

EDICIÓN
EXTENDIDA

HISTORIA INSÓLITA DE LA MÚSICA CLÁSICA I

La asombrosa vida
de los artistas más extraordinarios

Alberto Zurrón

Prologado por Jesús López Cobos



Lectulandia

Conozca la vida íntima, anécdotas y peripecias singulares que vivieron los compositores e intérpretes más extraordinarios de la música clásica. Beethoven, Mahler, Mozart, Debussy, Chaikovski, Strauss, Chopin, Puccini, Bizet. Una obra llena de ingenio y datos sorprendentes que le descubrirá las facetas más desconocidas de la historia de la música. Un insólito acopio de risas, asombros y descubrimientos musicales.

Si pensaba que los músicos clásicos son aburridos con este libro no dejará de sorprenderle hasta qué punto estaba equivocado.

El mundo de la música está lleno de héroes y antihéroes, de batallas cotidianas sin más escudo que el talento, de más puñaladas que caricias, de más despropósitos que propósitos. Ellos eran humanos y ocultaron ese carácter a su música, pero esos dioses se ponían las zapatillas al llegar a casa y cuando no eran la compañía más insoportable del mundo eran la más jocosa.

Un lector podrá tararear una pieza porque le suene, pero nunca podrá experimentar del todo la intensidad de la música si no conoce al mago que está detrás, fabricándola mientras un dolor de muelas le consumía o venía de enterrar a dos de sus hijos.

Historia insólita de la música clásica I le acercará a estos hombres por encima de su música, extraerá de estos sublimes desvergonzados y descarados (pero ángeles, sobre todo) el origen y el destino de todos sus males, de todas sus aberraciones, de sus manías y sus originalidades. Una obra que le ayudará a entender a esos seres maravillosos que creía conocer pero sobre los que estaba equivocado.

Lectulandia

Alberto Zurrón

Historia insólita de la música clásica I

La asombrosa vida de los artistas más extraordinarios

ePub r1.0

Titivillus 26.12.16

Título original: *Historia insólita de la música clásica I*
Alberto Zurrón, 2015

Editor digital: Titivillus
ePub base r1.2

más libros en lectulandia.com

A mi hija, Olympia, con la esperanza de que a su amor por la gaita incorpore algún día el amor por las ochenta y ocho teclas.

Soy un fanático de la música. No puedo vivir un solo día sin escuchar música, sin tocar música, sin estudiar música o sin reflexionar sobre ella. Y todo esto independientemente de mi actividad profesional como músico. Yo soy un fan, un amante de la música. Me siento como parte de la música con una obligación especial.

Leonard Bernstein
Junio de 1966

Prólogo

Aunque la música no necesita más que ser escuchada y disfrutada, cualquier libro que tiene por objeto su divulgación debe ser saludado con alegría. Es el caso de este nuevo libro de Alberto Zurrón.

Tanto la obra de un compositor como su interpretación están íntimamente ligadas a la personalidad de cada uno y a sus circunstancias vitales. Por ello es siempre interesante conocer dichas circunstancias, porque pueden ayudar a un mejor conocimiento de un compositor o de un intérprete.

El hecho de estar escrito este libro por alguien que no es músico profesional le proporciona un interés añadido, pues no cae en la tentación de ser sólo apto para profesionales de la música, sino que se dirige a un público mucho más amplio y que sienta la curiosidad de conocer mejor a la persona que se esconde tras una composición y su intérprete.

El mero enunciado de sus capítulos es una prueba de que su lectura servirá ciertamente a satisfacer la curiosidad del aficionado y acrecentar el disfrute de la música.

Por todo ello deseo que este libro tenga el éxito que se merece y colabore a la difusión de un arte sin el que nuestras vidas serían mucho más pobres de contenido.

Jesús López Cobos
Director de orquesta
Suiza, 2014

Presentación

Leonard Bernstein lleva mucha razón y mucha pasión en su cita. Se trata de un juicio duradero. Pero para alcanzar esa certeza, siquiera en su estrato más incipiente, no hace falta ser músico, ni llevar toda una vida consagrada a la que yo, aun siendo escritor, considero la más fascinante de las artes. Los hechizos no saben de profesiones, aunque he de reconocer que la titulación es un grado. Todo se reduce a un juego de contraprestaciones: en cuanto se concibe la música como un regalo desproporcionado la cuestión estriba en cómo devolver, en cómo reintegrar a sus legítimos dueños tantísima satisfacción. Los compositores lo han tenido fácil para restablecer el equilibrio de pesos en la balanza, poseedores del secreto alquímico de convertir el sujeto en objeto y el objeto en sujeto. Los directores e intérpretes también, evidentemente. Pero, ¿y los demás? ¿Y la inmensa mayoría que vive sin poder devolver esa gloriosa mercancía que se va depositando en las neuronas, en el alma, en el laberinto de los oídos, en el sudor que se transpira cada día? No es una pregunta de respuesta fácil, como tampoco de fácil formulación. Ni siquiera sé si ha de expresarse con bemoles o sostenidos, con una cadena tonal o con una suerte de hartazgo atonal. Aquí Haydn y Berg se darían la mano hasta desollárselas con furor. Quizá la música sea sólo una concatenación de audición y disfrute y eso debiera bastarnos. Pero... ¿y qué hay más allá? Dicho de otra forma: ¿en qué registros *no convencionales* se movía la materia gris de aquellas maravillosas calaveras? El poeta rumano Paul Celan tiene unos versos magistrales: «Tierra había en ellos / y cavaron». Yo llevo más de la mitad de mi vida cavando en la música y plantando las semillas de mi personalidad en esa tierra, descubriendo en cada ciclo estacional que no sólo somos los libros que hemos leído o las personas que hemos amado o aborrecido, sino también la música que hemos invitado al festín de los oídos. ¿Cómo emanciparnos entonces de esta sensación de permanente endeudamiento a la que, sin embargo, muchos vivimos consagrados? En mi caso creo haberlo logrado. Ellos, los creadores y los intérpretes, han merecido este esfuerzo para la perpetuación de sus memorias, que no pasa sólo por acomodarnos en su música, sino también en sus engranajes vitales más íntimos. Ellos no son sólo la música que produjeron o interpretaron, eso sólo es la consecuencia, pero ¿y el esplendor de la causa? He tratado de hacer una presentación múltiple e integradora de tantos destinos y rebuscar la vida que hay detrás de cada nombre, y las debilidades que hay detrás de cada vida, incluso haciéndola posible, sólo tras lo cual ya es posible explicarse las motivaciones que guiaron a los músicos para componer determinada música y para hacerlo de determinada forma, con el resultado de todos conocido y otro resultado para muchos

más desconocido. En esta larga travesía he podido extraer algunas conclusiones: que la mecánica creativa es asombrosa en su embrión y en su estímulo originario, que los motores vitales en los músicos tienen más pistones y bielas que el vehículo de tecnología más complicada que se pueda imaginar, y, sobre todo, que el hecho diferencial de esa creatividad, de ese creacionismo, de esa atribución inexplicable de facultades portentosas les ha hecho necesariamente diferentes al común de los mortales, salvo que se me quiera convencer de que es normal que a un niño se le den las primeras lecciones de violín a los cuatro años y sea capaz de tocar el *Concierto para violín* de Mendelsohn ante nueve mil personas sólo dos años y medio después, tal como sucedió con el genial Yehudi Menuhin.

