN MUNDO FELIZ

«*Todo comienza*»: Charles Péguy, *Notre jeunesse* (Gallimard, 1933), p. 30.

«*Desgraciadamente, para la mayoría de la gente*»: Morton Feldman, «An Interview with Robert Ashley, August 1964», en *Contemporary Composers on Contemporary Music*, ed. Elliott Schwartz y Barney Childs (Da Capo, 1998), pp. 363 y 365.

«*era como la deserción*»: Leonard Bernstein, *The Unanswered Question: Six Talks at*



- Harvard* (Harvard University Press, 1976), p. 419.
- «*Antes del final*»: Allen Edwards, *Flawed Words and Stubborn Sounds: A Conversation with Elliott Carter* (Norton, 1971), p. 61.
- Adorno sobre Copland*: Theodor W. Adorno, *Minima Moralia: Reflections from Damaged Life*, trad. ing. E. F. N. Jephcott (Verso, 1978), p. 207. [*Minima moralia: reflexiones desde la vida dañada*, trad. de Joaquín Chamorro, Madrid, Akal, 2004.]
- «*ha asumido para sí*»: Theodor W. Adorno, *Philosophie der neuen Musik* (Suhrkamp, 1976), p. 126. [*Filosofía de la nueva música*, trad. de Alfredo Brotons, Madrid, Akal, 2003.]
- «*Mi adopción de la técnica musical*»: Ernst Krenek, «A Composer's Influences», *Perspectives of New Music*, vol. 3:1 (otoño-invierno de 1964), p. 38.
- «*inflexible*»: René Leibowitz, *Schoenberg and His School: The Contemporary Stage of the Language of Music*, trad. ing. Dika Newlin (Philosophical Library, 1949), p. xvi. Este pasaje parece haber sido añadido para la edición estadounidense; no aparece en el original francés.
- «*No compongo principios*»: Arnold Schoenberg, *Letters*, ed. Erwin Stein (St. Martin's Press, 1965), pp. 236-237. Sobre Adorno, véanse Schoenberg a Hans Heinz Stuckenschmidt, 5 de diciembre de 1949, y Schoenberg a Kurt List, 10 de diciembre de 1949, ASC.
- «*camarilla Schbrg*»: Robert Craft, *Stravinsky: Glimpses of a Life* (St. Martin's, 1993), p. 40.
- «*La segunda mitad*»: JASR, p. 333. Para la declaración original, véase *ibid.*, p. 66.
- «*No puedo, sin embargo*»: ASSG, p. 148.
- «*Abismo de los pájaros*»: Nigel Simeone, *Olivier Messiaen: A Bibliographical Catalogue of Messiaen's Works* (Schneider, 1998), p. 72; y Rebecca Rischin, *For the End of Time: The Story of the Messiaen Quartet* (Cornell University Press, 2003), pp. 9-12.
- Como revela Rebecca Rischin*: Rischin, *For the End of Time*, pp. 27-31 y 72-73. Para otros detalles, véase Antoine Goléa, *Rencontres avec Olivier Messiaen* (Julliard, 1960), p. 62.
- Un pulso uniforme*: Claude Samuel, *Olivier Messiaen: Musique et Couleur* (Belfond, 1986), p. 72.
- células rítmicas*: Olivier Messiaen, *The Technique of My Musical Language*, trad. ing. John Satterfield (Leduc, 1956), p. 14.
- «*destino implacable*»: Olivier Messiaen, «Le rythme chez Igor Strawinsky», *La revue musicale*, núm. 191 (1939), pp. 91-92.

- «*M. Boulez*»: Comunicación personal de Nigel Simeone al autor. Véase también NSPHM, p. 138.
- «*como un gato joven*»: Jean-Louis Barrault, «Travailler avec Boulez», *Résonance*, núm. 8 (1995), reimpresso en [mediatheque.ircam.fr/articles/textes/Barrault95a](http://mediatheque.ircam.fr/articles/textes/Barrault95a) (consultado el 17 de diciembre de 2006).
- Peysers sobre Tézenas*: Joan Peysers, *Boulez: Composer, Conductor, Enigma* (Schirmer Books, 1976), pp. 54 y 246.
- «*Los alemanes trajeron virtualmente*»: Ibid., p. 25.
- «*como un león desollado*»: «Entretien avec Claude Samuel», libreto incluido con la grabación publicada en 1988 por Erato de obras de Messiaen (ECD 75505), p. 27.
- abucheos, gritos*: Véase Antoine Goléa, «La Musique», *Esprit*, mayo de 1945; Guy Bernard-Delapierre, «Musique d'un autre monde», *Confluences*, abril de 1945; Guy Bernard-Delapierre, «Postscriptum: Le Cas Strawinsky», *Confluences*, mayo de 1945; Antoine Goléa, *Rencontres avec Pierre Boulez* (Julliard, 1958), pp. 9-10; Peysers, *Boulez*, p. 33; Peter Heyworth, «Taking Leave of Predecessors», parte 1, *New Yorker*, 24 de marzo de 1973, p. 45; y, para la versión más exhaustiva, SWS2, pp. 175-177.
- «*pseudojóvenes*»: Francis Poulenc, «Vive Strawinsky», *Le Figaro*, 7 de abril de 1945. Para «secta fanática», véase Francis Poulenc, *Correspondance, 1910-1963*, ed. Myriam Chimènes (Fayard, 1994), p. 585.
- «*secas e inhumanas*»: NSPHM, p. 153.
- dándole la espalda*: Henri Dutilleux: *Music – Mystery and Memory: Conversations with Claude Glayman*, trad. ing. Roger Nichols (Ashgate, 2003), p. 36.
- «*Creo que la música*»: Pierre Boulez, *Relevés d'apprenti* (Seuil, 1966), p. 74.
- «*descubrimientos superficiales*»: Ibid., p. 242.
- «*esquemáticas, arbitrarias, estereotipadas*»: Ibid., p. 249.
- «*para englobar las formas*»: Ibid., pp. 253.
- «*una toma de posición*»: Ibid., p. 261.
- «*El “caso” Schoenberg*»: Ibid., pp. 265-272.
- «*desarrollaría timbres*»: NSPHM, p. 169.
- Seeger y Cowell*: Henry Cowell, *New Musical Resources* (Cambridge University Press, 1996), pp. 83, 98-108.
- Structures 1a*: Para el análisis clásico, véase György Ligeti, «Pierre Boulez: Decision and Automatism in Structures 1a», trad. ing. Leo Black, *Die Reihe*, núm. 4 (Presser, 1960), pp. 36-62. Las series de duración al comienzo son RI(5) y R(12).
- «*Para mí representaron*»: James Miller, «Michel Foucault: The Heart Laid Bare», *Grand Street*, núm. 39 (1991), p. 60.

- «*Me encamino hacia la violencia*»: Calvin Tomkins, *The Bride and the Bachelors: Five Masters of the Avant-Garde* (Penguin, 1976), p. 144.
- «*inclusivo y no exclusivo*»: JCS, p. 13.
- Cage y Schoenberg*: Para una exposición de los estudios de Cage con Schoenberg, cuyo alcance se exagera en ocasiones, véase Michael Hicks, «John Cage's Studies with Schoenberg», *American Music*, vol. 8:2 (1990), pp. 125-140. Véase también David Revill, *The Roaring Silence: John Cage: A Life* (Arcade, 1992), pp. 47-49.
- «*concierto fonográfico*»: Véase Mark Katz, *Capturing Sound: How Technology Has Changed Music* (University of California Press, 2004), pp. 99-113.
- «*Creo que el uso de ruido*»: JCS, pp. 3-4.
- «*estupefacto por su activismo*»: *For the Birds: John Cage in Conversation with Daniel Charles*, trad. ing. Richard Gardner, Tom Gora y John Cage (Boyars, 1995), p. 180.
- «*intercambiabilidad de sonido*»: James Pritchett, *The Music of John Cage* (Cambridge University Press, 1993), p. 71.
- Black Mountain*: Martin Duberman, *Black Mountain: An Exploration in Community* (Dutton, 1972), pp. 348-362.
- «*La música está quedándose atrás*»: Citado en Douglas Kahn, *Noise Water Meat: A History of Sound in the Arts* (MIT Press, 1999), p. 168.
- cinco Études de noises*: Pierre Schaeffer, *À la Recherche d'une musique concrète* (Seuil, 1952), pp. 18-23. Para más detalles sobre Schaeffer bajo la ocupación alemana, véase Peter Manning, *Electronic and Computer Music* (Oxford University Press, 2004), p. 20.
- Williams Mix*: Véase Larry Austin, «John Cage's *Williams Mix* (1951-3)», en *A Handbook to Twentieth-Century Musical Sketches*, ed. Patricia Hall y Friedemann Sallis (Cambridge University Press, 2004), pp. 189-213.
- «*En Texas no tenemos música*»: JCS, p. 126.
- «*hacer el memo*», «*tendencia fascitizante*»: Pierre Boulez y John Cage, *Correspondance et documents*, ed. Jean-Jacques Nattiez y Robert Piencikowski (Schott, 2002), pp. 277-278.
- «*Nicolas de Staël*»: Pierre-Michel Menger, *Le paradoxe du musicien: Le compositeur, le mélomane, et l'État dans la société contemporaine* (Flammarion, 1983), p. 223. Para Cocteau llevando una capa, véase Dominique Jameux, *Pierre Boulez*, trad. ing. Susan Bradshaw (Faber, 1991), p. 67.
- «*chic hiperactivo*»: MFS, p. 226.
- «*Lo completamente determinado*»: Véase György Ligeti, «Wandlungen der musikalischen Form», en *Gesammelte Schriften*, ed. Monika Lichtenfeld (Schott,

2007), p. 92.

«*Mi intención*»: De las notas de Cage a *The 25-Year Retrospective Concert of the Music of John Cage*, 15 de mayo de 1958 (Wergo 6247-2).

«*Cualquier intento*»: JCS, p. 62.

«*Estamos produciendo*»: Virgil Thomson, *Music Reviewed, 1940-1954* (Vintage, 1967), p. 170.

«*las principales premisas*»: Charles Harrison y Paul Wood, eds., *Art in Theory, 1900-2000: An Anthology of Changing Ideas* (Blackwell, 2003), p. 579.

«*la más grande sinfonía [...] demasiado ocupado*»: «Copland's Third», *Time*, 28 de octubre de 1946, p. 55.

«*Nada puede convencer*»: HPAC, p. 411.

«*los discursos de Henry Wallace*»: Elizabeth Crist, *Music for the Common Man: Aaron Copland During the Depression and War* (Oxford University Press, 2005), p. 193.

«*nuevo estilo internacional*»: Thomson, *Music Reviewed*, p. 183.

«*fueron reprendidos*»: HPAC, p. 283.

*Hotel Broadwood*: *New York Herald Tribune*, 25 de marzo de 1949.

«*SHOSTAKOVITH, COMPRENDEMOS*»: *New York Herald Tribune*, 27 de marzo de 1949.

«*¡SHOSTAKOVITH! ¡TÍRATE POR LA VENTANA!*»: «Red Visitors Cause Rumpus», *Life*, 4 de abril de 1949.

«*Hace calor aquí*»: Peter W. Goodman, *Morton Gould: American Salute* (Amadeus, 2000), p. 196.

*mitin de Wallace*: «Tumult at the Waldorf», *Time*, 4 de abril de 1949, p. 23. Para dónde se sentó Copland, véase Aaron Copland y Vivien Perlis, *Copland Since 1943* (St. Martin's, 1989), p. 183.

*Hoover y Nabokov*: Peter Coleman, *The Liberal Conspiracy: The Congress for Cultural Freedom and the Struggle for the Mind of Postwar Europe* (Free Press, 1989), pp. 43-44, dice que el FBI de J. Edgar Hoover contaba evidentemente con dossiers sobre la «vida privada desordenada» del compositor.

*Oficina de Coordinación Política*: Frances Stonor Saunders, *The Cultural Cold War: The CIA and the World of Arts and Letters* (New Press, 1999), pp. 45-56.

*fajo de billetes*: Saunders, *Cultural Cold War*, pp. 47 y 54-55.

«*Sus comienzos fueron prometedores*»: «Shostakovich Hits Stravinsky As "Betrayed"», *New York Herald Tribune*, 28 de marzo de 1949, y «Shostakovich Bids All Artists Lead War on "New Fascists"», *New York Times*, 28 de marzo de 1949.

- «Voy a empezar diciendo»: ACR, pp. 128-129.
- «Las actuales políticas»: «Shostakovich Bids All Artists».
- «generalísimo de la cultura»: SSC2, p. 365.
- «ingenuamente estúpido»: Ibid., p. 376.
- «absoluta e inmediata»: Nicolas Nabokov, «The Case of Dmitri Shostakovich», *Harper's*, marzo de 1943, p. 423.
- «A lo largo de la tumultuosa conferencia»: Nicolas Nabokov, *Old Friends and New Music*, ed. ampliada (Hamish Hamilton, 1951), p. 204.
- «Estoy plenamente de acuerdo»: Nicolas Nabokov, *Bagázh: Memoirs of a Russian Cosmopolitan* (Atheneum, 1975), pp. 237-238.
- «Dios sabe qué estaba»: Arthur Miller, *Timebends* (Grove, 1987), p. 239. [Vueltas al tiempo, trad. de Antonio Prometeo Moya, Barcelona, Tusquets, 1988.]
- «se perdió en silencio»: «Bartok's Modern Music Soothes Shostakovich», *New York Times*, 29 de marzo de 1949.
- «destacado simpatizante»: «Red Visitors Cause Rumpus.»
- «Un extraño fichero de delincuentes»: Thomas Mann, *Tagebücher, 1949-1950*, ed. Inge Jens (Fischer, 1991), pp. 45 y 657.
- «indagando en busca»: Copland a Irving Fine y Verna Fine, 6 de junio de 1949, ACLC.
- «Mais oui»: «European Diary», 1949, ACLC.
- «resistió con una mueca»: Ned Rorem, *Knowing When to Stop* (Simon and Schuster, 1994), p. 283. En *Setting the Tone: Essays and a Diary* (Limelight, 1984), p. 168, Rorem repite la anécdota de Boulez tocando la Segunda Sonata en su apartamento, añadiendo que la música hizo que Shirley Gabis (ahora Shirley Perle) vomitara. En una conversación con el autor el 17 de mayo de 2004, Perle negó enérgicamente haber vomitado, aunque es posible que sí quisiera hacerlo.
- «No puede cambiarse»: el ataque de Schoenberg fue impreso en la columna dominical de Thomson en el *New York Herald Tribune*, 11 de septiembre de 1949. La protesta de Copland apareció en el *Herald Tribune* el 25 de septiembre.
- «Alias: Aaron Copeland»: el dossier de Copland del FBI se desclasificó en mayo de 2003 gracias a la Ley de Libertad de Información. El memorándum de Hoover está fechado el 13 de julio de 1951.
- «Copland ha estado en el extranjero»: Hoover al director de la CIA, *ibid.*, p. 10.
- «ya ha dejado de escribir»: Aaron Copland, *Music and Imagination* (Harvard University Press, 1952), p. 75. [*Música e imaginación*, trad. de Néstor Ortiz, Buenos Aires, Emecé, 1955.]
- suerte de Evarts: Amy C. Beal, *New Music, New Allies: American Experimental*

*Music in Germany from Zero Hour to Reunification* (University of California Press, 2006), p. 31.

*Busbey leyó: Congressional Record*, 83.º Cong., 1.ª sesión, apéndice A169. Véase también *Congressional Record*, 83.º Cong., 1.ª sesión, 30 y 31 de julio de 1953, pp. 2793, 3609, 3680.

«*Afirmo inequívocamente*»: «Statement of Aaron Copland», caja 427, Comité de Actividades Antiestadounidenses, ACLC.

«*POR LA PRESENTE*»: El telegrama puede encontrarse en ACLC. La fecha se cambió posteriormente por la del 26 de mayo.

«*Mi impresión*»: «Impressions (May 27, 1953) of the Hearing Before the Senate Subcommittee on Investigations», ACLC. Para el contenido del testimonio de Copland, véase Sesiones Ejecutivas del Senado, Subcomisión Permanente sobre Investigaciones de la Comisión sobre Actividades Gubernamentales, *Congressional Record*, 83.º Cong., 1.ª sesión, pp. 1283 y 1288. El cheque de un dólar puede encontrarse en el archivo personal de Copland sobre la experiencia de la Comisión de Actividades Antiestadounidenses.

«*uno de los más grandes compositores*»: Martin Merson, «My Education in Government», *Reporter*, 7 de octubre de 1954. Recorte de prensa en ACLC.

*Pollack declara*: HPAC, pp. 446-447.

*honorarios regalo de Rodgers*: HPAC, p. 470.

*audiencia de la CBS*: Edgar Young, *Lincoln Center, the Building of an Institution* (NYU Press, 1980), p. 170.

«*Oh, Sr. Copland*»: Copland y Perlis, *Copland Since 1943*, p. 136.

*declive de Copland*: HPAC, pp. 409-410.

«*Fue exactamente*»: Ibid., p. 516.

«*compositor serio*»: Goodman, *Morton Gould*, p. 210.

*múltiples informes*: SSC2, p. 347.

«*Parece que una vez*»: Ibid.

*Leyó con fastidio*: RCSC, p. 42.

«*un Mozart*»: Peyser, *Boulez*, p. 66.

«*inventiva gastada*»: SWS2, p. 271.

«*¡Qué fealdad!*»: Boulez y Cage, *Correspondance et documents*, p. 200.

*Craft y Stravinsky*: Craft escribió seis libros de «conversaciones» con Stravinsky. Charles Joseph, que ha estudiado las diferencias entre el material en bruto de estos volúmenes y el producto terminado, ha llegado a la conclusión, como muchos siempre sospecharon, de que los libros son una mezcla irregular de la

propia voz de Stravinsky y el modo en que Craft se aproximó a ella. Véase Joseph, *Stravinsky Inside Out* (Yale University Press, 2001), p. 262: «Las acusaciones [que Craft atribuía a Stravinsky] carecen con frecuencia de fundamento o son exageradas, aunque en otros casos sí están justificadas.» He preferido basarme fundamentalmente en los diarios y los recuerdos de primera mano de Craft.

*máscara mortuoria de Schoenberg*: RCSC, p. 54.

«¡tres veces!»: Ibid., pp. 66-67.

«*Por un momento*»: Ibid., pp. 72-73.

«*To-Morrow Shall Be*»: Vera Stravinsky y Robert Craft, *Stravinsky in Pictures and Documents* (Simon and Schuster, 1978), p. 422.

«un “culto hermético”»: Nicolas Nabokov, «The Atonal Trail: A Communication», *Partisan Review*, mayo de 1948, p. 581.

«*libertad de experimentar*»: Nicolas Nabokov, «Introduction à l'oeuvre du XXe siècle», *La revue musicale*, núm. 212 (abril de 1952), p. 8. Sobre la financiación, véase Saunders, *Cultural Cold War*, pp. 125-128.

«*Camarada Picasso*»: SSC2, p. 381.

*muchos de ellos se fueron*: RCSC, p. 82.

*Stravinsky escucha Structures 1a*: RCSC, p. 77; Mark Carroll, *Music and Ideology in Cold War Europe* (Cambridge University Press, 2003), pp. 1-3.

«*folclore de mediocridad*»: Saunders, *Cultural Cold War*, p. 224.

«Éventuellement...»: Pierre Boulez, «Éventuellement...», *La revue musicale*, núm. 212 (abril de 1952), p. 119: Compárese con Stravinsky, *Poetics of Music in the Form of Six Lessons*, trad. ing. Arthur Knodel e Ingolf Dahl (Harvard University Press, 1970), p. 98: «El buen artesano, en estos benditos tiempos, no sueña más que en alcanzar lo *hermoso* a través de las categorías de lo *útil*.» Da la impresión de que existen otras referencias a la *Poética* en la primera sección del ensayo de Boulez. [*Poética musical: en forma de seis lecciones*, trad. de Eduardo Grau, Barcelona, Acantilado, 2006.]

*anotó diligentemente*: Joseph, *Stravinsky Inside Out*, p. 251.

*Shreffler ha hecho acopio*: Véase Anne C. Shreffler, «Ideologies of Serialism: Stravinsky's *Threni* and the Congress for Cultural Freedom», en *Music and the Aesthetics of Modernity*, ed. Karol Berger y Anthony Newcomb (Harvard University Press, 2005), p. 229. La información sobre *Movimientos* procede de una comunicación personal de Shreffler al autor, en relación con la carta de Nabokov a Stravinsky fechada el 11 de marzo de 1958. Shreffler no cree que Karl Weber, el industrial en cuestión, fuera una «tapadera».

*encuentro de Boulez y Stravinsky*: Virgil Thomson, *Virgil Thomson* (Dutton, 1985),

pp. 402-403. Para más detalles sobre la lectura de Stravinsky del ensayo de Boulez, véase SSC2, p. 348. Para el Hotel Tropicana, véase *ibid.*, p. 350. Para la visita de Stravinsky a la buhardilla, véase RCSC, p. 167.

«*imperdonable aire de superioridad*»: Martin Bernheimer, «Igor Stravinsky Has Another Tiff with the Times», *Los Angeles Times*, 5 de julio de 1970.

«*como todos los cambios*»: Stephen Walsh, *The Music of Stravinsky* (Clarendon, 1988), p. 233.

«*un ballet que pareciera ser*»: SSC1, p. 287.

*François de Lauze*: Charles M. Joseph, *Stravinsky and Balanchine: A Journey of Invention* (Yale University Press, 2002), pp. 228-230.

*al diablo*: *Ibid.*, pp. 233-234.

«*Alguien ha dicho*»: SWS2, p. 440.

*escala octatónica*: Véase RTS2, p. 1674.

«*Quería que se pensara*»: SWS1, p. 53.

*autógrafos*: Para Sinatra, véase Stravinsky y Craft, *Stravinsky in Pictures and Documents*, p. 476; para el Papa, véase RSC, p. 280.

*Schaeffer señaló orgullosamente*: Schaeffer, *À la recherche d'une musique concrète*, p. 198.

*Sonatina, Scherzo, Concertino*: Estos títulos pertenecen, respectivamente, a obras de Teuscher, Françaix, Jarnach, Roussel, Maderna, Maderna de nuevo, Herbert Brün, Bernd Alois Zimmermann, Boulez, Nilsson, Heiss (y Zimmermann), Hambraeus, Pousseur, Nilsson de nuevo y Mayuzumi. Véase «Neue Musik in Darmstadt, 1946-1958», en *Darmstädter Beiträge zur neuen Musik* (1959), pp. 75-94.

«*el gran logro de Schoenberg*»: Anders Beyer, *The Voice of Music: Conversations with Composers of Our Time*, ed. y trad. ing. Jean Christensen y Anders Beyer (Ashgate, 2000), p. 178.

«*Todo debía estilizarse*»: Hans Werner Henze, *Musik und Politik: Schriften und Gespräche, 1955-1975* (Deutsche Taschenbuch Verlag, 1976), p. 127.

«*Pero, querido*»: Hans Werner Henze, *Reiselieder mit böhmischen Quinten: Autobiographische Mitteilungen, 1926-1995* (Fischer, 1996), p. 175.

*Nachtstücke und Arien*: *Ibid.*, p. 182.

*Se describió a sí mismo*: Estos términos pueden encontrarse en la página web del compositor, [www.stockhausen.org](http://www.stockhausen.org).

*banda de Glenn Miller*: Robin Maconie, *Other Planets: The Music of Karlheinz Stockhausen* (Scarecrow, 2005), pp. 18-19.

«*Es increíblemente hermoso*»: Michael Kurtz, *Stockhausen: Eine Biographie* (Bärenreiter, 1988), p. 92.



- «*bandadas de tonos sinusoidales*»: Karlheinz Stockhausen, «Musik und Sprache», en *Texte, Band 2: Aufsätze 1962-1962 zur musikalischen Praxis* (M. DuMont Schauberg, 1964), p. 64.
- «*pero de tal modo*»: Stockhausen, «Musik und Sprache», p. 158.
- nube de gas*: Para más detalles, véase James Harley, *Xenakis: His Life in Music* (Routledge, 2004), pp. 10-18.
- «*Hay que atrapar al oyente*»: Notas a *40 Jahre Donaueschinger Musiktage, 1950-1990* (col legno AU-031800), p. 130.
- «*el ritmo perfecto*»: Iannis Xenakis, *Musiques formelles* (Revue musicale, 1963), p. 19. Véase también Nouritza Matossian, *Xenakis* (Kahn and Averill, 1986), p. 58, donde se utilizan imágenes similares y se explicita la conexión con la manifestación antinazi.
- «*Su libertad*»: Luigi Nono, «Geschichte und Gegenwart in der Musik von heute», *Darmstädter Beiträge zur neuen Musik* (1960), p. 47.
- «*indisciplina*»: Lev Koblyakov, *Pierre Boulez: A World of Harmony* (Harwood, 1990), p. 117.
- «*total sino totalitaria*»: Peyser, *Boulez*, p. 102.
- «*A menudo me ha parecido*»: Entrevista de Wolfgang Fink a Boulez, en las notas del libreto de *Pli selon pli* (DG 289 471-2).
- «*nueva frontera para el arte estadounidense*»: John F. Kennedy a Theodate Johnson, 13 de septiembre de 1960, *Musical America*, octubre de 1960, p. 11.
- «*La única música que le gusta*»: Donna M. Binkiewicz, *Federalizing the Muse: United States Arts Policy and the National Endowment for the Arts, 1965-1980* (University of North Carolina Press, 2004), p. 49.
- compositores en la Casa Blanca*: Harold C. Schonberg, «Casals Plays at White House; Last Appeared There in 1904», *New York Times*, 14 de noviembre de 1961.
- «*Chicos majos*»: RCSC, p. 285.
- «*Todos empezaron a escribir*»: Rorem, *Knowing When to Stop*, p. 283.
- «*Esto es lo mejor*»: Kurt List, «Music Chronicle: The State of American Music», *Partisan Review*, enero de 1948, p. 90.
- «*No hay ningún arte mejor*»: Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, ed. Gretel Adorno y Rolf Tiedemann (Suhrkamp, 1970), p. 85. [Teoría estética, trad. de Jorge Navarro, Madrid, Akal, 2004.]
- «*Una mentira por una mentira*»: Milton Babbitt, «Battle Cry», *politics*, noviembre de 1945, p. 346.
- «*mundo absolutamente diferente*»: Milton Babbitt, *Words About Music*, ed. Stephen

Dembski y Joseph N. Straus (University of Wisconsin Press, 1987), p. 31.

«*abandonar decididamente*»: Roger Sessions, «Vienna – Vale, Ave», *Modern Music*, vol. 15:4 (mayo-junio de 1938), pp. 207-208.

«*complejas, avanzadas*»: Milton Babbitt, «The Revolution in Sound: Electronic Music», en *The Collected Essays of Milton Babbitt*, ed. Stephen Peles et al. (Princeton University Press, 2003), pp. 74-75.

*tricorde*: Véase Andrew Mead, *An Introduction to the Music of Milton Babbitt* (Princeton University Press, 1994), pp. 55-123.

«*Decidí escribir por una vez*»: David Schiff, *The Music of Elliott Carter*, 2.<sup>a</sup> ed. (Cornell University Press, 1998), p. 55.

*Art Tatum*: Michael Hall, *Leaving Home: A Conducted Tour of Twentieth-Century Music with Simon Rattle* (Faber, 1996), p. 70.

«*¡Tu mano!*»: Schiff, *Music of Elliott Carter*, p. 240.

*Concierto para piano en Berlín*: Ibid., p. 254.

«*Me atrevo a sugerir*»: Milton Babbitt, «Who Cares If You Listen?», *High Fidelity*, vol. 8:2 (febrero de 1958), p. 126.

«*Estamos ahora*»: Leonard Bernstein, «American Musical Comedy», 7 de octubre de 1956, reimpresso en *The Joy of Music* (Simon and Schuster, 1959), p. 179.

«*No olvidas*»: Humphrey Burton, *Leonard Bernstein* (Doubleday, 1994), p. 102.

«*Es únicamente después de cincuenta*»: Leonard Bernstein, *Findings* (Simon and Schuster, 1982), p. 257.

## 12. «GRIMES! ¡GRIMES!»

«*Un lugar pequeño e inhóspito*»: E. M. Forster, «George Crabbe: The Poet and the Man», en *Benjamin Britten: Peter Grimes*, ed. Eric Crozier (John Lane/Bodley Head, 1946), p. 9.