A pesar de incurrir con frecuencia en lo anecdótico, éste no desea ser sólo un libro de anécdotas, sino de captación, exposición y ensamblaje de las maravillosas singularidades que han guiado a compositores e intérpretes por la senda de la extravagancia y de la marginalidad, pero sobre todo de la sublimidad. He intentado (sólo intentado) omitir obviedades por todos conocidas del tipo Beethoven era sordo, Mozart un niño genial o Schumann un esquizofrénico, para centrarme en aquellos hechos y correspondencias músico-personales menos conocidas y, por ello, más impactantes, acudiendo siempre a fuentes de información fiables y contrastadas, evitando en todo momento el acopio de datos en labores de espeleología por internet, siempre insanas y hostiles a un trabajo que ha pretendido presentarse como una depuración biográfica de actitudes ante la vida, ante la muerte y ante el hecho creador, que para muchos músicos era una síntesis de las otras dos magnitudes. Aun así no me he librado de topar con sorprendentes patinazos, del todo imperdonables en severos musicólogos entregados y obligados a la exactitud del dato, como le ha ocurrido a uno en una biografía de Villa-Lobos, cuando queriendo ensalzar la proliferación en cuartetos de cuerda de su compositor, diecisiete, lo contraponen a otros creadores con reducida producción en ese campo, adjudicando *uno* a Shostakovich, cuando sabido es que tiene catorce; o en el atolladero en que se mete otro cuando, refiriéndose en su biografía de Prokófiev al *Concierto de piano n.º 2*, estima que «por la monumentalidad de su técnica de piano se le puede comparar con el *Concierto n.º 5* de Rachmaninov», quinto éste por el que muchos hubiéramos suspirado, siendo de común dominio que este compositor se plantó en el cuarto. Imperdonable también haberme topado con la encendida alusión a Shura Cherkasski de quien hablaba de él como una «pianista norteamericana nacida en Rusia», tildándola de «niña prodigio», algo bastante lejos de la realidad, dada la robusta complexión de aquel varón bajito y arrugado que tuve ocasión de comprobar hace veinte años en su recital de conmemoración de sus ochenta años, y al día siguiente al acompañarle en taxi hasta el aeropuerto de Asturias, en cuyo recorrido, por cierto, se quedó pálido al revelarle lo que él quizá suponía un secreto guardado durante largos años: que lo que había destruido a su profesor Joseph Hoffmann era su irredenta afición a la bebida. «¿Cómo puede saber usted algo así? ¿Cómo?», me espetó a gritos

una y otra vez. Yo, asombrado, tan sólo tuve que responderle: «Maestro, viene en los libros». Ahora entiendo por qué Joseph Horowitz, biógrafo de Claudio Arrau, desveló que la inocencia de este a sus setenta y siete años sólo era comparable a la de Cherkassky.

De otro lado extrañará la pródiga salpicadura de referencias a la edad del protagonista en la alusión biográfica, algo que espero sea de agradecer por el lector, pues no es lo mismo decir sin más que en una carta de Chaikovski a Balakirev de mayo de 1870 el primero confesaba estar hecho un «hipocondriaco insoportable», a revelar que contaba veintinueve años en el episodio, siendo mucho más ilustrativo conocer el registro de años que el registro de fechas, siempre más impersonal y notablemente molesto desde el momento en que ello obligaría al lector a acudir, constante e intempestivamente, al portal de Wikipedia.

Con este libro rindo a los músicos mi particular tributo y quedo en paz con ellos si es que he logrado prender la mecha del entusiasmo en tantos lectores que, como yo, viven penetrados por el hechizo del papel pautado.

Vamos allá. La tecla del *play* acaba de ser accionada. Ya no es música lo que se oye, sino sus voces.

Capítulo 1

Humillados y humilladores

En efecto, casi podría ser el título de una novela de Dostoievski, pero también una suerte de binomio donde el sustantivo y el adjetivo de la humillación son las dos caras de una moneda demasiado depreciada como para adquirir con ella un poco de autoestima. Sin lugar a dudas a los músicos les han sido atribuidos unos dones que al resto de los mortales, no sé si por una cuestión de karma o más bien de galbana, nos han sido negados, pero como contrapartida también han debido asumir todos los males de la caja de Pandora, entre ellos una curiosidad demasiado morbosa como para mantenerla cerrada, y también una suspicacia enfermiza, una ultrasensibilidad casi infrarroja y una disfunción eréctil entre las altas cimas a las que estaban llamados y las ciénagas en las que comúnmente acabaron gateando muchos de ellos. Uno tiene la sensación de que los músicos eran mediocres ojeadores en la visión frontal y avizorados maestros en la periférica, y que el esfuerzo por mantener a raya a sus rivales era para todos ellos una fatiga necesariamente asumida, un podrido fruto del que comían sin hambre, una necesidad casi superior a esa convicción de poseer la cualidad divina consistente en fabricar lo que momentos antes sólo existía en forma de idea. La génesis creadora, esto es, el motivo primordial por el que nace una obra al mundo de los oídos, sigue siendo un enigma más propio de la mitología que de la neuromusicología; pero lo cierto es que en esa génesis comparten alimento hermanos de muy distintos pesos y diferentes necesidades gastronómicas: el talento se acomoda contra el afán de perfección, el de perfección contra el de superación, el de superación contra el de superioridad, el de superioridad contra el miedo al fracaso y este miedo contra el complejo de inferioridad, contra el derrumbamiento, en definitiva. Y así queda trazada la parábola, con todas sus cumbres y todas sus mesetas. Los ejemplos que aquí les vamos a ofrecer encajan en todas esas piezas, haciendo de la personalidad del músico un complejo muñeco articulado capaz de lo mejor... y de lo peor.

Pero empecemos.

YA LO DECÍAN LOS MANDAMIENTOS:
RESPETARÁS A TU PRÓJIMO

Cuando un músico alcanza un determinado estatus social lo que demanda es algo más que respeto. Demanda un tratamiento diferenciado y diferenciador, y si no se le

dispensa se rompe por la costura más frágil de su traje de emperador: la susceptibilidad. Imagínense cómo debió de sentirse Dmitri Shostakovich cuando, siendo el más alto representante del *lobby* musical soviético, fue enviado a Estados Unidos en 1949 como parte de una delegación musical rusa y, haciendo escala en Fráncfort, lo primero que le dio un periodista fue una palmada en la espalda seguida de una pregunta tan indudablemente existencial como: «*Hallo, Shosty. ¿Quiénes le gustan más: las rubias o las morenas?*». Sin duda, la culpa es de los periodistas, faltos de conocimientos básicos sobre la psicología aplicada para genios, pero quedan disculpados mientras en el sistema universitario no se imparta la asignatura de Ética por profesores de carácter tan codificado como el de Shostakovich. De más dudosa insensibilidad pecó un reportero del American Music Center cuando, un año antes de su muerte, pidió a Arnold Schönberg una lista con sus composiciones escritas desde 1939. La petición era inocente en apariencia, pero lo cierto es que encerraba una letal dosis de veneno que al común de los mortales nos hubiera pasado inadvertida. ¡Oh, no al inmortal Schönberg! Así fue como dejó la petición sin respuesta, sin resistirse a anotar en el margen de la solicitud: «La persona que solicite un favor a Herr Schönberg deberá presentarse primero con el respeto necesario. Deberá dar una explicación clara de si este favor que solicita sirve a un propósito amistoso hacia Herr Schönberg. Herr Schönberg no desea ayudar a sus enemigos». En definitiva, no hay mejor defensa que un buen ataque, aunque sea a enemigos imaginarios. Pero lo cierto es que Schönberg debió aprovisionarse de un buen arsenal de armas, pues por falta de enemigos no quedaba. Se los había ganado a pulso, ya que no a *tonos*. Su desconsideración hacia los demás sólo le valió para que, por encima de todo, fuera considerado él mismo como un repudiable y peligroso innovador que para destruir todo lo que hasta el momento se entendía por música portaba las dos armas más letales: una partitura y su deseo de pasar a la historia. Así es como Vaughan Williams proclamaba que: «Schönberg no significa nada para mí, pero como aparentemente es muy importante para otras personas, me atrevo a decir que soy el único responsable de la actitud que adopto». El respeto que Herr Schönberg exigía para sí es el que le faltó para tratar la herida de la tradición, hollando en la misma en lugar de cauterizarla con palabras amables, convirtiendo en centro de su mordacidad a aquellos compositores contemporáneos a él que utilizaban a traición sus escasas aptitudes, haciéndose pasar por atonalistas sin serlo, o por seudotonalistas siéndolo a conciencia, aunque el colmo estaba en aquellos que, instalados en las vanguardias de lo actual, se emboscaban en el Paleolítico musical pintando bisontes cuando la inspiración llamaba a sus grutas.



Arnold Schönberg, un músico que combinaba vanidad y genialidad a partes iguales.