«*No tenía un solo pensamiento*»: W. G. Sebald, *The Rings of Saturn*, trad. ing. Michael Hulse (New Directions, 1998), pp. 234 y 237. [*Los anillos de Saturno: una peregrinación inglesa*, trad. de Carmen Gómez y Georg Pichler, Barcelona, Anagrama, 2008.]

*La casa de su infancia*: Beth Britten, *My Brother Benjamin* (Kensal Press, 1986), ilustraciones.

«*Creo en las raíces*»: Benjamin Britten, «On Winning the First Aspen Award», en *Contemporary Composers on Contemporary Music*, ed. Elliott Schwartz y Barney Childs (Da Capo, 1998), p. 122.

«*Lentas, quedas, sombrías*»: *The Poetical Works of George Crabbe* (Oxford

University Press, 1932), p. 198.

«talento y personalidad»: Britten, «On Winning the First Aspen Award», p. 118.

*Nono se negó a darle la mano*: John Amis, *Amiscellany: My Life, My Music* (Faber, 1986), p. 199.

*Tippett*: Para uno de los comentarios de Michael Tippett sobre su sexualidad, véase sus memorias, *Those Twentieth Century Blues* (Hutchinson, 1991), p. 52.

«¿Es musical?»: Philip Brett, «Musicality, Essentialism, and the Closet», en *Queering the Pitch: The New Gay and Lesbian Musicology*, ed. Philip Brett, Elizabeth Wood y Gary C. Thomas (Routledge, 1994), p. 11.

Canciones de amor de Hafiz: Véanse Stephen Downes, *Szymanowski, Eroticism, and the Voices of Mythology* (Ashgate, 2003); y Stephen O. Murray y Will Roscoe, *Islamic Homosexualities: Culture, History, and Literature* (NYU Press, 1997).

*vaso de whisky*: Humphrey Carpenter, *Benjamin Britten: A Biography* (Faber, 1992), pp. 3-4.

«la cuarta B»: DMBB1, p. 12.

*capaz de armonizar*: Imogen Holst, *Britten* (Crowell, 1965), p. 19.

*pone música a un poema de Victor Hugo*: David Matthews, *Britten* (Haus, 2003), p. 10.

*diario de colegial*: John Bridcut, *Britten's Children* (Faber, 2006), pp. 1-8.

*BBC*: Para más información sobre los primeros años de programación de música moderna por parte de la BBC, véanse Humphrey Carpenter, *The Envy of the World: Fifty Years of the BBC Third Programme and Radio 3, 1945-1996* (Weidenfeld and Nicolson, 1996); y Jennifer Doctor, *The BBC and Ultra-Modern Music, 1922-1936: Shaping a Nation's Tastes* (Cambridge University Press, 1999).

*velada Schoenberg*: DMBB1, pp. 127-128.

*Wozzeck por la radio*: Carpenter, *Benjamin Britten*, p. 51.

*estudio con Berg*: DMBB1, p. 395; Carpenter, *Benjamin Britten*, p. 52. Es posible que los padres de Britten pensarán que Berg era homosexual y que corrompería a su hijo; véase DMBB1, p. 506.

«Levántate y dobla»: *The English Auden: Poems, Essays, and Dramatic Writings, 1927-1939*, ed. Edward Mendelson (Faber, 1977), pp. 160-161.

*gusto literario*: Véase Paul Kildea, «Britten, Auden, and "Otherness"», en *The Cambridge Companion to Benjamin Britten*, ed. Mervyn Cooke (Cambridge University Press, 1999), pp. 38-39.

*cambio enarmónico*: Carpenter, *Benjamin Britten*, p. 16.

*Snape*: DMBB1, pp. 495-496.

«los menores delgaditos»: Ibid., pp. 1015-1016.

«mordacidad, amargura»: Carpenter, *Benjamin Britten*, p. 501.

«cadáveres»: Ibid., p. 243.

*Britten viajó a Estados Unidos*: Sobre la decisión de marcharse, véase DMBB1, pp. 619 y 634.

«Hollywood»: Ibid., p. 610.

*Milestone*: Ibid. y DMBB2, pp. 692-695.

«Sería estupendo»: DMBB1, p. 567.

*7 Middagh*: Paul Bowles, *Without Stopping* (Ecco, 1985), pp. 233-235.

«Aquí todo»: DMBB2, p. 794.

*Concierto para violín y Guerra Civil española*: Matthews, *Britten*, p. 52.

«Tenía el poder»: *Poetical Works of George Crabbe*, p. 197.

«asesinato fortuito»: Materiales de *Peter Grimes*, Britten-Pears Library, Aldeburgh. Véanse Borrador de argumento (L5 de Brett), Notas de Johnson (L6) y lista de escenas de Pears (L7).

«Una vez que habíamos decidido»: Philip Brett, «“Peter Grimes”: The Growth of the Libretto», en *The Making of «Peter Grimes»: Notes and Commentaries*, ed. Paul Banks (Boydell, 2000), p. 67.

«la homosexualidad»: DMBB2, p. 1189.

«Te olvidarás enseguida»: Materiales de *Peter Grimes*, Britten-Pears Library.

«retrato dramático»: Philip Brett, «“Peter Grimes”: The Growth of the Libretto», p. 73; Philip Brett, «Salvation at Sea: *Billy Budd*», en *The Britten Companion*, ed. Christopher Palmer (Faber, 1984), p. 136.

«Cuanto más depravada»: «Opera’s New Face», *Time*, 16 de febrero de 1948, p. 63.

«¿Por qué hizo esto?»: Para más información sobre el uso de los ritmos conversacionales por parte de Britten, véase Philip Rupprecht, *Britten’s Musical Language* (Cambridge University Press, 2001).

*indicaciones programáticas de la Passacaglia*: Banks, *Making of Peter Grimes*, p. 205.

«¡Sadler’s Wells!»: DMBB2, p. 1264.

«un tostón»: Crítica de Thomson el 13 de febrero de 1948, reimpressa en DMBB3, p. 378.

*entrevista con Scotland Yard*: Carpenter, *Benjamin Britten*, p. 335.

*carpeta del FBI*: Donald Mitchell, «Violent Climates», en Cooke, *Cambridge Companion to Benjamin Britten*, pp. 211-216.

*homosexualidad* y *Billy Budd*: El crítico F. O. Matthiessen ya había reparado en las implicaciones eróticas del argumento y en 1941 se refirió al «tenue anhelo» por Billy que siente Claggart y al «elemento sexual en la malevolencia de Claggart». Véase Matthiessen, *The American Renaissance: Art and Expression in the Age of Emerson and Whitman* (Oxford University Press, 1941), pp. 506-507. Matthiessen, por cierto, se suicidó en 1950, justo cuando Britten estaba empezando a trabajar en *Billy Budd*.

*acordes de la entrevista*: Para un estudio de sus implicaciones eróticas, véase Clifford Hindley, «Eros in Life and Death in *Billy Budd* and *Death in Venice*», en Cooke, *Cambridge Companion to Benjamin Britten*, pp. 151-153.

*David Hemmings*: Carpenter, *Benjamin Britten*, p. 357.

*Harry Morris*: Bridcut, *Britten's Children*, pp. 46-53. Los dos autores que han estudiado las relaciones de Britten con chicos llegan a conclusiones diferentes. Humphrey Carpenter retrata a un pedófilo potencial que sirve martinis a los chicos y los anima a nadar desnudos en su piscina (*Benjamin Britten*, pp. 350-358). Bridcut cuenta las mismas anécdotas, pero las sitúa bajo una luz menos siniestra, concluyendo que «cualesquiera fueran las sombras que acecharan en la mente de Britten, su efecto en estos muchachos fue benigno, saludable e inspirador» (*Britten's Children*, p. XII). La verdad se halla probablemente a caballo de uno y otro, o es imposible de conocer.

*A Child of Our Time*: Para más detalles, véase Kenneth Gloag, Tippett, «*A Child of Our Time*» (Cambridge University Press, 1999).

*Shostakovich conoce a Britten*: LFS, p. 219.

«*grandes obras del espíritu humano*»: IGSF, p. 114.

«*Usted gran compositor*»: Michael Oliver, *Benjamin Britten* (Phaidon, 1996), p. 170.

«*Han estado persiguiéndome*»: IGSF, pp. 91-92.

«*Estoy muerto de miedo*»: EWS, p. 377.

«*Nuestra decepción*»: Ibid., p. 348.

«*La portada podría llevar*»: IGSF, p. 91.

«*una cadena de metamorfosis*»: Liudmila Kovnatskaya, «Shostakovich and Britten: Some Parallels», en *Shostakovich in Context*, ed. Rosamund Bartlett (Oxford University Press, 2000), p. 187.

«*peculiar resplandor*»: «Nota del editor», Sinfonías núms. 14 y 15 (Editorial Estatal «Muzik», 1980).

«*sombría e introvertida*»: EWS, p. 305.

«*Yo no quería*»: Ibid., p. 470.

«*Ahora ha sonado*»: IGSF, pp. 165 y 306-307.

*Donald Mitchell especuló*: Véanse sus notas a la grabación en directo de Britten de la Sinfonía núm. 14 y de su propio *Nocturno* (BBC 8013-2).

*enfermedad de Lou Gehrig*: EWS, pp. 441-442.

«*muy tenso*»: Carpenter, *Benjamin Britten*, p. 541.

*Władysław Moes*: «“I Was Thomas Mann’s Tazio”», en *Benjamin Britten*, «*Death in Venice*», ed. Donald Mitchell (Cambridge University Press, 1987), pp. 184-185.

*obras inconclusas de Mann*: Donald Prater, *Thomas Mann: A Life* (Oxford University Press, 1995), p. 88.

«*Nos habló con mucha tranquilidad*»: Carpenter, *Benjamin Britten*, p. 543.

«*Ben está escribiendo*»: *Ibid.*, p. 546.

*escala de gamelán*: Mervyn Cooke, «Britten and the Gamelan», en Mitchell, *Benjamin Britten*, «*Death in Venice*», pp. 122-123. Véanse también Mervyn Cooke, *Britten and the Far East: Asian Influences in the Music of Benjamin Britten* (Boydell, 1998); y Mervyn Cooke, «Distant Horizons: From Pagodaland to the Church Parables», en Cooke, *Cambridge Companion to Benjamin Britten*, pp. 167-187.

*Debió de saber por McPhee*: Cooke, *Britten and the Far East*, pp. 27-28.

«*era como si*»: Thomas Mann, *Death in Venice and Other Stories*, trad. ing. David Luke (Bantam, 1988), p. 263. [*La muerte en Venecia*, trad. de Juan del Solar, Barcelona, Edhasa, 2008.]

*Alexander Dunkel*: Entrevista realizada por el autor, 19 de julio de 2004.

«*Me quedé tan desconcertado*»: IGSF, p. 193.

*saludo en el Met*: David J. Baker, «‘It Was Premiere: The Night Shostakovich Came to the Met’», *Opera News*, 10 de diciembre de 1994, p. 17.

*Sonata para viola*: EWS, pp. 528-532; LFS, p. 286.

«*Quiero decir*»: DMBB2, p. 1154.

### 13. ZION PARK

«*Me he dado cuenta*»: TMDF, p. 477.

«*La rosa enferma de Blake*»: Mann, *Tagebücher, 28.5.1946-31.12.1948*, ed. Inge Jens (Fischer, 1989), p. 243. Golo Mann escribió en una ocasión a Britten: «Mi padre, por cierto, solía decir que si alguna vez se ilustrara musicalmente su novela *Doktor Faustus*, usted sería el compositor para hacerlo». Véase Patrick Carnegie, «The Novella Transformed: Thomas Mann as Opera», en *Benjamin Britten*, «*Death in Venice*», ed. Donald Mitchell (Cambridge University Press, 1987), p. 168. Britten y Leverkühn pusieron música a «The Sick Rose» de Blake y a

«Chanson d'automne» de Verlaine; a ambos les gustaban la poesía folclórica arcaica y los temas medievales; ambos pusieron música a una comedia de Shakespeare. *Doktor Faustus* puede verse en los anaqueles de la biblioteca de la Red House en Aldeburgh pero, según Donald Mitchell, Britten probablemente nunca la leyó.

«*obras maestras negras*»: «Entretien avec Claude Samuel», libretto incluido con la grabación de obras de Messiaen del sello Erato en 1988 (ECD 75505), p. 16.

*Pousseur*: Paul Griffiths, *Modern Music: The Avant Garde Since 1945* (Braziller, 1981), p. 258. Hay también referencias al compositor de ficción en el Tercer Concierto para violín de Henze; en *Resurrection* de Peter Maxwell Davies (véase John Warnaby, «Peter Maxwell Davies's Recent Music, and Its Debt to His Earlier Scores», en *Perspectives on Peter Maxwell Davies*, ed. Richard McGregor [Ashgate, 2000], pp. 76-77; y notas a la grabación de *Resurrection* [Collins Classics 70342]); en *Corpus cum figuris* de Poul Ruders; en *Apocalipsis cum figuris secundum Dürer* de Bengt Hambraeus; y en *Historia von D. Johann Fausten* de Alfred Schnittke, entre otras.

«*el siglo de la muerte*»: Leonard Bernstein, *The Unanswered Question: Six Talks at Harvard* (Harvard University Press, 1976), p. 313.

«*Gran Hotel Abismo*»: Georg Lukács, *The Theory of the Novel*, trad. ing. Anna Bostock (MIT Press, 1971), p. 22. [*Teoría de la novela*, trad. de Manuel Sacristán, Barcelona, Círculo de Lectores, 1999.]

*Resurrección como Hiroshima*: NSPHM, p. 337.

*tocando el Mesías*: Ibid., p. 333.

«*Visité a Messiaen*»: «European Diary», 1949, ACLC.

*cuarto de baño común*: NSPHM, p. 340.

*Esa-Pekka Salonen*: Entrevista del autor, 25 de marzo de 2003.

*Kent Nagano*: Entrevista del autor, 8 de octubre de 2002.

«*El acorde perfecto*»: Claude Samuel, *Olivier Messiaen: Musique et couleur* (Belfond, 1986), p. 55.

«*lejanos*»: Arnold Schoenberg, *Harmonielehre* (Universal Edition, 1922), p. 409.

«*el acorde de la resonancia*»: Olivier Messiaen, *The Technique of My Musical Language*, trad. ing. John Satterfield (Leduc, 1956), p. 50 y ej. 208.

*Los modos de Messiaen generan*: Véase Paul Griffiths, *Olivier Messiaen and the Music of Time* (Cornell University Press, 1985), pp. 38-39. Véase también Messiaen, *Technique of My Musical Language*, ej. 366.

«*arco iris de acordes*»: Antoine Goléa, *Rencontres avec Olivier Messiaen* (Julliard, 1960), p. 30.

Fêtes des belles eaux: Véase Nigel Simeone, *Olivier Messiaen: A Bibliographical Catalogue of Messiaen's Works* (Schneider, 1998), pp. 192 y 194.

«paroxismos cada vez más ostentosos»: Griffiths, *Olivier Messiaen and the Music of Time*, p. 110.

«un ángel con los labios pintados»: NSPHM, p. 151.

«abrir los cielos»: Virgil Thomson, *Music Reviewed, 1940-1954* (Vintage, 1967), p. 160.

«Hubo de ser ingresada»: «Interview with Yvonne Loriod», en *The Messiaen Companion*, ed. Peter Hill (Faber, 1995), p. 294.

«trilogía de Tristán»: Griffiths, *Olivier Messiaen and the Music of Time*, p. 124.

«Estamos todos en una noche profunda»: NSPHM, p. 214.

«Sabes que Messiaen»: Pierre Boulez y John Cage, *Correspondance et documents*, ed. Jean-Jacques Nattiez y Robert Piencikowski (Schott, 2002), p. 208.

«Los pájaros han sido»: Goléa, *Rencontres avec Olivier Messiaen*, pp. 218-219.

«Estoy deseoso»: NSPHM, p. 208.

como ha observado Robert Sherlaw Johnson: Véase Robert Sherlaw Johnson, *Messiaen* (University of California Press, 1975), p. 135.

como señala el experto: Véase Christopher Dingle, «“La statue reste sur son piédestal”: Messiaen's *La Transfiguration* and Vatican II», *Tempo*, núm. 212 (abril de 2000), pp. 8-11.

«una inmensa tarta»: Samuel, *Olivier Messiaen: Musique et couleur*, p. 174.

«gran soledad»: Catherine Massip, ed., *Portrait(s) d'Olivier Messiaen* (Bibliothèque nationale de France, 1996), pp. 20-21.

«Estoy aquí»: JCS, pp. 109 y 126.

«¿Está de acuerdo?»: Ibid., p. 48.

guantes de boxeo: David Osmond-Smith, «Bussotti, Sylvano», en NG 4, p. 678.

«porque con esta cháchara»: Paul Attinello, «Imploding the System: Kagel and the Deconstruction of Modernism», en *Postmodern Music, Postmodern Thought*, ed. Judy Lochhead y Joseph Auner (Routledge, 2002), p. 271.

Berio criticaría: Véanse, por ejemplo, sus conferencias en Harvard de 1993-1994, recogidas en Luciano Berio, *Remembering the Future* (Harvard University Press, 2006), esp. p. 21.

hélices vibrando: Robin Maconie, *The Works of Karlheinz Stockhausen* (Clarendon, 1990), p. 94.

sonorismo: Véase Adrian Thomas, *Polish Music Since Szymanowski* (Cambridge University Press, 2005), pp. 83-109.



- «A menudo los compositores»: Charles Bodman Rae, *The Music of Lutosławski*, 3.<sup>a</sup> ed. (Omnibus, 1999), p. 75.
- «Podría arrancar»: Bernard Jacobson, *A Polish Renaissance* (Phaidon, 1996), p. 92.  
*desde una gran altura*: Ibid., p. 99.
- «Toca una vibración»: Jonathan Harvey, *The Music of Stockhausen* (University of California Press, 1975), p. 113.
- un ensayo incendiario*: Cornelius Cardew, *Stockhausen Serves Imperialism* (ubuclassics, 2004), pp. 47-75.
- «un intelectualista»: TMDF, p. 239. Otras citas se encuentran en pp. 241-242 y 375.
- «metacollage»: Jonathan Cott, *Stockhausen: Conversations with the Composer* (Picador, 1974), p. 174.
- en busca de bebidas*: Humphrey Carpenter, *Benjamin Britten: A Biography* (Faber, 1992), pp. 482-483.
- «proceso por brujería»: Bernd Alois Zimmermann: «*Du und Ich und Ich und die Welt*»: *Dokumente aus den Jahren 1940 bis 1950*, ed. Heribert Henrich (Wolke, 1998), p. 72.
- «Oh, Alemania»: Ibid., pp. 74-75.
- «Velad conmigo»: TMDF, p. 489.
- miró con recelo*: «Kompositionstechnik und Inspiration» (1949), en «*Du und Ich und Ich und die Welt*», pp. 124-125.
- eliminando sistemáticamente*: Archivos de la Akademie der Künste (Berlín).
- «Cuando eres aceptado»: György Ligeti, conferencia en el Conservatorio de Nueva Inglaterra, 10 de marzo de 1993.
- experiencias de Ligeti durante la guerra*: Richard Toop, *György Ligeti* (Phaidon, 1999), pp. 19-22; «Interview with the Composer», en Paul Griffiths, *György Ligeti* (Robson Books, 1983), pp. 16-18; Richard Steinitz, *György Ligeti: Music of the Imagination* (Northeastern University Press, 2003), pp. 19-21; György Ligeti, «*Träumen Sie in Farbe?*»: *György Ligeti im Gespräch mit Eckhard Roelcke* (Paul Zsolnay, 2003), pp. 46-60.
- Ligeti lee a Mann*: Wolfgang Burde, *György Ligeti: Eine Monographie* (Atlantis, 1993), p. 43.
- «un cuchillo en el corazón de Stalin»: Steinitz, *György Ligeti*, p. 57.
- huida de Hungría*: Ibid., pp. 70-71.
- transmisión radiofónica de Stockhausen*: Griffiths, *György Ligeti*, p. 22.
- «No me gustan los gurús»: Richard Dufallo, *Trackings: Composers Speak with Richard Dufallo* (Oxford University Press, 1989), p. 333.

«*Allí no se liquidaba*»: Ligeti, «*Träumen Sie in Farbe?*», p. 98.

«*pausa - acontecimiento - pausa*»: György Ligeti, «Wandlungen der musikalischen Form», en *Gesammelte Schriften*, ed. Monika Lichtenfeld (Schott, 2007), p. 92.

«*todos los matices*»: TMDF, p. 373.

«*devoción campesina*»: Francis Poulenc, *Entretiens avec Claude Rostand* (Julliard, 1954), p. 109.

*escribió Santo Tomás*: Vincent P. Benitez, «Simultaneous Contrast and Additive Designs in Olivier Messiaen's Opera, *Saint François d'Assise*», *Music Theory Online*, vol. 8:2 (agosto de 2002), nota 45.

«*A ciertas personas les irrita*»: Entrevista con Jean-Christophe Marti, en las notas a la grabación de *Saint François d'Assise* de Kent Nagano (DG 445 176-2).

*negativa a «representar a Dios»*: Anthony Pople, «Messiaen's Musical Language: An Introduction», en Hill, *Messiaen Companion*, p. 46.

#### 14. BEETHOVEN SE EQUIVOCABA

*Sgt. Pepper's en el Schlosskeller*: Richard Toop, *György Ligeti* (Phaidon, 1999), p. 155.

«*A Day in the Life*»: Allan Kozinn, *The Beatles* (Phaidon, 1995), p. 153; Mark Hertsgaard, *A Day in the Life: The Music and Artistry of the Beatles* (Delacorte, 1995), pp. 7-8; Mark Lewisohn, *The Beatles Recording Sessions* (Harmony, 1988).

«*Tomorrow Never Knows*»: Véanse Ian MacDonald, *Revolution in the Head: The Beatles' Records and the Sixties* (Pimlico, 1998), p. 169; entradas del 6 y 7 de abril de 1966 en Lewisohn, *Beatles Recording Sessions*; y Bob Spitz, *The Beatles: The Biography* (Little, Brown, 2005), p. 601.

*Grateful Dead y Stockhausen*: Derek Beres, *Global Beat Fusion: The History of the Future of Music* (iUniverse, 2005), p. 32.

*Zappa llama a Varèse*: Frank Zappa, «Edgard Varèse: Idol of My Youth», *Stereo Review*, vol. 26:6 (junio de 1971), pp. 62-63.

«*Escuchar el fantástico sonido*»: Grabación de *Constellations II* e *Interferences* de Hambraeus (Limelight 86052).

«*Schoenberg ofrece*»: Edward Strickland, *American Composers: Dialogues on Contemporary Music* (Indiana University Press, 1991), p. 46.

«*un alejamiento de la narración*»: Brian Eno, prólogo a Mark Prendergast, *The Ambient Century: From Mahler to Trance – the Evolution of Sound in the Electronic Age* (Bloomsbury, 2000), p. xi.

- Young y Dolphy*: Entrevista con Young en Strickland, *American Composers*, pp. 56-57.
- Glass y el jazz*: Ev Grimes, «Interview: Education», en *Writings on Glass: Essays, Interviews, Criticism*, ed. Richard Kostelanetz (University of California Press, 1999), p. 16.
- «*músicos serios*»: LeRoi Jones [Amiri Baraka], *Blues People: Negro Music in White America* (Quill, 1999), p. 188.
- acordes de cuartas de Bartók*: Lewis Porter, *John Coltrane: His Life and Music* (University of Michigan Press, 1998), p. 125.
- «*Teníamos una cierta formación*»: Dizzy Gillespie, con Al Fraser, *To Be, or Not... to Bop* (Da Capo, 1985), pp. 140-141.
- «*pedal*»: De las notas de Mingus a *The Black Saint and the Sinner Lady* (Impulse!/MCA IMPD-174).
- «*Tocas lo que tú quieres*»: Grover Sales, *Jazz: America's Classical Music* (Da Capo, 1992), p. 127.
- «*Es una manera*»: Gunther Schuller, «Third Stream» (1961) y «Third Stream Revisited» (1981), en *Musings: The Musical Worlds of Gunther Schuller* (Oxford University Press, 1986), pp. 114-120. La cita procede del segundo ensayo, p. 119. Para Schuller y el Free Jazz, véase Whitney Balliett, *Collected Works: A Journal of Jazz, 1954-2000* (St. Martin's, 2000), pp. 114-117.
- «*La música simplemente brota*»: Entrevista del autor a Reich, 14 de abril de 2003.
- «*vieja casa maloliente*»: Ann M. Pescatello, *Charles Seeger: A Life in American Music* (University of Pittsburgh Press, 1992), p. 53.
- «*un Edén incorrupto*»: Michael Hicks, *Henry Cowell, Bohemian* (University of Illinois Press, 2002), p. 13.
- «*Hay una nueva raza*»: Carol J. Oja, *Making Music Modern: New York in the 1920s* (Oxford University Press, 2000), p. 128. Véase también Hicks, *Henry Cowell*, p. 39.
- pobladores originarios norteamericanos*: Véase *Ensemble* de Cowell, compuesta en 1924/1956.
- Nancarrow*: La sugerencia de Cowell sobre la pianola se encuentra en su *New Musical Resources* (Cambridge University Press, 1996), p. 65. Para más información, véase Kyle Gann, *The Music of Conlon Nancarrow* (Cambridge University Press, 1995), esp. pp. 5-7.
- «*encontrar un camino de salida*»: Bob Gilmore, *Harry Partch: A Biography* (Yale University Press, 1998), p. 21.
- biografía de Gilmore*: Véase *ibid.*, p. 18.

Ramon Novarro: Ibid., p. 47.

veta «fáustica»: Harry Partch, *Genesis of a Music: An Account of a Creative Work, Its Roots and Its Fulfillments*, 2.ª ed. (Da Capo, 1974), pp. 8 y 16.

«Hay, gracias a Dios»: Philip Blackburn, ed., *Harry Partch: Enclosure 3* (American Composers Forum, 1997), p. 93.

una lectura de Partch: Leta E. Miller y Fredric Lieberman, *Lou Harrison: Composing a World* (Oxford University Press, 1998), pp. 44-45.

«Utilice sólo lo esencial»: Ibid., p. 23.

Cage y Cowell: Leta E. Miller, «Henry Cowell and John Cage: Intersections and Influences, 1933-1941», *Journal of the American Musicological Society*, vol. 59:1 (primavera de 2006), pp. 47-111.

«moda de profundidad»: JCS, p. 130.

Beethoven había confundido: Calvin Tomkins, *The Bride and the Bachelors: Five Masters of the Avant-Garde* (Penguin, 1976), p. 102. Véase también Martin Duberman, *Black Mountain: An Exploration in Community* (Dutton, 1972), p. 288.

«¡Beethoven se equivocaba!»: John Ashbery, debate en el Museo Guggenheim, 14 de mayo de 2001.

interpretación de Vexations: Harold C. Schonberg, Richard Shepard, Raymond Ericson, Brian O'Doherty, Sam Zolotow, Anon., Howard Klein y Marjorie Rubin, «A Long, Long, Long Night (and Day) at the Piano», *New York Times*, 11 de septiembre de 1963.

Warhol: Steven Watson, *Factory Made: Warhol and the Sixties* (Pantheon, 2003), pp. 108 y 136.

altura y peso de Feldman: B. H. Friedman, «Morton Feldman: Painting Sounds», en *Give My Regards to Eighth Street: Collected Writings of Morton Feldman*, ed. B. H. Friedman (Exact Change, 2000), p. xi.

«Ha sido maravilloso, ¿no?»: *Morton Feldman Essays*, ed. Walter Zimmermann (Beginner, 1985), pp. 36-37. Véase también Tomkins, *The Bride and the Bachelors*, p. 107; MFS, p. 30; y «Hisses, Applause for Webern Opus», *New York Times*, 27 de enero de 1950.

«un ser humano absolutamente inolvidable»: SRW, p. 202.

Wolpe, Varèse: MFS, pp. 31 y 257.

«más directa, más inmediata»: Zimmermann, *Morton Feldman Essays*, p. 38.

«La música parece haberse desvanecido»: Wilfrid Mellers, *Music in a New Found Land: Themes and Developments in the History of American Music* (Knopf, 1965), p. 191.

«protesta silenciosa»: MFS, p. 152.

«¿No puedes oírlos?»: Comunicación personal de Alvin Curran al autor, 14 de mayo de 2006.

«Hay un aspecto»: «Morton Feldman, Earle Brown, and Heinz-Klaus Metzger in Discussion» (1972), tal como se oye en el LP *Music Before Revolution* (EMI alemana/Odeon 1C 165-28954/57Y).