Así es como se burlaba de Stravinski por su neoclasicismo pasado de moda, o del Neobarroco de Busoni y Hindemith, quienes según él «pretenden retornar a Fulano y Zutano». En definitiva, si alguien quería ser amigo de Schönberg lo mejor que podía hacer era dirigirse a él como «inventor del dodecafonismo», además de con mucho respeto, pero si lo que se deseaba era enemistarse uno con Debussy no había mejor forma de hacerlo que reconociéndole como «inventor del impresionismo», en cuyo caso no volvía a dirigirle jamás la palabra, aborreciendo como aborrecía la etiqueta maldita de *impresionista*, defendiendo su estilo como alejado de aquella rama y entroncando directamente con la escuela francesa de clavicémbalo del siglo XVIII.

Ahora bien, si la falta de respeto hacia el hombre levantaba postillas en el superhombre, la irreverencia o la indiferencia hacia sus obras no levantaba nada. Directamente hundía, aniquilaba. Suponía el feroz desencuentro entre artista y público que sólo el paso del tiempo y una conveniente reeducación del público (nunca una remodelación de la obra, faltaría más) podría solucionar a un plazo difícil de calcular. Entre tanto, la misma desorientación causaba que una obra hubiese constituido inicialmente un éxito y tiempo después sufriese el repudio de aquellos que antes la habían abrazado. Eso le sucedió a Prokófiev cuando en noviembre de 1929 se repuso su *ballet El amor de tres naranjas* en el Teatro Bolshoi. Ya había conocido el éxito en América y Rusia, pero el compositor se sintió no poco herido cuando supo que ahora los rusos se aburrían con ella, llamándola *El amor de los tres intermedios* mientras se paseaban por los vestíbulos en los descansos. La misma humillación sufrió Stravinski durante los ensayos de su revolucionario *ballet Petroushka* con la Filarmónica de Viena, en los que el enemigo no estaba puertas afuera, sino dentro, muy dentro, en los propios músicos, que mascullaban *Schmutzige*

Musik! (¡mierda de música!) mientras maniobraban para que sus instrumentos digirieran lo indigerible. «Nunca me ocurrió nada semejante en ningún otro país», afirmaba desolado en *Crónicas de mi vida*. Pero la verdad es que sí volvió a ocurrirle. Con el propósito oculto de socorrerle económicamente, Arthur Rubinstein le encargó una pieza para piano que, una vez alumbrada, recibió el popular título *Piano Rag Music*. Una vez recibida la partitura el conservador Rubinstein paseó la mirada por los primeros pentagramas y se mostró tan apegado a la tradición como desprendido de su dinero cuando alargó el cheque a Stravinski a la par que una carga de profundidad: «Aquí tiene su dinero, pero también su partitura. Permítame que no pueda tocar lo que no puedo llegar a entender». El obstinado Stravinski decidió entonces interpretar la pieza allí mismo para él, «para que tenga claro cómo va» le amonestó. Estaba seguro de que Rubinstein había pasado por alto multitud de matices y él se encargaría de realzárselos debidamente. Puso mucho ardor, pero dejó frío al oyente, que así recuerda en su *Autobiografía* este penoso episodio: «Se puso a aporrear el piano y la tocó como diez veces, y yo cada vez sentía más rechazo por la pieza. Entonces se enfadó y tuvimos una discusión muy desagradable». La falta de pudor ante la humillación fue una constante en la vida de Stravinski. A los quince años había reducido para piano un cuarteto de Glazunov, pero cuando se lo enseñó este lo hojeó superficialmente y lo declaró «no musical», censurando aquel conglomerado de disonancias que asomaban como excrescencias de los pentagramas. Así es como el resto de su vida Glazunov fue considerado por Stravinski como *non persona*.

De corte más intimista fue la humillación que sufrió Prokófiev del pianista manco Paul Wittgenstein, quien había solicitado un concierto para la mano izquierda a compositores de primer orden como Ravel o Richard Strauss, además de aquel. Strauss cometió la torpeza de trasponer a la obra sus ínfulas sinfónicas y llenar los compases de instrumentos de viento que solapaban la indefensa mano del intérprete. Consecuencia: fue estampado el *non valet* ya en el primer golpe de trombón. Ravel también hizo de las suyas, propasándose con una larga cadencia de piano ayuna de orquesta, de manera que Wittgenstein le ordenó reelaborar toda la obra para empezar a hablar con cordialidad. Por lo que respecta a Prokófiev el pianista sólo tuvo que pasar las primeras hojas del manuscrito para sentenciarlo socráticamente en una nota que le envió junto con el legajo: «Gracias por el concierto, pero no entiendo una sola nota y no lo tocaré». El herido autor hacía análisis de conciencia en su *Autobiografía*: «Así que el concierto (en la serie hoy el n.º 4) nunca ha sido ejecutado. Ni yo mismo tenía formada una opinión sobre la obra en sí. Algunas veces me gustaba, otras no; incluso escribí una versión para dos manos en alguna ocasión». Está visto que hay margaritas que se deshojan durante toda la vida...

Danbury, Connecticut. Década de los cuarenta del siglo pasado. Una tarde

cualquiera. Más triste de lo normal. Tío Charles palmea la rodilla de su sobrino y le dice: «Creo que es mejor que nos vayamos a casa». No, no estaban sentados en un banco del parque y empezaba a llover. Bueno, sí llovía, pero no agua, sino imprecaciones. Charles Ives y su sobrino Brewster asistían en el Aeolian Hall al estreno de una de sus sonatas para violín cuando ante las primeras disonancias un público un tanto fuenteovejuno empezó a gritar: «¡No, no!». Algunos se marcharon y los que quedaron fueron pródigos en rechiflas y abucheos, según testimonio del propio Brewster años después. Ives tuvo tiempo de desquitarse cuando en 1947 se le concedió el Premio Pulitzer por su *Tercera Sinfonía*, declarando que los premios eran para los niños y no para un adulto hecho y derecho como él, de manera que renunció a cobrar los quinientos dólares de gratificación, un gesto de dudosa testimonialidad en quien había hecho millones de ellos vendiendo seguros a la mitad de los ciudadanos de Conecticut. Dado que en su ancianidad ya era famoso y sabía de coberturas aseguradoras más que nadie, Ives disfrutó de inmunidad cuando se permitió calificar a Chopin de «blando y ataviado con una falda», a Ravel de «débil, mórbido y monótono» y a Mozart de «afeminado». En fin, acogiéndose al estilo de irreverencia periodística ya vista, solía dirigirse a Wagner con el apodo de *Richie* con la misma espontaneidad que el otro usaba el *Shosty* contra el autor de la sinfonía *Leninrado*.

También Erik Satie adoraba en demasía su propia música, sentimiento inversamente proporcional al que le producían los críticos cuando no compartían su misma cosmovisión. Satie no saludaba a los críticos; directamente los regurgitaba. Uno de ellos, Jean Poueigh, fue centro de sus pullas. En la noche del ensayo general de su *ballet Parade* se acercó este a Satie para felicitarle, pero a la semana siguiente publicó una feroz diatriba en la que concebía la obra más o menos como una alfombra destinada a ocultar la basura. Satie, en respuesta, le envió una amable postal donde le informaba de su crudo ADN: «Mi muy estimado señor, usted no es más que un zángano, y un zángano antimusical». El crítico demandó a Satie por libelo y difamación, siendo condenado a una semana de prisión. Arthur Honegger, que estaba en la sala de vistas como integrante que era del Grupo de los Seis, añade algo de información, aludiendo a que eran varias las postales enviadas, leídas todas en la vista oral por el abogado defensor de Poueigh, haciendo Honegger especial recordatorio de la tercera: «Sr. Jean-de-Mierda Poueigh, rey de los idiotas, líder de los retrasados, emperador de los asnos. Estúpido zángano. Aquí estoy en Fontainebleu, desde donde me cago en usted con toda mi voluntad. E. S.». Otros cargos que le atribuyó eran de dudosa honorabilidad, como «gilipollas antimusical» o «Monsieur carajodida». Satie era único, aunque no necesariamente dentro de la partitura. Honegger precisa que junto a los ocho días de prisión se le impuso al músico una indemnización de mil francos por daños morales y otros cien francos de multa penal, aunque el ingreso en prisión se suspendió a condición de que no volviera a delinquir en cinco años. ¡Cinco

años! Lo raro es que Satie lo consiguiera.