*pensamiento cabalístico*: Para una especulación bien fundada sobre este tema, véase Raphael Mostel, «The Tale of a Chance Meeting That Set the Music World on Its Ear», *Forward*, 2 de febrero de 2001.

«borra todo»: MFS, p. 136.

«música de la civilización occidental»: «Morton Feldman, Earle Brown y Heinz-Klaus Metzger in Discussion.»

«Escribe una obra»: *Give My Regards To Eighth Street*, p. 48.

*analizar la Quinta de Sibelius*: Véanse los Morton Feldman Papers, Music Library, SUNY Buffalo. La pregunta de un examen tiene el enunciado siguiente: «Por medio de un esquema schenkeriano o de otro método con el que se encuentre familiarizado, analice el primer movimiento de la Sinfonía núm. 5 de Sibelius. En un breve ensayo, comente el empleo de la orquestación por parte de Sibelius para subrayar los aspectos formales y armónicos de esta composición.»

«Ojalá hubiera sabido»: Milton Babbitt, «On Having Been and Still Being an American Composer», en *Perspectives on Musical Aesthetics*, ed. John Rahn (Norton, 1994), pp. 146-147.

*vívidos testimonios*: Véase Michael Broyles, *Mavericks and Other Traditions in American Music* (Yale University Press, 2004), pp. 169-171. Un estudio del supuesto predominio atonal, dodecafónico y/o serialista en los departamentos de composición estadounidenses en los años cincuenta y sesenta puede encontrarse en Joseph N. Straus, «The Myth of Serial “Tyranny” in the 1950s and 1960s», *Musical Quarterly*, vol. 83:3 (otoño de 1999), pp. 301-343; y Anne C. Shreffler, «The Myth of Empirical Historiography: A Response to Joseph N. Straus», *Musical Quarterly*, vol. 84:1 (primavera de 2000), pp. 30-39.

*mordaces comentarios*: Véase Kyle Gann, *Music Downtown* (University of California Press, 2006), pp. 1-15.

*Fluxus*: Para más documentación sobre las obras y manifiestos mencionados, véanse las páginas web [www.medienkunstnetz.de](http://www.medienkunstnetz.de) y [www.artnotart.com](http://www.artnotart.com).

*Festival ONCE*: Para el estudio definitivo, véase Leta E. Miller, «ONCE and Again: The Evolution of a Legendary Festival», un ensayo incluido en el álbum *Music from the ONCE Festival, 1961-1966* (New World 80567-2). Véase también Kyle Gann, «I-80 Avant-Garde», *Village Voice*, 17 de noviembre de 1987.

«se hicieron cargo»: Gordon Mumma, «The ONCE Festival and How It Happened» (1967), reimpresso en [www.brainwashed.com/mumma/writing.html](http://www.brainwashed.com/mumma/writing.html) (consultado el 7 de julio de 2008).

Music for Solo Performer: Véase N. B. Aldrich, «What Is Sound Art», en [www.emfinstitute.emf.org/articles/aldrich03/lucier.html](http://www.emfinstitute.emf.org/articles/aldrich03/lucier.html) (consultado el 7 de julio de 2008).

«los bailarines iban de acá para allá»: Kyle Gann, *American Music in the Twentieth Century* (Schirmer Books, 1997), p. 262; véase también Joel Chadabe, *Electric Sound: The Past and Promise of Electronic Music* (Prentice Hall, 1997), p. 86.

*infancia de Young*: William Duckworth, *Talking Music: Conversations with John Cage, Philip Glass, Laurie Anderson, and Five Generations of American Experimental Composers* (Schirmer Books, 1995), p. 218. Véase también Keith Potter, *Four Musical Minimalists: La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich, Philip Glass* (Cambridge University Press, 2000), p. 23.

«sensación de espacio»: Potter, *Four Musical Minimalists*, p. 23.

*En un concierto de 1989*: Véase Edward Strickland, *Minimalism: Origins* (Indiana University Press, 1993), p. 119. La descripción del Trío se basa también en una interpretación de la versión de la entonación justa en la MELA Foundation de Young el 24 de septiembre de 2005. Véase también Potter, *Four Musical Minimalists*, p. 39.

*Terry Jennings y Dennis Johnson*: Strickland, *Minimalism*, p. 129; y Michael Nyman, *Experimental Music: Cage and Beyond* (Cambridge University Press, 1999), pp. 140-141.

*Composition y Piano Piece de Young*: Potter, *Four Musical Minimalists*, pp. 51-52.

*Según una leyenda*: Strickland, *Minimalism*, p. 137.

«el mejor contacto en temas de drogas»: Testimonio de Billy Name, en Legs McNeil y Gillian McCain, *Please Kill Me: The Uncensored Oral History of Punk* (Penguin, 1996), p. 4.

*influencia india*: Strickland, *American Composers*, p. 65. Véase también Terry Riley, «The Trinity of Eternal Music», en *Sound and Light: La Monte Young and Marian Zazeela*, ed. William Duckworth y Richard Fleming (Bucknell University Press, 1996), pp. 98-103.

«Para mantenerse»: Dave Smith, «Following a Straight Line: La Monte Young», *Contact*, núm. 18 (invierno de 1977-1978), p. 5.

*bordones de Cale*: Victor Bockris y Gerard Malanga, *Up-Tight: The Velvet Underground Story* (Omnibus, 2002), p. 13; Potter, *Four Musical Minimalists*, p. 71.

«A lo que me introdujo La Monte»: Duckworth, *Talking Music*, p. 282.

marihuana y mescalina: Ibid., p. 269.

«Quiero este tipo de bucle»: Entrevista con Riley en notas a la grabación *Music for The Gift, Bird of Paradise, Mescaline Mix* (Organ of Corti 1).

«un tipo muy tieso»: Strickland, *American Composers*, p. 112.

«So What»: Ibid., p. 113.

«el sol saliendo»: K. Robert Schwarz, *Minimalists* (Phaidon, 1996), p. 39.

«Aparecen y se disuelven»: Alfred Frankenstein, «Music Like None Other on Earth», *San Francisco Sunday Chronicle*, 8 de noviembre de 1964.

repiqueteantes *Does*: Strickland, *American Composers*, p. 113.

«al Pentágono se le había dado la vuelta»: Notas de Riley a la grabación de *A Rainbow in Curved Air* (CBS MK7315).

«REICH»: El compositor se mudó y dejó de vivir en Manhattan en 2006.

ruedas sobre los raíles: Entrevista del autor a Reich.

«Si hubiera estado en Europa»: SRW, p. 151.

discos predilectos de Reich: Comunicación personal de Reich al autor, 4 de mayo de 2006.

«Si quieres escribir»: SRW, p. 203.

Coltrane al menos en cincuenta ocasiones: Strickland, *American Composers*, p. 38.

A. M. Jones: SRW, p. 10.

Event III/Coffee Break: Phil Lesh, *Searching for the Sound: My Life with the Grateful Dead* (Little, Brown, 2005), pp. 37-38.

«Es una realidad acústica»: Entrevista del autor a Reich.

Mahler altera la mente de Lesh: Véanse Dennis McNally, *A Long Strange Trip: The Inside History of the Grateful Dead* (Broadway Books, 2002), p. 69; y Lesh, *Searching for the Sound*, p. 35.

«En el grupo de gente»: Potter, *Four Musical Minimalists*, p. 170.

Michael Nyman: Véase su *Experimental Music*, pp. 1-9.

«Estoy interesado»: SRW, p. 34.

«Toda música acaba»: Ibid., p. 35.

comentó Reich a Strickland: Strickland, *Minimalism*, pp. 222-223.

escándalo de Four Organs: Para diversos testimonios, véanse ibid., p. 222; Schwarz, *Minimalists*, pp. 70-71; Alan Rich, «Surging Forward by Standing Still», *LA Weekly*, 15 de marzo de 2006; y Harold C. Schonberg, «Concert Fuss», *New York Times*, 20 de enero de 1973.

«un páramo»: John Rockwell, *All American Music: Composition in the Late*

*Twentieth Century* (Knopf, 1983), p. 111.

*Chelsea Light Moving*: Potter, *Four Musical Minimalists*, pp. 260-261.

*Robert Hughes*: Schwarz, *Minimalists*, pp. 122-123.

*serie dodecafónica*: Tim Page, «Music in 12 Parts», en Kostelanetz, *Writings on Glass*, p. 101.

*noventa mil dólares*: Tim Page, «Philip Glass», en *ibid.*, p. 7; Philip Glass, *Music by Philip Glass* (Harper and Row, 1987), p. 54.

«*La música bailaba y latía*»: Rockwell, *All American Music*, pp. 109-110.

«*justicia poética*»: Entrevista del autor a Reich.

*Cale y Young*: Smith, «Following a Straight Line», pp. 4 y 7.

*Cale hace llorar a la Sra. Koussevitzky*: John Cale y Victor Bockris, *What's Welsh for Zen: The Autobiography of John Cale* (Bloomsbury, 1999), p. 53.

«*seis onzas de opio*»: *Ibid.*, p. 64.

*MacLise se fue*: Bockris y Malanga, *Up-Tight*, p. 28.

*primeros amores musicales de Eno*: Prendergast, *The Ambient Century*, pp. 116-118.

*yéndole a saludar*: Entrevista del autor a Reich.

*techno, house y rave*: Véase Simon Reynolds, *Generation Ecstasy: Into the World of Techno and Rave Culture* (Routledge, 1999), pp. 36 y 200, para este crossover.

*dentro de un largo linaje*: Para más información, véase Mark Katz, *Capturing Sound: How Technology Has Changed Music* (University of California Press, 2004).

«*La repetición es una forma*»: Brian Tamm, *Brian Eno: His Music and the Vertical Color of Sound* (Da Capo, 1995), p. 25.

«*Musiquear de un modo repetitivo*»: Robert Fink, *Repeating Ourselves: American Minimal Music as Cultural Practice* (University of California Press, 2005), pp. 21-22.

## 15. CATEDRALES SUMERGIDAS

*Adams en Brushy Ridge*: Esta descripción se basa en el viaje realizado por el autor en junio de 2000. Desde entonces se ha construido una nueva casa.

*temperatura corporal de Mahler*: «Das Befinden Gustav Mahlers», *Neue Freie Presse*, 18 de mayo de 1911.

«*Parlez-moi d'amour*»: Peter Burt, *The Music of Tōru Takemitsu* (Cambridge University Press, 2001), p. 22; y Tōru Takemitsu, «Contemporary Music in Japan», *Perspectives of New Music*, vol. 27:2 (1989), pp. 199-200.

«*pergamino pintado desenrollado*»: Yoko Narazaki, «Takemitsu, Tōru», en NG 25, p.



23.

«¡No, esta pieza!»: Sheila Melvin y Jindong Cai, *Rhapsody in Red: How Western Classical Music Became Chinese* (Algora, 2004), p. 333.

*gustos musicales de Jiang Qing*: Ibid., pp. 252, 254, 266-267.

*interrogatorio a He Luting*: Ibid., pp. 236-239.

«¿Quién es Mozart?»: Ibid., p. 293; y «Tan Dun on the International Stage», *Sinorama*, julio de 2001.

«Teníamos la sencillez»: [www.redpoppymusic.com/artists.html](http://www.redpoppymusic.com/artists.html) (consultado el 7 de julio de 2008).

*Ferneyhough*: El compás descrito es II/40.

*presupuesto del IRCAM*: Georgina Born, *Rationalizing Culture: IRCAM, Boulez, and the Institutionalization of the Musical Avant-Garde* (University of California Press, 1995), p. 85.

«Bueno, quizá no tuvimos»: Stephen Johnson, «When the Wall Came Down», *BBC Music Magazine*, noviembre de 2002, p. 20.

«doce objetos muy diferentes»: Malcolm Ball, «Licht aus Stockhausen», [www.stockhausen.org/licht\\_by\\_malcolm\\_ball.html](http://www.stockhausen.org/licht_by_malcolm_ball.html) (consultado el 7 de julio de 2008).

*In C en Darmstadt*: Richard Toop, *György Ligeti* (Phaidon, 1999), p. 146.

*Andriessen*: Para más información, véase Maja Trochimczyk, ed., *The Music of Louis Andriessen* (Routledge, 2002).

«Tengo que reconocer»: David Bundler, entrevista a Gérard Grisey en 1996, [www.angelfire.com/music2/davidbundler/grisey.html](http://www.angelfire.com/music2/davidbundler/grisey.html) (consultado el 7 de julio de 2008).

«mi música consiste en una negación»: Helmut Lachenmann, *Musik als existentielle Erfahrung: Schriften 1966-1995*, ed. Josef Häusler (Breitkopf & Härtel, 1966), p. 154.

*Ilia Musin y Shostakovich*: Martin Anderson, obituario de Ilia Musin, *Independent*, 10 de junio de 1999.

«Plasmo un hermoso acorde»: Alex Ross, «The Connoisseur of Chaos», *New Republic*, 28 de septiembre de 1992.

«tuvo una influencia increíble»: Entrevista del autor a Schnittke, 5 de febrero de 1994.

*Shostakovich y Schnittke*: Véase Alexander Ivashkin, *Alfred Schnittke* (Phaidon, 1996), pp. 60-72.

«Quiero que continúe»: Karen Campbell, «A Russian Composer's Path to Freedom», *Christian Science Monitor*, 27 de agosto de 1997.

«*transfiguraciones*»: Laurel E. Fay, notas al programa para un concierto con música de Gubaidulina en el Carnegie Hall, 6 de diciembre de 2006.

*estudio de la polifonía por parte de Pärt*: Paul Hillier, *Arvo Pärt* (Oxford University Press, 1997), p. 65.

*ventas de ECM*: Comunicación personal de Tina Pelikan al autor.

*Pärt para enfermos de Sida*: Patrick Giles, «Sharps & Flats», *Salon*, 18 de noviembre de 1999.

*infancia de Adams y experiencias universitarias*: Detalles de las entrevistas del autor a Adams en junio de 2000 y de las memorias del compositor, *Hallelujah Junction: Composing an American Life* (Farrar, Straus and Giroux, 2008).

## EPÍLOGO

«*un país quimérico*»: Claude Debussy, *Correspondance, 1884-1918*, ed. François Lesure (Hermann, 1993), p. 162.