LOS MEJORES AMIGOS DE PROMETEO

Pero si ya era notable la vergüenza que el autor sentía cuando la obra era condenada por el público, mayor era la humillación cuando la desaprobación venía del propio autor, y es que si la herida del amor ajeno se cauteriza con un *lo siento*, la del amor propio sólo admite una solución: la de *sentarse* encima de ella y desearse una buena digestión. Flaubert dijo que cuando se tienen sensibilidad y una camisa había que vender la camisa para irse a Italia. En nuestro caso cuando se tenían principios y una cerilla a mano... En fin, la solución destructiva era plausible cuando la obra estaba felizmente inédita, pero el remedio se complicaba cuando ya había sufrido los pertinentes canales de edición y distribución, en cuyo caso sólo quedaba acoplarse a la clásica fórmula estoica: soportar y abstenerse. Y no había nada mejor que tener cerca un buen fuego para atizarlo con los normalmente malos opus n.º 1...

Berlioz persiguió con ahínco durante años la conquista del *Prix du Rome* hasta que lo consiguió al cuarto intento en 1830, con una cantata de obligada composición cuyo tema era la muerte de Sardanápalo, pero años más tarde, avergonzado por la sumisión que había mostrado a los cánones tradicionales apetecidos por el jurado, renegó de la obra destruyendo la partitura. Beethoven a punto estuvo de hacer lo propio con la partitura de *La victoria de Wellington*, dedicada al duque inglés héroe de las guerras napoleónicas. Cuando se representó por vez primera fue bendecida por el público, lo que no obstó para que poco después el compositor confesara a su colega checo Tomasek que tal obra era «realmente una solemne estupidez». El joven Rachmaninov se quedó abrumado ante el fracaso de su Primera Sinfonía, decidiendo condenarla no a la revisión, sino al olvido, hasta el punto de que se dejó la partitura en su casa de campo de Ivanovka cuando con motivo de la revolución rusa en 1917 hubo de huir de Rusia. La obra se perdió durante los saqueos y fue localizada muchos años después en la biblioteca del Conservatorio de Leningrado, si bien sólo la parte orquestal, a partir de la cual pudo reconstruirse la partitura completa. Se reestrenó en 1945 con su autor ya muerto dos años atrás. Joaquín Turina padeció del mismo calvario con su obra de juventud *Coplas a nuestro Padre Jesús de la Pasión*, rogando a lo largo de su vida que se apiadaran no tanto de Jesús como de él y se destruyeran todas las partituras que se hallaran. César Frank había arado con no poco sudor su primera gran obra, *Mozo de labranza*, pero lo hizo sin caballo de tiro y tiempo después la aborreció por mediocre, confesando que ni siquiera era digna de ser impresa.

En enero de 1866 llegó a Moscú proveniente de San Petersburgo un tímido y desconocido joven de veintiséis años con el fin de iniciar sus clases en el conservatorio. Lo primero que le dio por componer para galvanizar al *stablishment*

musical ruso fue una cantata titulada *Oda a la alegría*, que sometió al juicio de su mentor Nikolai Rubinstein, quien la consideró poco menos que nefasta. Visto el escaso honor que hacía al título el compositor mandó la obra al otro de los hermanos Rubinstein, Anton, pero el pronóstico no fue más halagüeño, siendo tildada de insufrible, de forma que años después, cuando un ya célebre Chaikovski se la reencontró como por descuido garabateó en la portada: «Terrible broza». No era para menos. En la época de su alumbramiento había entrado en un café y leído en un periódico una amarga crítica de la tan maldita *Oda*: «Chaikovski es un compositor decididamente flojo». La sentencia visionaria era del compositor ruso César Cui, integrante del llamado Grupo de los Cinco, intolerante a toda aquella nueva música que no se acoplase a sus dictados canónicos. Lo cierto es que, tal como el mismo Chaikovski confesó a su amiga A. I. Brullova y esta transcribe en sus *Memorias*:

Cuando leí este juicio terrible casi no supe lo que sucedió en mí. Todo se volvió negro ante mis ojos, la cabeza comenzó a darme vueltas y salí del café corriendo como un loco. No me daba cuenta de lo que hacía ni adónde iba. Me pasé todo el día vagando por las calles y repitiendo para mis adentros: soy estéril, insignificante, nunca llegaré a ser nada, no tengo talento.

Pero el Grupo de los Cinco era guardián de todas las puertas de acceso a la sección vip musical de Rusia en aquella época, de manera que, o se les extorsionaba con una obra maestra, o de lo contrario se quedaba uno aterido de anonimato a la intemperie. Hoy día ese acceso se propiciaría con un fajo de billetes bajo la mesa, pero por entonces la inocencia mandaba hacerlo con una partitura sobre ella. Visto que Cui era un alfil difícil de atraer hacia sus posiciones en el tablero, Chaikovski lo intentó dos años después con otro de los Cinco, Mili Balakirev, el rey nada menos, a quien dedicó un poema sinfónico recién terminado, *Destino*, dedicatoria que aquél aceptó más por vanidosa mimesis con el título que por su valor musical, de manera que pasados unos años y cumplida su función Chaikovski destruyó la partitura y en 1876 se refirió a ella como *no existente*. Esta saturnina manía por desmembrar a sus hijos le duró prácticamente la vida entera. En octubre de 1891 (51 años), hallándose por tanto en la cima de su producción creadora, orquestó su poema sinfónico *El voivoda*, compuesto el año anterior. Se estrenó en Moscú, pero a juicio de su autor: «Mi nueva obra *El voivoda* resultó muy desafortunada y la destruiré». Obediente a su voz interior más que a ninguna otra, al día siguiente hizo pedazos la partitura, pero el pianista y primo de Rachmaninov, Alexander Siloti, que había dirigido el concierto, logró reunir las partes orquestales y tras la muerte del autor la partitura fue reconstruida y publicada. Se reestrenó en 1897 con cierto éxito.

Quizá gracias a la severidad de los otros pudo educarse Chaikovski con severidad en la autocensura, haciendo más llevaderos algunos trastornos gástricos, como el que le provocó una de sus primeras óperas, el *Oprichnik*, estrenada en abril de 1874 (33 años), que a pesar de constituir un éxito nada desdeñable le indujo a escribir desde Italia dos semanas después a su hermano Modesto: «El *Oprichnik* no deja de atormentarme. La ópera es tan mala que en los ensayos siempre eché a correr

(especialmente en los actos III y IV) para no verme forzado a oír una nota más». El mismo sentido de autocensura volvió a golpearle cuando tras una larga gestación concluyó su ópera *Vakula el herrero*, en la que a golpe de yunque creía haber forjado con el público una cadena más indestructible que la de Prometeo. Pero su estreno en 1876 rompió cada eslabón y Chaikovski, desde su inhóspito islote, vio cómo el público se alejó a la deriva. Aquella noche caló su pluma en lo más profundo de la tiniebla y escribió al pianista Taneiev: «El fracaso de la ópera es culpa mía. Está llena de detalles innecesarios, orquestada en exceso y mal escrita para las voces. Ahora comprendo por qué estuvo usted tan frío cuando se la hice oír en casa de Rubinstein». Y aún en el otoño de 1892 (52 años) recurría a tan saneadora práctica cuando destruyó la partitura de la que iba a ser su *Sexta Sinfonía*, muy avanzada en su elaboración e incluso parcialmente instrumentada, ello porque «contenía muy pocas cosas buenas. Era tan sólo un juego de sonidos vacío sin auténtica inspiración», según confesó por carta a su sobrino Bob. Sólo con el paso de los años Chaikovski supo modular la autoestima hasta poder hacer de ella un instrumento sumamente afilado. En mayo de 1891 viajó a Estados Unidos (en el mundo de las partituras el dinero siempre obligó más que la nobleza) y tuvo el valor suficiente para subirse a una fóbica tarima para dar cuatro conciertos por 2.400 dólares, pero cuando unos meses después le fueron ofrecidos 4.000 por una gira de veinte representaciones respondió en latín clásico: «Non. Chaikovski».

Otro ejemplo de coherencia con la mediocridad de la primera etapa creadora fue Dmitri Shostakovich. Siendo estudiante tuvo el valor de escribir una ópera solemnemente mala, *Los gitanos*, y mayor valor después para destruirla, pero menor del que se hubiera necesitado para representarla. Mucho más adelante aquel valor se transformó en lucidez para catalogar aquellas de sus obras que merecían un repudio sin camino de vuelta. Así consta en las actas de 1955 con motivo de su ingreso en el Partido Comunista como Presidente de la Unión de Compositores: «Siento gran aprecio por la mayoría de mis obras sinfónicas, de cámara y de otro tipo, con excepción tal vez de las sinfonías 2, 3 y 4, que son un fracaso completo». Berlioz tuvo un arranque similar casi un siglo y medio atrás por culpa de lo que quizá fue su primer desengaño idolátrico, en concreto cuando con veintiséis años envió a su adorado Goethe lo que llevaba visos de ser su Opus n.º 1, las ocho escenas de *Fausto*. Sin embargo, como el escritor apenas entendía de música entregó el manuscrito a su consejero Zelter y el juicio de éste añadió otra inesperada escena a aquellas ocho: «expectoraciones ruidosas, graznidos, excrecencias y residuos del aborto de un insecto asqueroso». Cuando la mezcolanza llegó a oídos de Berlioz tentó la suerte y tras una ejecución pública de la escena tercera, el *Concert de sylphes*, dio la razón a Zelter y reconoció en una carta que toda la obra era «tosca y estaba mal compuesta», de manera que dio paso como Opus n.º 1 a la obertura *Waverley* y rompió todas las partituras que pudo encontrar de las *Escenas*, si bien dieciocho años después fueron

utilizadas para su *Condenación de Fausto*. El crítico musical W. J. Turner informa de dos contratiempos para Berlioz: uno, que localizó una de esas copias en una subasta celebrada en París en 1933, a la que él mismo concurre; y otro, que el crítico Ernest Newman le dijo una vez que las *Ocho Escenas* eran «el más maravilloso opus 1 que jamás haya producido algún compositor». Pero no contento Berlioz con matar al primogénito también lo hizo con su Opus n.º 2, si bien, afortunadamente, a partir de ahí sus crisis de numeración se fueron apaciguando. Esa obra llevaba el título de *Ballet des Ombres* y consistía en un coro acompañado de piano que pronto encontró intolerable a los oídos, por lo que destruyó todas las copias, si bien aprovechó algunos fragmentos para el scherzo de la reina Mab, en *Roméo et Juliette*. Cuando decíamos que se fue *apaciguando* utilizamos deliberadamente el gerundio, porque tres años después, en 1833, tras el fracasado estreno de su obertura *Rob Roy* en la *Société des Concerts*, procedió a destruir las partituras, aunque con la sosegada conciencia de haber enviado en algún momento una copia desde Roma a la Academia de Bellas Artes de París.

Otro Opus n.º 1 que levantó ampollas en su autor, y no precisamente en los dedos por tocarlo con asiduidad, fue el de Edvard Grieg, cuyo bautizo al catálogo propio lo fue con cuatro piezas para piano de factura no muy afortunada: «Era obra de chapucero y hoy me ruborizo de que hayan sido publicadas y que figuren bajo el número 1». Sin embargo se jactaba de haber tenido con ellas un notable éxito interpretándolas en su juventud. Por cierto que parecido sentimiento de hazmerreír tenía Manuel de Falla con sus primeras zarzuelas, a las que calificaba sin pudor de «malísimas».

En los mismos rñles de vías muertas se movió otro francés implacable con las lupas. En carta de 30 de enero de 1893 (30 años) escribía Debussy a su amigo Robert Godet sobre su ópera *Rodrigue et Chimène*: «Esta ópera ha convertido mi vida en sufrimiento y miseria. No hay nada que me guste de ella». Pero Debussy, al igual que otros, sufrió en sus carnes la maldita discrepancia entre lo escuchado en los ensayos y lo escuchado en su útero cerebral durante el fervoroso proceso de alumbramiento. Tal aguijonazo recibió de su *Fantasia para concierto y piano*, enviado a Francia desde la Villa Médicis romana, donde sufrió tres años de reclusión como castigo por ganar el codiciado *Prix du Rome*. Sin poder creer que aquel bodrio hubiera salido de sus mientes no dudó en retirar las partituras de todos los atriles durante el primer ensayo orquestal, con Vincent d'Indy en la tarima. Corría el año 1890 y aquello sonaba demasiado a César Franck, como también a la *Sinfonía montañesa* del propio d'Indy, combinación decididamente intolerable, por lo que dedicó toda su vida a escamotear su ejecución, hasta que en diciembre de 1919, casi dos años después de su muerte, pudo ser interpretada en público, si bien sin dejar eco alguno que lo hiciera removerse en su tumba del cementerio de Passy. Tampoco alguien como Brahms se permitió el lujo de pasar a la historia como el autor de penosas y mal inspiradas composiciones, y

así fue como de los dieciocho a los veinte años se deshizo de numerosas creaciones, entre ellas varios cuartetos de cuerda. Antonin Dvorak no se quedó a la zaga del cilicio aplicado a la pantorrilla como disciplina. Tituló su segunda ópera a golpe de corazonada: *El rey y el carbonero*, que compuso desde los treinta a los treinta y dos años. Pero lo que no le había quemado en la cabeza le quemó los oídos en el ensayo general un día de 1873, de manera que, ante el pasmo de todos y tal como ya hiciera Debussy, recogió todas las partituras de los atriles decidido a destruirlas, si bien no llegó la sangre al río, sino el talento a la tinta, porque, ya sereno, la recompuso por entero y así quedó a satisfacción de la posteridad.

Está bien visto y probado que las ópera prima jugaban muy malas pasadas a sus neófitos autores, hasta el punto de poder hablar de «la maldición del Opus n.º 1». No hemos agotado ciertamente los ejemplos de compositores que renegaron avergonzados de sus primeras obras, dejando al hospitalario fuego o a la inhóspita crítica la decisión sobre su pervivencia...

Corría el año 1869 cuando con veintiocho años compuso Chaikovski su ópera *Ondina*, si bien la partitura se malogró por extravío. Cuando el compositor la encontró en 1873 tal había sido su evolución que decidió arrojarla a las llamas, si bien indultando tres números que trasplantó al segundo movimiento de su *Segunda sinfonía* y a *El lago de los cisnes*.

Pero sigamos con los pertinaces amigos de Prometeo. Carl Philipp Emmanuel Bach llegó a jactarse de situar tales quemas entre las decisiones más acertadas de su vida, y si además con ello ridiculizaba a uno de sus más envidiados enemigos musicales mucho mejor; así es como escribió en 1776: «Lo más jocosos de todo es la divertida precaución del rey (inglés) por la cual las obras de juventud de Händel están siendo conservadas con el mayor cuidado. Yo no me comparo en nada con Händel, pero he quemado recientemente montones de viejos trabajos míos y celebro que hayan dejado de existir». Por fortuna C. F. Händel no pudo darse por aludido. Llevaba diecisiete años muerto.

El futuro pianista Manuel Rosenthal era alumno de Ravel, dando la casualidad de que en una de sus clases en casa de éste vio una fogata con restos de un manuscrito. Preguntándole por ellos, su profesor informó con toda naturalidad que se trataba de toda la parte final de su *Sonata para violín y piano*, admitiendo que era preciosa, pero que, por desgracia, no encajaba con el resto de la obra. «Compuse otro final que no es tan bueno, pero al menos es un final apropiado», le resumió con melancolía. Amigo de las llamas fue también un jovencísimo Berlioz de doce años, quien habiendo compuesto a esa edad dos quintetos decidió quemarlos varios años después, quizás de lo frío que le dejaba la audición.



Ravel se extrañaba de que el común de los mortales considerara bueno su inmortal *Bolero*. En la fotografía se le ve tocando en su casa con George Gershwin a la derecha del grupo.