# AUDICIONES Y LECTURAS SUGERIDAS

## CINCO GRABACIONES RECOMENDADAS

Schoenberg, Berg y Webern, Piezas para orquesta; James Levine al frente de la Filarmónica de Berlín (DG)

Stravinsky, *Consagración de la primavera* / Bartók, *El mandarín maravilloso*; Esa-Pekka Salonen al frente de la Filarmónica de Los Ángeles (DG)

Messiaen, *Cuarteto para el fin del tiempo*; Tashi (RCA)

Ligeti, *Atmosphères, Lontano, Apparitions, San Francisco Polyphony*; Jonathan Nott al frente de la Filarmónica de Berlín (Teldec)

Reich, *Music for 18 Musicians*; Steve Reich and Musicians (ECM)

## CAPÍTULO 1. LA EDAD DE ORO

*Salome*, de Richard Strauss, con la que se abre *El ruido eterno*, es una creación polifacética que desbroza diversos caminos para la música del siglo xx: disonancia modernista, nostalgia romántica, distanciamiento irónico. Herbert von Karajan, en su grabación de la ópera de 1977 (EMI), se recrea en las ambigüedades, extrayendo de ella sonidos tanto suntuosos como espeluznantes. Hildegard Behrens se enfurece hermosamente como la Princesa; Karl-Walter Böhm encuentra rasgos de comedia negra en su padrastro Herodes.

Entre centenares de grabaciones de las sinfonías de Gustav Mahler, el segundo ciclo completo de Leonard Bernstein, para el sello DG, sobresale por su pasión siempre al límite, su ansia de «abarcarlo todo», en palabras de Mahler. Entre las diversas y enérgicas versiones de la «satánica» Sexta, la interpretación en vivo de 2004 de Claudio Abbado con la Filarmónica de Berlín (DG) tiene la ventaja de publicarse en un solo CD. Para muchos, la obra suprema de Mahler es el otoñal ciclo de canciones *Das Lied von der Erde (La canción de la Tierra)*; la grabación de Otto Klemperer con Christa Ludwig y Fritz Wunderlich (EMI) es la versión a la que vuelvo con más frecuencia.

*The Life of Richard Strauss (La vida de Richard Strauss)*, de Bryan Gilliam, es una biografía breve y hábil, pero extremadamente bien informada. *Richard Strauss: Man, Music, Enigma (Richard Strauss: Hombre, música, enigma)*, de Michael Kennedy, cuenta la historia con más detalle, haciendo gala de autoridad y cariño por el biografiado. Los auténticos fanáticos mahlerianos deben lidiar con la biografía de casi cinco mil páginas de Henry-Louis de La Grange, de la que acaba de aparecer en inglés el cuarto y último volumen, *A New Life Cut Short (Una nueva vida truncada)*.

## CAPÍTULO 2. DOCTOR FAUSTO

Puede que fueran Schoenberg y Stravinsky quienes provocaran los escándalos, pero Claude Debussy fue el primer compositor en disolver la armonía tal como la conocíamos. Las grabaciones de *Imágenes* y *Preludio a «La siesta de un fauno»* de Pierre Boulez con la Orquesta de Cleveland (DG) plasman la revolución de Debussy con unos perfiles cristalinos. Un disco económico de Simon Rattle con la Orquesta Sinfónica de la ciudad de Birmingham (EMI) ofrece las piezas orquestales plenamente atonales e incesantemente turbulentas de Schoenberg, Berg y Webern. En el sello Philips, la pianista Mitsuko Uchida ha realizado una soberbia grabación de la Sonata de Berg, las Variaciones de Webern y las Tres pequeñas Piezas para piano, las Seis Pequeñas Piezas y el Concierto para piano de Schoenberg (este último con la Orquesta de Cleveland dirigida por Pierre Boulez). Hay un irresistible DVD de una producción de la Staatsoper de Berlín de la imponente y amedrentadora ópera *Wozzeck* de Berg, con Patrice Chéreau como director escénico y Daniel Barenboim como director musical (Warner Classics). La formidable grabación en directo de la ópera de Claudio Abbado forma ahora parte de *The Alban Berg Collection* (DG).

El mejor libro sobre Schoenberg es *A Schoenberg Reader (Schoenberg: Antología de textos)* de Joseph Auner; el intelecto, el ingenio y la pasión del compositor brillan en cada una de sus páginas.

## CAPÍTULO 3. DANZA DE LA TIERRA

En el momento de escribir estas líneas, el sello discográfico Sony tiene en el mercado una oferta espectacular: las obras casi completas de Stravinsky en veintidós CDs por unos veinte euros. Igor Stravinsky fue un director cautivador, si bien no siempre técnicamente impecable, de su propia música, y sus versiones de *La consagración de la primavera*, *Petrushka*, *Sinfonía de los salmos* y la *Sinfonía en tres movimientos* no han sido nunca realmente mejoradas. La grabación de la *Consagración* de Esa-Pekka Salonen con la Filarmónica de Los Ángeles (DG), realizada en el Disney Hall en Los Ángeles, es la versión de referencia de lo que llevamos de nuevo siglo. Las óperas de Janáček deben verse en directo para que puedan transmitir todo su impacto, aunque a las grabadas por Charles Mackerras en el sello Decca no les falta nada en punto a autenticidad e intensidad. Entre las grabaciones de Béla Bartók, el disco de Fritz Reiner del Concierto para orquesta y la Música para cuerda, percusión y celesta con la Sinfónica de Chicago para RCA Living Stereo cuenta con una ejecución de una vitalidad inigualable y un sonido extraordinariamente vívido. Un disco de Martha Argerich y la Filarmónica de Berlín dirigida por Claudio Abbado (DG) incluye una brillante lectura del Concierto para piano en Sol de Ravel. Leonard Bernstein grabó con una comunicatividad contagiosa la obra maestra con dejos jazzísticos de Milhaud *La création du monde* con la Orquesta Nacional de Francia (EMI).

La biografía de Stravinsky en dos volúmenes de Stephen Walsh es fruto de una meticulosa investigación y está escrita con gran elegancia. Las 1700 páginas de *Stravinsky and the Russian Traditions (Stravinsky y las tradiciones rusas)*, de Richard Taruskin, constituyen una hazaña monumental de la musicología que ha modificado para siempre las imágenes que se tenían del compositor, demostrando cuán profundas eran sus raíces rusas.

#### CAPÍTULO 4. INVISIBLES

No hay ninguna grabación aislada que pueda resumir el ingente mundo de Charles Ives, el modernista pionero de Estados Unidos, pero Michael Tilson Thomas se ha situado cerca con el disco *Charles Ives: An American Journey. Tres lugares en Nueva Inglaterra y La pregunta sin respuesta* constituyen el eje del programa, que cuenta con la Sinfónica de San Francisco y el barítono Thomas Hampson (RCA). Las obras ásperamente disonantes de Edgard Varèse, el místico parisiense convertido en revolucionario neoyorquino, han sido traducidas con riqueza y ferocidad por Riccardo Chailly, la Orquesta del Concertgebouw y el ASKO Ensemble (Decca). La gran ópera jazzística *Porgy and Bess* de Gershwin recibió un tratamiento de primera fila en una producción de la Glyndebourne Opera en 1986 bajo la dirección de Simon Rattle; EMI publicó posteriormente un excelente DVD. *Black, Brown, and Beige* de Duke Ellington se encuentra disponible tanto en una grabación de archivo del estreno en el Carnegie Hall en 1943 (Prestige) como en una versión abreviada en Columbia Records, con Mahalia Jackson cantando «Come Sunday».

*Charles Ives Reconsidered (Charles Ives, reconsiderado)*, de Gayle Sherwood Magee, *Varèse: Astronomer in Sound (Varèse: astrónomo del sonido)*, de Malcolm MacDonald, y *Making Music Modern (Modernizar la música)*, de Carol Oja, son tres estudios importantes de la música estadounidense a comienzos del siglo xx. *Deep River (Río profundo)*, de Paul Allen Anderson, explora las actitudes contrapuestas hacia la música clásica entre los afroamericanos.

#### CAPÍTULO 5. APARICIÓN DE ENTRE LOS BOSQUES

Si la sinfonía amenazaba con convertirse en una reliquia romántica tras la muerte de Mahler, Sibelius demostró cuánta vida le restaba aún a la forma. Me enamoré por primera vez de las misteriosas últimas sinfonías de Sibelius (núms. 4-7) gracias a las grabaciones de Herbert von Karajan con la Filarmónica de Berlín (DG). Siguen siendo una buena ganga en dos CDs, aunque dos lecturas recientes de directores finlandeses superan a Karajan por su aire descarnado y su fuerza expresiva: el ciclo de Osmo Vänskä con la Sinfónica de Lahti (BIS) y el de Leif Segerstam con la Filarmónica de Helsinki (Ondine). El catálogo abunda en grabaciones satisfactorias de sinfonías del siglo xx; recomiendo, para empezar, las Sinfonías Cuarta, Quinta y

Sexta de Carl Nielsen, con Herbert Blomstedt al frente de la Sinfónica de San Francisco (Decca); y las nueve sinfonías de Vaughan Williams, con Adrian Boult al frente de la New Philharmonia en un álbum de EMI a precio económico.

El breve libro *Sibelius: Symphony No. 5*, de James Hepokoski, desentraña las diversas capas de una de las obras más queridas del compositor.

## CAPÍTULO 6. CIUDAD DE REDES

En el mundo musical fracturado de Alemania en la década de 1920, los estilos compositivos rivales superaban a los partidos enfrentados en el Reichstag. Paul Hindemith, que se trasladó a Berlín en la segunda mitad de la década, contribuyó a marcar el tono con el bullicio mecanizado de sus piezas tituladas *Kammermusik*; existe una incisiva grabación de la Concertgebouw dirigida por Riccardo Chailly en Decca. El mejor modo de experimentar *La ópera de cuatro cuartos* de Kurt Weill es en los discos ásperos y auténticos de los años veinte y comienzos de los treinta, aunque la grabación de 1954 de Columbia con la traducción inglesa de Marc Blitzstein, con Lotte Lenya como Jenny, conserva gran parte de la mordiente brechtiana original. La versión pionera de Pierre Boulez de la versión en tres actos de *Lulu* de Alban Berg (disponible en *The Alban Berg Collection* de DG y también si se encarga especialmente en [ArkivMusic.com](http://ArkivMusic.com)) capta la terrible belleza de la devoradora partitura dodecafónica de Berg.

Weill ha inspirado docenas de libros en inglés, alemán y otros idiomas. *Kurt Weill: An Illustrated Life (Kurt Weill: una vida ilustrada)*, de Jürgen Schebera, logra aunar las dos personalidades aparentemente dispares del compositor; la colección de ensayos *A New Orpheus (Un nuevo Orfeo)*, editada por Kim Kowalke, disecciona cada una de las fases de la carrera de Weill.

## CAPÍTULO 7. EL ARTE DEL MIEDO

Las quince Sinfonías de Dmitri Shostakovich, el enigmático icono de la música soviética, han demostrado ser casi tan populares en los estudios de grabación como las de Mahler. Una sólida introducción a precio económico llega en la forma del escarpado disco de 1959 de Leonard Bernstein con las Sinfonías núms. 5 y 9, con la Filarmónica de Nueva York (Sony). Entre los varios e impresionantes ciclos completos, el de Bernard Haitink descansa sobre los cimientos musicales más sólidos; Decca lo ha publicado en un estilizado álbum. Los quince Cuartetos de Shostakovich, que exploran una variedad de estilos más amplia y se sumergen en regiones emocionales aún más adustas, pueden tenerse en un álbum de Melodiya a un precio muy asequible, con el Cuarteto Borodin demostrando su íntimo conocimiento del compositor y su mundo. Existen innumerables grabaciones de calidad de la música de un tenso lirismo compuesta por Prokofiev en su etapa soviética, pero hay

dos que sobresalen por encima de las demás: la deslumbrante lectura de Lorin Maazel del ballet *Romeo y Julieta* con la Orquesta de Cleveland (Decca) y la férrea versión de Herbert von Karajan de la Quinta Sinfonía con la Filarmónica de Berlín (DG).

La ambigua relación de Shostakovich con las instancias oficiales soviéticas ha dado lugar a acaloradas disputas entre biógrafos y estudiosos, pero en los últimos años ha empezado a emerger una imagen más clara. La biografía de Laurel Fay, *Shostakovich: A Life (Shostakovich: una vida)*, se atiene escrupulosamente a los hechos; la biografía oral de Elizabeth Wilson, *Shostakovich: A Life Remembered (Shostakovich: una vida recordada)*, es rica en anécdotas. Las conocidas como memorias de Shostakovich, *Testimonio*, han caído en el descrédito. Absolutamente auténticos son los diarios de Prokofiev, de los que acaban de publicarse dos volúmenes en su traducción inglesa; el compositor escribe sobre los tiempos violentos que le tocó vivir con una extrema atención por los detalles, un estilo literario notable y un distanciamiento emocional un tanto llamativo.

## CAPÍTULO 8. MÚSICA PARA TODOS

Durante la época del New Deal de los años treinta y cuarenta, Aaron Copland acabó convirtiéndose en la encarnación musical del espíritu populista e izquierdista de Estados Unidos. Michael Tilson Thomas, el incontenible evangelista de la música estadounidense, dirige a la Sinfónica de San Francisco en una colección de una calidad extraordinaria titulada *Copland the Populist* (RCA), que incluye la versión original de *Primavera apalache*. Ruth Crawford Seeger, una brillante modernista que concentró más tarde sus energías en la recopilación de canciones folclóricas, es más difícil de localizar en grabaciones de lo que debería; un disco «Retrato» de DG dirigido por Oliver Knussen, que incluye su magistral *Cuarteto de cuerda 1931*, puede adquirirse a través de ArkivMusic.com. Las bandas sonoras de Bernard Herrmann, por contraste, han proliferado en CD; *Vértigo*, sin duda la más notable de todas, es interpretada con espléndido estilo por la Royal Scottish National Orchestra en Varese Sarabande.

La biografía *Aaron Copland*, de Howard Pollack, es un retrato minucioso de un hombre complejo y mutable. *The Cultural Front (El Frente Cultural)*, de Michael Denning, un estudio del arte izquierdista en los años treinta, incluye secciones fascinantes sobre las virtudes y los peligros de la música política.