Shostakovich hubo de soportar intensos fríos en su San Petersburgo natal, así que vivió su juventud creadora con el peligro de tener siempre un fuego cerca, un peligro rebajado de grados a medida que el censor fue sumando opus. En su madurez contó a su biógrafo Volkov cómo había quemado gran cantidad de sus manuscritos, entre ellos el de una ópera, *Los gitanos*, basado en el poema homónimo de Pushkin. Está visto que en los compositores los pecados de juventud quedaban al margen del catecismo o del sexo, abocándose a faltas un tanto peculiares: pecados de transporte, de armonía, de ritmo... Giuseppe Verdi, al parecer, los cometió todos. Él mismo confesó de anciano que desde los trece a los dieciocho años había compuesto cientos de marchas militares y de pequeñas obras para iglesia, teatro y conciertos privados, pero que el sentimiento de vergüenza había engordado demasiado como para dejar junto al *Trovador* y el *Réquiem* semejantes subproductos, de manera que antes de morir pidió a su hija que los quemara. Su obediencia filial quedó como desgracia para muchos de nosotros.

Especialmente crueles eran aquellos casos en los que la condena de sus primeras obras la dictaba, paradójicamente, la gloria que en su simplismo habían cosechado, eclipsando la muy mejor hechura de las obras postreras. Hablamos incluso de piezas instaladas en opus de elevada numeración, eludiendo los autores su ejecución siempre que podían, salvo que a su lado hubiera una guillotina en lugar de una tarima y un verdugo en lugar de un director. A Ravel sólo se le podía hacer daño de dos maneras: hablándole de su estatura y de su *Bolero*. Marguerite Long, que estrenó su *Concierto en Sol mayor*, decía que cualquier referencia a su baja estatura le sumía en un silencio impenetrable, y el mismo dolor se autoinfligía cuando constataba cómo su *Bolero* había acabado popularizándose como una obra de intrínsecas connotaciones sexuales

que todos veían salvo el autor, quien además lo consideraba como uno de sus opus menores, y así es como confesó a su amiga Jane Bathori: «Compuse un bolero para Ida Rubinstein; es una pequeñez. Ansermet lo considera muy bueno; realmente no puedo entender por qué». Por su parte, Arthur Honegger cuenta que un día Ravel le dijo: «Escribí una sola obra maestra: *Bolero*. Pero desgraciadamente no hay música en ella». Uno más de sus muchos pildorazos de humildad. Rachmaninov aborrecía su *Preludio en Do sostenido menor*, compuesto a los veinte años, hasta el punto de que en plena madurez le obligaban a incluirlo en sus recitales si quería cobrar el cachet que le correspondía. Algo similar le ocurrió al pianista americano Louis M. Gottschalk con su pieza *The last hope*, de necesaria ejecución en sus giras. Él mismo la denominó: «Mi terrible necesidad».

¡SALGAN TODOS, POR FAVOR!

Pero si la sensación de insuficiencia creadora estaba atada a inevitables criterios subjetivos del propio autor, lo que no admitía ninguna discusión, por su patente objetividad, era el humillante hiato entre la capacidad creadora y la aptitud interpretadora de la propia obra. Imagínense lo que supone para un chef poseer don para el arte culinario pero no poder olfatear sus platos por padecer de anosmia, o no poder degustarlos por padecer ageusia. Algo así aconteció con no pocos compositores, capacitados para traer al mundo partituras harto complicadas que bajo sus dedos se convertían en papel mojado... ¡por lágrimas de impotencia! Schubert es uno de los más fieles exponentes de esta desazón interpretadora. En sus *Recuerdos* su amigo Hüttenbrenner relata cómo escribió una sonata para piano en do sostenido (para la autora Brigitte Massin se trataría de la *Sonata en Re bemol, D. 567*) «que era tan difícil que él mismo no podía tocarla sin tropiezos». Refiriéndose a Schubert, Leopold Kupelwiesser también comenta en su *Recuerdos* que tocando la *Fantasia Wanderer* en una reunión de amigos quedó paralizado en el último movimiento y saltó de la silla aduciendo que aquello era «endiabladamente difícil de tocar». Esa *patología dactilar* la arrastraba de antiguo. Corría el año 1815 y un aún joven Schubert de dieciocho años ofrecía un recital en lo que tiempo atrás había sido su *Konvitt* (residencia para estudiantes de música). La sala estaba repleta y él retribuyó tal honor haciendo cuanto pudo en el acompañamiento de piano en su famosísimo *lied El rey de los alisios*. Dado el éxito, hubo de ser interpretado hasta tres veces, pero en la segunda y tercera el compositor ejecutó con su mano derecha corcheas en lugar de los tresillos que el respetable había escuchado en la primera interpretación. Algunos profesores le preguntaron al final por el motivo del cambio y el agónico Schubert sólo pudo responder: «Es demasiado difícil para mí. Sólo un virtuoso podría tocar eso».

Erik Satie también era notoriamente incapaz de tocar sus propias composiciones,

a pesar de no caracterizarse por su dificultad mecánica, en especial la obra a la que se refiere esta cita. Cuenta su amigo el director orquestal Gustave Doret cómo la tarde de un lunes éste les llevó a él y a Debussy la partitura de los *Gymnopédies* recién terminada, pero Satie se sentó al piano y empezó a tocarlos de una forma harto imprecisa, hasta el punto de que Debussy hubo de reemplazarlo en la banqueta asumiendo la condescendencia de un paciente profesor a su alumno: «Vamos —le dijo—, te mostraré cómo suena realmente tu música». Es buen momento éste para aclarar que Debussy era un pianista consumado, con una riqueza tímbrica fuera de lo común y una sobrada aptitud para vencer las dificultades más engorrosas de la interpretación; sin embargo, cuando lo empujaban al podio le ocurría lo que a Chaikovski, que era incapaz de dirigir una obra a derechas, ni siquiera las suyas. Así describe el director Vittorio Gui un ensayo de su obra *Iberia* en 1911 (49 años):

Su ritmo era incierto, su cabeza estaba siempre enterrada en la partitura (¡y era su propia música!), perdía el control sobre los otros y sobre sí mismo ¡y daba vueltas a las páginas de la partitura con la mano que sostenía la batuta! Hizo esto más de una vez, perdiendo el compás ante la gran confusión de la orquesta [...]. Las cosas comenzaron a ponerse complicadas cuando íbamos desentrañando la suite *Iberia*. Era la primera vez que una orquesta italiana se enfrentaba con esta difícil partitura. Aún hoy en día sus delicadas mezclas de luces y sombras, sus ritmos complicados, no son broma para la primera vez. ¡Sólo piénsese en la confusión producida en las circunstancias que he descrito! Había tal mezcla que Debussy, sintiendo que no existía forma de hacerse entender por la orquesta ni una nota de la partitura, comenzó a preocuparse, y completamente enquistado en un intrincado caos de sonidos tomó el camino de la menor resistencia, les dio un descanso de diez minutos y desapareció con evidente irritación dentro del cuarto reservado para el director.

¡En fin! ¡No sé qué maldición pesaba sobre las *Suites Iberia*! El propio Albéniz recibió un buen aldabonazo con la suya. Lo cierto es que su capacidad creadora iba muy por delante de su capacidad interpretadora, creando, sí, una obra inmortal, pero de una dificultad mortal, hasta el punto de que ni él mismo era capaz de tocarla. Un buen día se lo encontraron por París Falla y Ricardo Viñes, tremendamente consternado, confesándoles que el día antes había estado a punto de destruir la partitura por su incapacidad para interpretarla. No le faltaba razón. Cuando Arthur Rubinstein visitó años después de su muerte a su viuda e hijos estos le pidieron que tocara una selección de la Suite, decantándose el polaco por *Triana*, aunque omitiendo todo el acompañamiento no esencial, por inabordable.

Stravinski dijo sí, *quiero* a los cinco mil francos que Arthur Rubinstein le puso sobre la mesa para un arreglo de piano en tres actos del *ballet Petroushka*, pero la complejidad de la obra puso al revés el derecho de propiedad intelectual, ya que, paradójicamente, todos los pianistas oficiales eran capaces de tocarla salvo su propio autor, quien confesó que jamás pudo ejecutar ese arreglo por falta de técnica en la mano izquierda. Pero es que también estaba negado para la dirección el mago Stravinski, que ni cambiándole la batuta por una varita mágica era capaz de llevar adelante su *Consagración de la primavera*, algo que le desesperaba, según cuenta George Solti en sus *Memorias*, hasta el punto de haber simplificado los ritmos y modificado la orquestación de la obra treinta años después. Cuando Solti le preguntó

a bocajarro en su casa sobre el motivo de aquella profunda revisión su respuesta fue, según él, encantadora: «Hice los cambios porque no podía dirigir la versión original, era demasiado difícil para mí». El propio Solti adquirió complejo de estupidez cuando hubo de enfrentarse por primera vez a la partitura de *La Consagración*, declarándose incapaz de aprenderla, hasta el punto de tener que echar mano de la tenacidad para analizarla durante seis meses compás por compás, todo para declarar al final, terriblemente desalentado, «no saber cómo llevar el tempo ni qué hacer con ella». Pero, en el fondo, al malo de Stravinski le consolaba que siempre hubiera algún inepto por encima de él, y el corolario de la estupidez llevaba nombre de leyenda: Nijinski. En sus *Crónicas de mi vida* cuenta cómo pocas veces en su vida musical se había cruzado con alguien tan incompetente como la gacela rusa. Por lo pronto «la ignorancia que mostraba ante las nociones más elementales de la música era flagrante. El pobre chico no sabía leer música ni tocar ningún instrumento. Manifestaba sus opiniones musicales mediante frases banales o imitaciones de lo que oía a su alrededor. Como no parecía albergar opiniones personales uno empezaba a sospechar que no existían». Era comprensible toda esta irritación: la primavera y Nijinski ya estaban consagrados; Stravinski, no. Tampoco llegó a estarlo nunca Alban Berg, al menos como director, faceta en la que «era una calamidad», sostenía directo Shostakovich, que lo vio dirigir en 1927 en Leningrado el estreno de su *Wozzeck*: «Tan pronto como (Berg) comenzó a mover los brazos la maravillosa orquesta del Teatro Mariinski se desintegró, luchando cada miembro a su aire».

Otro caso incomprensible nos viene de la mano de ese elevado ejemplo de *joie de vivre* que fue Arthur Rubinstein. Entre los muchos protectores de la alta sociedad cosechados durante su larga estancia en Berlín figuraba Emma Engelmann, esposa de un afamado fisiólogo, amiga en su día de Brahms, quien le contó de éste cómo podía llegar a maltratar hasta límites insospechados su propia música, y así es como «a veces, cuando no estaba de buenas, tocaba de forma abominable, con montones de notas falsas, aporreando y confundiendo pasajes enteros». Parece haber corroborado esa ingrata versión el mismo Liszt, quien tenía a Brahms en una altísima estima musical, pero en lo que atañía al plano interpretativo era «el peor pianista que nunca he escuchado, y un director desparejo e imprevisible». Lo de Herr Schönberg fue peor, pues no se trataba de que tocara irregularmente sus propias obras, sino que se mostraba incapaz de interpretar una sola al piano. Resulta sorprendente que quien había tenido talento para componer *La noche transfigurada* con sólo veinticinco años no supiera tocar el instrumento rey (sólo tenía nociones de chelo), lo que resultaba tan humillante como desesperante, debiendo contratar a un amigo para abordar los ensayos de sus obras. El pequeño Wagner tampoco supo hacer pie en esas arenas movedizas. Con doce años recibió sus primeras clases de piano, pero su profesor ya avisó desalentado que con aquella anárquica e incorregible digitación nunca llegaría a nada. El mismo Wagner aceptó el fraude cuando muchos años después reconoció que su profesor tenía razón: «A lo largo de mi vida jamás aprendí a tocar bien el piano».

Como tampoco a componer con dicho instrumento, añadimos nosotros, y así es como sus tres peculiares *Sonatas para piano* ya certifican esa defunción anticipada. A quien le salió bastante más caro el que sus padres le hubieran puesto a tocar desde pequeño una guitarra y no un piano fue Berlioz, ya que habiendo solicitado en 1833 (29 años) plaza de profesor en el Conservatorio de París le fue denegada porque su director y enemigo íntimo, Luigi Cherubini, defendió la incorrupta tradición de que el profesor de armonía supiera tocar el piano, requisito que Berlioz no cumplía.

También Verdi se dedicó desde joven a componer óperas en lugar de a aprovisionar banalidades al teclado. Por fortuna le dijeron a tiempo que su camino no iba por las ochenta y ocho teclas, pero no se sabe si la humillación fue más crispada de viejo que de joven. Lo que sí sabemos gracias a él es que, en algunos casos, las conexiones sinápticas de un cerebro viejo no están regadas de sangre, sino de bilis. En junio de 1832 (19 años) Verdi no fue capaz de pasar el examen de ingreso en el Conservatorio de Milán con unos ejercicios de piano, de manera que cuando en 1898 el Gobierno italiano quiso poner su nombre al Conservatorio de esa ciudad él evacuó un texto escrito al ministro de Cultura: «¿Qué tengo que ver yo con el Conservatorio de Milán? En ese Conservatorio fui rechazado de joven, así que no quiero tener nada con él de viejo. Déjenme morir en paz. Amén».

Llegados a este punto deberíamos mencionar a aquellos intérpretes de élite que tenían por costumbre fallar más notas de las que su sentido del humor o del pánico podía soportar. Instalado en una veta de humor permanente y en un decidido positivismo estaba el extravagante pianista ruso Vladimir de Pachmann, quien en sus recitales fallaba tantas notas de una forma tan adorable que era irresistible sumarse al aplauso general final en tributo a su honradez, a su calidad de ente falible. Salvo el del ridículo, De Pachmann ponía todos sus sentidos en cuanto tocaba o dejaba de tocar. Todos los desplantes le eran consentidos, todos los arrebatos perdonados y... todos sus errores remasterizados. Cuando grabando a sus setenta y nueve años un *Estudio* de Chopin para *La voz de su amo* se equivocó y se pasó del 6.º al 15.º compás no crean que por ello se arredró, sino que su sentido de la perfección le llevó a empezar sin más el estudio desde el principio. Otro titán al que se le perdonaban todas sus desventuras digitales, que no eran pocas, era Anton Rubinstein. Cuenta Enrique F. Arbós en sus amenas *Memorias* cómo de joven presenció en Berlín uno de sus mastodónticos recitales y no se pudo caer en mayor ridículo cuando, tocando una obra propia, el *Vals caprice*, «falló todos los si bemol que hay que coger con un difícil salto de dos octavas». Dado que al final del concierto hubo una ovación descomunal, Rubinstein hubo de salir a saludar numerosas veces, pero en la primera de ellas se aproximó al teclado y dio un recado inconfundible al rebelde si bemol golpeando a puño cerrado sobre la tecla.

¡FRONTERAS A LA VISTA, SÁLVESE QUIEN PUEDA!

Pero cambiemos de registro y asomémonos por un momento a esa malnutrida oveja negra que paradójicamente ramoneaba en el poderosísimo hemisferio cerebral derecho de no pocos músicos, en cuya vida no todo se reducía a tocar con creciente perfección o a componer con creciente maestría. También había que viajar, lo que para algunos constituía un auténtico suplicio: traqueteantes viajes en diligencia, tortuosos desplazamientos en tren, interminables travesías oceánicas, y todo para darse de bruces con un muro infranqueable, aun más temible que la indiferencia de los auditorios: el idioma. Ya lo dijo Kierkegaard en su *Diario íntimo*: «Soy poeta, luego debo viajar». Y, si se era músico, con mucha más razón, así que podemos imaginar el dilema de ser músico de renombre en un mundo donde sobraban diligencias y faltaban diccionarios bilingües. Se poseía el lenguaje universal de la música, pero de nada valía cuando había que pedir un filete o reservar una habitación. Entonces el ídolo ya era incapaz de pensar en ágiles semifusas para hacerlo en pesadas y lentísimas redondas...