## CAPÍTULO 9. FUGA DE LA MUERTE

Resulta llamativo constatar cuán poca música de una valía duradera nació en los años de la Alemania nazi. La mayor parte salió de la pluma de Richard Strauss, quien, tras ser expulsado de la maquinaria cultural nazi en 1935, recuperó de algún modo sus poderes creativos. La mejor manera de oír su ópera *Dafne*, una huida de la

historia para adentrarse en la mitología, es en una deslumbrante interpretación en directo bajo la dirección de Karl Böhm (DG). En *Metamorfosis* y las *Cuatro Últimas Canciones*, Strauss se valió de una melancolía mórbida para alcanzar la serenidad definitiva; las dos obras se hallan emparejadas en un CD con Herbert von Karajan, Gundula Janowitz y la Filarmónica de Berlín (DG). Ervin Schulhoff, uno de los diversos compositores judíos de talento que perecieron en el Holocausto, dejó tras de sí piezas extraordinarias escritas en los estilos de entreguerras; su creación más poderosa es quizás el Sexteto, que el Raphael Ensemble toca con entusiasmo en un disco del sello Helios.

El historiador Michael Kater es la autoridad más destacada en la deprimente historia de la música clásica en la Alemania de Hitler. Su libro *The Twisted Muse (La musa contrahecha)* expone de manera inmisericorde los compromisos y los acuerdos fáusticos que sumieron a grandes artistas en la oscuridad.

## CAPÍTULO 10. HORA CERO

Mis apuntes sobre la actividad musical en Alemania durante la ocupación aliada de 1945 a 1949 se basan principalmente en investigaciones realizadas en los Archivos Nacionales en Washington. El libro *Settling Scores: German Music, Denazification, and the Americans, 1945-1953 (Cuentas pendientes: música alemana, desnazificación y los estadounidenses, 1945-1953)*, de David Monod, arroja más luz sobre la influyente, aunque efímera, intervención de Estados Unidos en la historia musical alemana. El capítulo esboza el marco de la época de la vanguardia internacional, que produjo un tumulto de estilos y sonidos extremadamente diversos. Quien busque un estudio analítico sofisticado de la época puede consultar *Modern Music and After (Música moderna y más allá)*, de Paul Griffiths. *Musical Composition in the Twentieth Century (Composición musical en el siglo xx)*, de Arnold Whittall, proporciona también una guía de gran sabiduría a través del laberinto de la técnica vanguardista.

## CAPÍTULO 11. UN MUNDO FELIZ

El etéreo y proteico *Cuarteto para el fin del tiempo* de Olivier Messiaen, interpretado por primera vez en un campo de prisioneros de guerra alemán en 1941, anunció la aparición de la vanguardia de la posguerra, fundamentalmente porque Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen y Iannis Xenakis asistieron todos a las clases de Messiaen en París. La grabación clásica del *Cuarteto* es la del grupo Tashi (RCA). Boulez se deshizo en violencia en sus primeras obras y más tarde cultivó un refinamiento casi debussyano en su ciclo vocal-instrumental *Le marteau sans maître*, concluido en 1955. No hace falta decir que fue el propio Boulez quien protagonizó la lectura definitiva de la obra (DG). Se ha grabado la mayor parte del vasto catálogo de



Stockhausen pero, en el momento de escribir estas líneas, los discos pueden conseguirse principalmente a través de la página web del compositor, [www.stockhausen.org](http://www.stockhausen.org), en la que los precios se disparan. Hay una imperfecta versión de *Gruppen* de Stockhausen con la Filarmónica de Berlín dirigida por Claudio Abbado (DG); se encuentra emparejada con la profundamente evocadora *Stele*, de György Kurtág. Las creaciones visceralmente complejas de Xenakis se encuentran asimismo bien documentadas; un disco de col legno de obras orquestales y de cámara, entre las que figura *Metastaseis*, constituye un buen punto de partida. Uno de ECM titulado *The Seasons (Las estaciones)* sigue a John Cage en su viaje desde la simplicidad cercana a Satie de sus piezas para piano preparado hasta paisajes de azar, ruido y silencio. El Cuarteto Pacifica ha grabado para el sello Naxos un disco tonificante que contiene los Cuartetos Primero y Quinto de Elliott Carter, un modernista estadounidense del tipo más tradicional.

*Silencio* de Cage es uno de los libros más extraordinarios jamás escritos por un compositor: un compendio de ideas radicales que constituye también una proeza literaria. *The Boulez-Cage Correspondence (La correspondencia Boulez-Cage)* da cuenta de la evolución y desintegración de la amistad entre dos de los más destacados compositores de la posguerra. *Stockhausen on Music (Stockhausen opina sobre música)* reúne algunas de las opiniones más convincentes de un compositor que ha coqueteado ocasionalmente con el absurdo.

## CAPÍTULO 12. «¡GRIMES! ¡GRIMES!»

Benjamin Britten, al igual que Sibelius en décadas anteriores, fue un aparente conservador que extrajo música residual y potencia psicológica a partir de formas aparentemente ya gastadas. El psicodrama de Suffolk *Peter Grimes* se sitúa en el centro de la producción de Britten, y la versión grabada del propio compositor, realizada en 1958 con Peter Pears en el personaje protagonista (Decca), domina asimismo el catálogo de Britten. Sin embargo, cuando el tenor Jon Vickers grabó *Grimes* en 1978 con dirección de Colin Davis (Philips), se situó cerca de eclipsar al *Grimes* original; desde el momento de su primera entrada, cantando «Juro por Dios Todopoderoso», Vickers ofrece una de las interpretaciones operísticas más apasionantes grabadas en disco. Una atmósfera muy diferente reina en la brillante y optimista ópera shakespeariana de Britten *Sueño de una noche de verano*; la lectura del compositor, también para Decca, no conoce rival. Otro valioso documento grabado en vida de Britten es el disco de Mstislav Rostropovich de la Primera y la Segunda Suites para violonchelo, que fueron escritas para el violonchelista e inspiradas por el sonido avasallador que sacaba de su instrumento.

*Benjamin Britten*, de Humphrey Carpenter, es la más exhaustiva de diversas biografías, aunque en ocasiones pone un énfasis excesivo en las relaciones por regla general inofensivas del compositor con muchachos y jóvenes. *Britten's Children (Los*

*chicos de Britten*), de John Bridcut, sirve de valioso correctivo. En conjunto, el estudio más equilibrado es el breve pero penetrante libro *Britten*, de David Matthews. La edición en varios volúmenes de las cartas y diarios de Britten realizada por Donald Mitchell es un monumento biográfico equiparable al Mahler de La Grange.

### CAPÍTULO 13. ZION PARK

Si el *Cuarteto para el fin del tiempo* le ha despertado el apetito de Messiaen, invierta en un álbum de seis discos a precio económico en el sello Naïve. La versión de Reinbert de Leeuw de *De los cañones a las estrellas*, el homenaje de Messiaen a los cañones y los pájaros de Utah, se encuentra entre las grabaciones más sensualmente irresistibles que conozco. El messiaenista avanzado querrá hacerse con *San Francisco de Asís*, la ópera religiosa sublimemente larga del compositor, que Kent Nagano grabó espléndidamente para DG. Las obras maestras vanguardistas de Ligeti *Atmosphères* y *Lontano*, tal como las toca la Filarmónica de Berlín bajo la dirección de Jonathan Nott (Teldec), revelan un misterioso lirismo; el apocalíptico Réquiem de Ligeti se encuentra bien servido en otro disco dentro de la edición Ligeti de Teldec.

*The Life of Messiaen (La vida de Messiaen)*, de Christopher Dingle, constituye el mejor tratamiento breve del compositor; *Messiaen*, de Peter Hill y Nigel Simeone, es la biografía definitiva en una forma más extensa. *György Ligeti: Music of the Imagination (György Ligeti: Música de la imaginación)*, de Richard Steinitz, ofrece una combinación excepcionalmente reveladora de biografía y análisis pormenorizado.

### CAPÍTULO 14. BEETHOVEN SE EQUIVOCABA

El penúltimo capítulo de *El ruido eterno* vuelve al principio y examina el siglo desde una perspectiva alternativa: la de los compositores que viven en la Costa Oeste de Estados Unidos. Una estética de un lirismo terrenal y extático caracteriza la obra del maestro californiano Lou Harrison; véase un disco de New World titulado *Chamber and Gamelan Works*. Morton Feldman, un voluble neoyorquino cuya música casi silenciosa despide unas leves vibraciones de la Costa Oeste, produjo algunos de los sonidos más críticamente hermosos en *Rothko Chapel*; hay grabaciones en CD en New Albion y col legno. *In C*, de Terry Riley, inauguró de modo exuberante el minimalismo en 1964; la mejor interpretación es la que ofrecerá antes o después su conjunto de nueva música local. Steve Reich, el más riguroso de los minimalistas, se ha granjeado dos álbumes en Nonesuch; la grabación de ECM de 1978 de *Music for 18 Musicians* es un sobresaliente disco suelto. Los admiradores de Philip Glass recomendarán posiblemente las grabaciones de Nonesuch de *Music in Twelve Parts* y *Einstein on the Beach*, pero, para mí, el documento más convincente del arte de Glass para la repetición hipnotizante es la película *Koyaanisqatsi*, que

revela de forma perturbadora la naturaleza insectoide de la especie humana.

*Four Musical Minimalists (Cuatro minimalistas musicales)*, de Keith Potter, es el tratado académico de referencia. Reich habla elocuentemente de su propio trabajo en *Writings on Music (Escritos sobre música)*. Feldman, al igual que Cage, su camarada a lo largo de muchos años, poseía un talento extraordinario para el lenguaje, y los libros *Give My Regards to Eighth Street (Salude de mi parte a la Calle 8)* y *Morton Feldman Says (Morton Feldman dice)*, colecciones de sus ensayos, conferencias, entrevistas, aforismos y bromas, se convierten en una lectura compulsiva.

## CAPÍTULO 15. CATEDRALES SUMERGIDAS

Cuando alguien me pregunta qué música contemporánea debería comprarse, suelo responder con otra pregunta: «¿Qué tipo de música quiere?» En el momento actual reina una apabullante multiplicidad de estilos, al igual que sucedió a lo largo del siglo pasado. Con algunas dudas, he seleccionado diez grabaciones de la época posterior a 1980; los buscadores de curiosidades pueden escuchar primero una selección de ejemplos en [www.therestisnoise.com/audio](http://www.therestisnoise.com/audio) . Nonesuch y DG, entre otros sellos, ofrecen también descargas de audio de gran calidad que se encuentran a la venta en sus páginas web.

- Witold Lutosławski, Sinfonías núm. 3 y 4; Esa-Pekka Salonen al frente de la Filarmónica de Los Ángeles (Sony)
- Gérard Grisey, *Quatre chants pour franchir le seuil*; Klangforum Wien, Catherine Dubosc (Kairos)
- John Adams, *Harmonielehre*; Edo de Waart al frente de la Sinfónica de San Francisco (Nonesuch)
- Georg Friedrich Haas, *in vain*; Sylvain Cambreling al frente de Klangforum Wien (Kairos)
- Tōru Takemitsu, Obras de cámara; Toronto New Music Ensemble (Naxos)
- Sofia Gubaidulina, *Offertorium*; Gidon Kremer, Charles Dutoit al frente de la Sinfónica de Boston (DG)
- Arvo Pärt, *Tabula rasa*; Gidon Kremer, Alfred Schnittke y otros (ECM)
- Thomas Adès, *Asyla*; Simon Rattle al frente de la Orquesta Sinfónica de la Ciudad de Birmingham (EMI)
- Kaija Saariaho, *L'amour de loin*; Dawn Upshaw, Gerald Finley, Esa-Pekka Salonen al frente de la Ópera Nacional Finlandesa (DG DVD)
- Liza Lim, *Tongue of the Invisible*; Uri Caine, Omar Ebrahim, André de Ridder al frente de Ensemble MusikFabrik (Wergo) [8]

## AGRADECIMIENTOS

Por la ayuda que me prestaron durante mis investigaciones me gustaría dar las gracias a Therese Muxeneder y Eike Fess en el Centro Schoenberg de Viena; a Pia Hadl y Alexander Moore en la Ópera de Graz; a Nancy Shawcross en la Rare Book and Manuscript Library en la Universidad de Pennsylvania; a Werner Grünzweig en la Akademie der Künste de Berlín; a Maria Wilflinger en la Biblioteca Nacional Austríaca de Viena; a Gabi Hollender en el Archivo Thomas Mann de Zúrich; a Sven Friedrich en el Museo Richard Wagner; a Noëlle Mann en el Archivo Sergei Prokofiev; a John Bewley en la Biblioteca Musical de la State University de Nueva York en Buffalo; a Suzanne Eggleston Lovejoy en la Biblioteca Musical de la Universidad de Yale; y a los miembros de la plantilla de la Biblioteca Britten-Pears en Aldeburgh, de la Music Division y la Rare Book and Special Collections Division de la Biblioteca del Congreso de Washington, de la Wiener Library en la Columbia University, de la Music Division de la Public Library for the Performing Arts de Nueva York, y, especialmente, de los Archivos Nacionales II en College Park, Maryland.

Thomas Adès, Milton Babbitt, Osvaldo Golijov, el ya fallecido György Ligeti, Arvo Pärt, Steve Reich y el ya fallecido Alfred Schnittke me hablaron de su música con generosidad. John Adams ha desempeñado la doble función de ser un tema del libro y una fuente de inspiración para su estilo. El juez Ronald Schoenberg, de Brentwood (California), y el Dr. Christian Strauss, de Garmisch-Partenkirchen (Alemania), me mostraron amablemente las casas de sus antepasados. Donald Mitchell, Carlos Moseley, el ya fallecido David Raksin, el ya fallecido John de Lancie, Russell Campitelli y Milton Weiss me contaron historias de un siglo que se desvanecía. Frances Stonor Saunders me sirvió de guía para encontrar documentos en los Archivos Nacionales. Sylvia Kahan compartió la correspondencia de la Princesa de Polignac con Stravinsky. Douglas Yeo, de la Sinfónica de Boston, respondió a mis preguntas sobre el *glissando* para trombón.

Me beneficié enormemente de los consejos académicos de Amy Beal, Marva Griffin Carter, Donald Daviau, Chris Dempsey, Richard Giarusso, Lydia Goehr, Chris Grogan, Donald Meyer, Simon Morrison, Severine Neff, Rebecca Rischin, Malcolm Rowat y Marc Weiner. Walter Frisch en Columbia, Mark Katz en Peabody, Karen Painter en Harvard, Steven Stucky en Cornell, Jeffrey Kallberg en la Universidad de Pennsylvania y Peter Bloom en Smith me permitieron poner a prueba partes del libro en ambientes académicos. Estoy sumamente agradecido a un grupo de estudiosos y expertos que leyeron y comentaron partes del manuscrito: Joseph Auner, Michael Beckerman, Peter Burkholder, Louise Duchesneau, Laurel Fay, Robert Fink, Kyle Gann, Bryan Gilliam, James Hepokoski, Peter Hill, Ethan Iverson, Gilbert Kaplan, Michael Kater, Kim Kowalke, Howard Pollack, James Pritchett, Anne Shreffler, Judith Tick, Hans Rudolf Vaget y Pamela Wheeler. Christopher Hailey, Eric Bruskin

y Charles Maier leyeron el manuscrito completo con toda atención, escribiendo minisayos sobre cada uno de los capítulos. Richard Taruskin, una influencia trascendental en mi manera de escribir, llevó a cabo una cirugía inmisericorde con un efecto misericordioso.

Debo más de lo que soy capaz de expresar con palabras a mi profesor de piano, el ya fallecido Denning Barnes, que me aleccionó en la modernidad por medio de la Sonata para piano de Berg, y también a mis profesores Paul Barrett, Paul Piazza, Ted Eagles, Robert Kiely y Alan Lentz. Por la ayuda de todo tipo que me han ofrecido doy las gracias a Charles Amirkhanian, William Berger, Björk, Will Cohen, Alvin Curran, the Goldstines (Danny, Hilary, Josh), Colin Greenwood y Molly McGrann, Dave Grubbs, Bob Hurwitz, Laura Kuhn del John Cage Trust, Chris Lovett, Raphael Mostel, Kent Nagano, Esa-Pekka Salonen, Barry Shiffman, Michael Tilson Thomas y John McLaughlin Williams. Parte del libro fue escrito bajo los auspicios de la Academia Estadounidense en Berlín, donde Gary Smith creó un ambiente de Café Museum y Yolande Korb capeó un temporal para poner a mi disposición los diecinueve volúmenes de los diarios de Goebbels. Parte del trabajo de última hora fue realizado gracias a una Fleck Fellowship en el Banff Centre de Canadá. El precoz Patrick «Pack» Bringley consiguió documentos por todo Nueva York y me brindó astutos consejos. Tiffany Kuo pasó un largo y caluroso verano comprobando cada página del manuscrito en su monstruosa encarnación, aportando su profundo conocimiento del tema. Jens Laurson hizo comentarios incisivos sobre temas alemanes. Alex Abramovich dejó a un lado su propia e imponente historia de la música para hacerme diversas traducciones del ruso.

El libro nació a raíz de quince años de trabajo como crítico musical. Le agradezco a David Elliott, en WHRB, que me brindara la oportunidad de practicar esa peculiar profesión; al gran Leon Wieseltier en *The New Republic*; a Edward Rothstein y James Oestreich en *The New York Times*; a Joel Flegler en *Fanfare*; a Louis Menand y Henry Finder en *The New Yorker*; y a Tina Brown, que me llevó a *The New Yorker* a tiempo completo. Gran parte de este material surgió de conversaciones y fructíferas divagaciones con Charles Michener, mi editor durante años en *The New Yorker*. Daniel Zalewski, mi virtuoso editor actual, fue de una utilidad extraordinaria en las últimas etapas y se las ingenió para leer el libro en su inexistente tiempo libre. Martin Baron es el más grande comprobador de datos que ha habido y que habrá jamás. (La responsabilidad última es del autor.) Aaron Retica, Liesl Schillinger, Dan Kaufman y Marina Harss también comprobaron partes de este libro a lo largo de los años. David Remnick, el Mahler/Strauss de las revistas, me dio permiso para robar de mis propios artículos escritos para *The New Yorker*, tiempo para terminar el libro y libertad para dar rienda suelta a mis pasiones.

Tina Bennett, mi agente, me animó a escribir este libro cuando el siglo xx aún no había muerto y me dio esperanzas siempre que me sentí perdido. Eric Chinski, otro adicto a *Doktor Faustus* en su adolescencia en vías de recuperación, se adentró

incontables veces en el manuscrito; sin la puntería y precisión de su edición y sin su apoyo moral jamás habría adoptado una forma legible. Dicho brevemente, él y Tina pusieron el ruido. El proyecto tomó forma inicialmente en Houghton Mifflin, y estoy extraordinariamente agradecido al interés que mostraron. Jonathan Galassi me honró al adquirir este libro para Farrar, Straus and Giroux cuando Eric empezó a trabajar allí. Christopher Potter, en la época en que estaba en Fourth Estate, me mostró una simpatía sin reservas. David Michalek me hizo un gran favor al hacer la fotografía del autor. Diversas personas en Farrar, Straus and Giroux han trabajado para mí con denuedo: Gena Hamshaw se ocupó entre sonrisas de solucionar innumerables incordios; Zachary Woolfe se ocupó afablemente de los permisos relacionados con los textos; Ingrid Sterner editó el manuscrito con una extraordinaria atención a los detalles; John McGhee supervisó la producción (y a un autor en estado de nerviosismo) con mirada meticulosa, conocimiento de la vanguardia y un alarde de paciencia; Laurel Cook asumió con energía y entusiasmo la complicada tarea de publicitar el libro; Charlotte Strick diseñó una hermosa portada.

Nada de lo dicho más arriba habría sucedido como lo hizo sin la generosidad de Alex Star. Jason Royal, Jack Ferwer, Sean O'Toole, Paula Puhak, Michael Miller y diversos amigos de Nueva York me mantuvieron en el camino de la cordura. Malcolm y Daphne Ross me dieron, además de muchas otras cosas, su amor por la música; les debo todo. Mi hermano, Christopher, ha sido mi experto compañero de audiciones durante todo el tiempo que soy capaz de recordar. Penelope y Maulina, mis asistentes personales, me obsequiaron con una pericia felina. Mi maravilloso marido, Jonathan Lisecki, ha estado conmigo desde el principio hasta el final de esta saga, soportando siete años de ensimismamiento con amor, y este libro está dedicado conjuntamente a él y a mis padres.

## NOTA DEL TRADUCTOR

Traducir este libro, y no sólo por su extensión, ha estado lejos de ser una tarea fácil. De entrada, el título que aparece en la portada es ya merecedor de una explicación. El autor modifica la última palabra de la última frase que William Shakespeare pone en boca de Hamlet antes de morir («*The rest is silence*») para apuntar gráficamente cuál va a ser el contenido o la tesis implícita de su libro («*The rest is noise*»). Tradicionalmente, dado que el margen de maniobra es muy pequeño, la frase de Hamlet se ha traducido en castellano como «El resto es silencio» o «Lo demás es silencio». Siguiendo la misma lógica del autor, la elección no podía haber sido otra que «El resto es ruido» o «Lo demás es ruido», títulos aliterativos o poco eufónicos en nuestro idioma. La solución llegó de manos de la clásica traducción de *Hamlet* realizada por Leandro Fernández de Moratín, quien afrontó su tarea con mayores libertades y reescribió la despedida del príncipe danés con el alejandrino que figura en la cita inicial de este libro (su versión de la réplica posterior de Horacio ha sido, sin embargo, modificada). *El ruido eterno* cumplía, por tanto, con las estrictas reglas del juego y, tras ser sometido a la consideración del autor, contó, lo que no es poco, con su aprobación expresa.

El libro contiene centenares de citas que, siempre que se ha conseguido acceder a ellas, se han traducido a partir de sus lenguas originales y no de las versiones en inglés que aparecen en la edición estadounidense, aun en los casos —los menos— en que existieran traducciones impresas en castellano, en aras de lograr con ello una mayor uniformidad estilística (es el caso, por ejemplo, de las diversas procedentes de *Doktor Faustus* de Thomas Mann, que se han traducido siempre del alemán). A pesar de no haberse utilizado, se ha dejado constancia de la existencia de esas ediciones españolas al final de las notas correspondientes, entre corchetes, si bien la referencia se limita a la primera vez que se citan; en caso de existir varias traducciones, se han primado las que se encuentran disponibles actualmente en el mercado. En las citas en verso, como la inicial de *Fausto* de Goethe y la posterior de *La tempestad* de Shakespeare, entre otras, se ha buscado respetar en lo posible la métrica y la rima de los originales.

Por lo que respecta a las obras musicales, se ha optado por citar los títulos siempre en su idioma original, traduciéndolos entre paréntesis también únicamente la primera ocasión en que aparecen, salvo aquellos en francés que resultaban prácticamente idénticos en castellano. Hay traducciones (no siempre fidedignas) ya muy asentadas en nuestra lengua de las obras más famosas, pero no ocurre lo mismo con composiciones menos conocidas, de ahí que se haya preferido ofrecer sistemáticamente los títulos originales en las lenguas más cercanas a la nuestra, y exceptuadas las eslavas y orientales. Resulta interesante, además, comprobar cómo algunos músicos, con Igor Stravinsky a la cabeza, fueron titulado sus obras en uno u otro idioma en función de su peripecia biográfica. Las películas, por su parte,

aparecen siempre citadas con los títulos con que fueron estrenadas en nuestro país, a pesar de que muchas veces, como es bien sabido, aquéllos difieren llamativamente del original.

Los términos *modernism* o *modernist* se han traducido siempre como «modernismo» o «modernista». Es absurdo seguir circunscribiendo uno y otro al movimiento o a los cultivadores de una corriente artística determinada de finales del siglo XIX y comienzos del XX, lo que en Francia se conoció como *art nouveau*. En inglés, el término tiene desde hace años una segunda acepción mucho más amplia («una vanguardia unificada» es la definición que ofrece Alex Ross en un pasaje del libro), desligada de un tiempo o un lugar específicos y aplicable a todos aquellos que defienden posturas inconformistas e inequívocamente novedosas con respecto a las tendencias artísticas dominantes. Es en este sentido en el que deben entenderse «modernismo» o «modernista» en las muchas ocasiones en que los encontrará el lector a lo largo del libro.

Alex Ross demuestra en estas páginas que sí que puede escribirse sobre música, que —incluso sin recurrir a la notación musical— la música puede representarse gráfica y certeramente con palabras. Queda por ver, en cambio, si estas descripciones tan precisas y tan apegadas a la lengua en que fueron concebidas pueden verse en otro idioma sin que sufran con ello daños irreparables. Este traductor agradece los desvelos de Susannah Howe, Kenneth Chalmers, Chika Akizawa y, de manera muy especial, Helen Carter para ayudarle a desentrañar los sentidos muchas veces esquivos de «un lenguaje metafórico y descriptivo», como ha calificado el tenor Ian Bostridge el estilo de Ross en su reseña de *The Rest is Noise*. La ayuda de Yvan Nommick, de la Casa de Velázquez en Madrid, y Matthias Kassel, de la Fundación Paul Sacher en Basilea, fue crucial para localizar citas de Manuel de Falla, Maurice Ravel y Mauricio Kagel en su idioma original. David Tausiet ayudó, en Pau, a localizar los números de página de muchas de las notas, logrando hacer de la búsqueda constante una divertida aventura. Ninguno de ellos es responsable de los errores que a buen seguro encontrará el lector atento que afronte la lectura de este libro en el silencio que demanda el ruido que desfila incesantemente por sus páginas.

Luis Gago, traductor de la presente edición, ha sido subdirector y jefe de programas de Radio 2 (RNE), miembro del Grupo de Expertos de Música Seria de la Unión Europea de Radiodifusión, coordinador de la Orquesta Sinfónica de RTVE, editor del Teatro Real y crítico musical de *El País*. Ha realizado programas de radio para la BBC y es autor del libro *Bach* (1995) y de la versión española del *Diccionario Harvard de Música* (1997/2009). Ha traducido un gran número de libros y artículos sobre música, óperas y Lieder románticos alemanes, y colabora habitualmente con la Royal Opera House de Londres y la Metropolitan Opera de Nueva York. Es editor de *Revista de Libros* y director artístico del Liceo de Cámara de la Fundación Caja



Madrid.

# Notas

[1] Una famosa canción del musical South Pacific, de Rodgers y Hammerstein, estrenado en Broadway en 1949, pocos meses antes de la muerte de Strauss. (N. del t.) <<

[2] El stride fue un estilo en boga en la década de 1920 entre los pianistas de jazz de Harlem en el que la mano derecha toca la melodía y la izquierda alterna entre una sola nota grave y acordes tocados una octava o una décima más agudos, lo que daba lugar a ritmos cruzados y sorprendentes efectos armónicos. (N. del t.) <<

[3] En la época existía un estereotipo racista muy extendido que asociaba las sandías con las personas de raza negra, que supuestamente las comían con avidez. La conexión ha perdurado hasta nuestros días y tras la llegada de Barack Obama a la presidencia de Estados Unidos, por ejemplo, se difundieron dibujos y montajes fotográficos alusivos en los que los jardines de la Casa Blanca se habían convertido en una inmensa plantación de sandías. (N. del t.) <<

[4] En traducción literal: «Saber saber amarla así / cuatro santos se preparan para santos. / Lo hace bien pez. / Cuatro santos lo hace bien pez.» Stein nunca aclaró el significado de su libreto, plagado de textos incomprensibles que desafían toda lógica lingüística. Algunas frases sin sentido de Stein, gracias a su ritmo y su sonoridad, se han convertido en clásicos de la lengua inglesa. (N. del t.) <<

[5] Forma de baile popular negro de los años veinte, que se caracterizaba por una agitación constante del cuerpo, de hombros para abajo. (N. del t.) <<

[6] Fundada en 1935, la C. E. Hooper Company fue pionera en la medición de las audiencias de los programas de las diversas emisoras en los años dorados de la radio estadounidense. (N. del t.) <<



[7] Lugar de nacimiento de Roosevelt en el Estado de Nueva York donde se encuentran la finca y la residencia familiar y donde está enterrado. (N. del t.) <<

[8] No es de sorprender que, dada la exigua bibliografía musical en español, prácticamente ninguno de los libros citados en estas páginas por el autor se haya publicado en nuestro idioma (las excepciones son *Testimonio*, de Salomon Volkov, publicado por Aguilar y ya descatalogado, y *Silencio*, de John Cage, publicado por Árdora). Aun así, se ha decidido traducir en su integridad esta sección para que sirva de orientación a aquellos lectores que quieran profundizar en cualquiera de los temas abordados a lo largo de los distintos capítulos del libro. La música y sus grabaciones, por suerte, son harina de otro costal y suenan igual en todas partes. (N. del t.) <<