Uno de los primeros humillados por el idioma fue Chopin. Estallada en París la revolución el 22 de febrero de 1848, el compositor decidió huir e instalarse en la tranquila Londres, eligiendo (¡cómo no!) una lujosa suite del número 48 de Dover Street. Dado que su reputación le precedía (recordemos que murió tan sólo un año después) no le fue difícil obtener alumnos que pagaran una guinea por clase, pero no tardó en reparar en que por encima de la incompetencia de los pupilos había un par de cosas que aborrecía como pocas: la niebla londinense y... su desconocimiento del idioma. En una carta a su familia fechada el 19 de agosto escribe: «Sólo con que Londres no fuera tan oscuro y la gente tan pesada, y si no hubiera niebla ni olores de hollín, ahora ya habría aprendido el inglés».

El orgullo de *papá* Haydn, buen conocedor del idioma alemán pero de poco más, era una de las dudosas bazas con las que contaba rayando la sesentena. Cuando murió su protector, el príncipe Esterhazy, se encontró desempleado y suscitando la enojosa compasión de sus colegas de profesión, sin saber qué cruz era peor de las dos. Cuando Mozart se enteró de que, en su desesperación, Haydn había decidido tentar la suerte en Londres con una gira de conciertos se apresuró a escribirle: «Querido *papá*, tú no estás hecho para correr mundo, ¡y hablas tan pocas lenguas!». La respuesta de Haydn no tardó en llegar: «La lengua que yo hablo la comprenden en el mundo entero». Mozart podría decir lo que quisiera, pero si había una lengua que tenía atravesada y ni la saliva le dejaba pasar era el francés, cuyo desprecio transmitió a su padre en un lugar tan desaconsejable como era la misma carta donde le anunciaba la muerte de su madre y esposa de aquél. Escrita desde París el 9 de julio de 1778, en ella se dolía no sólo de la muerte de aquélla, sino también, cambiando abruptamente de tercio, de aquel odioso léxico: «¡Si este maldito idioma francés no fuera tan execrable o infame para ser puesto en música! Es verdaderamente mezquino, mientras que, por el contrario, el alemán es divino».

A pesar de que su tiempo siempre estaba por llegar, a Mahler pocas cosas se le

resistían, mucho menos aquéllas que podía vencer con un poco de dedicación y otro poco de dinero. De lo segundo andaba sobrado, de lo primero no; así es que en 1892 adoptó como enemigo a batir su ignorancia del inglés y lo dio por muerto cuando ese año fue contratado para dirigir en Londres el ciclo del *Anillo de los Nibelungos*. Para librar aquella batalla contrató como escudero a Arnold Berliner, un físico de la compañía eléctrica *Allgemeine Elektrizitäts-Gesellschaft*. Desconocemos quién abatió a quién, pero una muestra de su correosa terquedad nos la suministra el crítico del *Sunday Times*, Herman Klein, contemporáneo de Mahler, quien decía de él: «Nunca conocí a nadie que sabiendo tan poco inglés pusiera sin embargo tanto empeño en hablar ese idioma y no otro. Aunque me encontraba con Mahler muchas veces en la oficina de Harris (director del Covent Garden) nunca pude inducirlo a mantener una conversación en alemán. Prefería dedicar cinco minutos al esfuerzo por encontrar la palabra en inglés antes que recurrir a su lengua materna». La misma terquedad puso Chaikovski cuando se dijo que nunca era tarde si la dicha era buena y, con cuarenta y tres años, en 1883, decidió aprender inglés para orientar su proa a otras cabezas que no fueran las de cebolla con que se coronaban las iglesias rusas. Llegado el año 1888 fue capaz de leerlo y entenderlo, pero se quedó a años luz de hablarlo y de poder mantener una conversación básica, hasta el punto de que en un concierto ofrecido en Londres el director Frederic Cowan recordaba cómo se le notaba especialmente desgraciado por el hecho de que «no sabía hablar inglés, de manera que tuve que permanecer a su lado todo el tiempo para traducir sus instrucciones y transmitir las a los integrantes de la orquesta».



Su afán de perfección hacía que Debussy cambiase su manajo de ideales por un manajo de nervios. En la fotografía se le ve en la parte superior tocado de chaqueta blanca, en la villa Médicis romana, tras ganar el Prix du Rome.

Quien también se dio de bruces con la lengua de Shakespeare fue Debussy; una pésima organización de su viaje a Londres le llevó a disponer tan sólo de dos ensayos para preparar su *Iberia*, sabotados por su humillante desconocimiento del inglés; así es como escribía a su editor Durand: «Tengo los nervios deshechos. No olvide usted que tengo que entenderme con esta gente por medio de un intérprete —un cierto doctor en jurisprudencia—, que a lo mejor está trastocando todas mis palabras, vaya usted a saber...». Tampoco los compositores italianos fueron inmunes al desencanto anglófono. Un eximio personaje que sufrió no pocos apuros en Londres por no pasar del *Hallo!* fue el autor de *Tosca*, ópera que se representó en la capital inglesa en julio de 1900, seis meses después de su estreno en Italia. Se sentía hartó cómodo Puccini siendo huésped de los poderosos Rothschild, pero pronto el desconocimiento del inglés le condujo a la desesperación y, tan necesitado de un hermano como estaba su italiano, escribió a su mujer Elvira: «Londres sería una ciudad mucho más interesante que París, pero me deprimen las dificultades con el idioma. No entiendo ni una palabra. Bueno, sé los números (los diez primeros) y algunas direcciones a donde puedo ir en taxi».

En septiembre de 1833 un joven compositor mimado por los dioses con el éxito y la fortuna llamado Vincenzo Bellini se fue a París con ínfulas de conquista. Trataba

de desquitarse del hecho de haber malgastado cuatro meses en Londres sin dar un palo a las bambalinas por su penosa ignorancia del inglés, y por lo visto de esa misma penitencia pecó en París, incapaz de dominar el francés, óbice que le mantuvo alejado de los exquisitos salones de moda y situado en incómodas veladas donde se dedicaba a mirar por la ventana y contar las estrellas. Sus *boutades* (bromas) lingüísticas son deliciosas, y como muestra un *butrón*: cierto día entró en una tienda y en lugar de pedir un sombrero de fieltro (*chapeau de feutre*) pidió un «sombrero de joder» (*chapeau de foutre*). Es muy posible que el encargado le guiñara un ojo y el bello Bellini saliera despavorido sin la protección del sombrero y con la honra desprotegida.

En fin, los compases que no hubiera dado Berlioz de su *Sinfonía Fantástica* por dominar el alemán y los que Wagner no habría dado de su *Tannhäuser* por saber algo de francés. En 1853 Liszt estaba especialmente empeñado en hacer amigos a estos dos pecadores impenitentes de individualismo, y así es como animaba a su futuro yerno Richard cuando le transcribió parte de una carta que había recibido de Hector: «No será imposible que marchemos bien Wagner si sólo ponemos un poco de suavidad entre nosotros». Sin embargo le contesta desde Zúrich en carta de 12 de septiembre comunicando la difícil doma de su principal caballo de batalla: «París comienza a serme molesto en mi imaginación; tengo miedo de Berlioz. Con mi mal francés estoy simplemente perdido». Idénticas barreras arquitectónicas sufrieron otros dos colosos aquejados de parálisis idiomática, cruzados de tibias como una calavera en una bandera de piratas. Así de mortalmente aburridos comparecieron uno frente al otro, Rossini y Beethoven, cuando se conocieron en Viena en 1822, incapaces de sostener una mínima conversación por el absoluto desconocimiento de la lengua del otro. El italiano tenía treinta años, el alemán cincuenta y uno. Años más tarde, en 1860, Rossini confesaría a Wagner (seguro que no en alemán): «Su sordera y mi ignorancia del alemán hicieron imposible la conversación. Pero al menos tuve la fortuna de conocerle».

En cuanto al vago, vaguísimo Satie, encajaba en el perfil de hombre de un solo idioma, hasta que hacia los cincuenta años le dio por estudiar griego para leer en el original las tragedias de Eurípides y los *Diálogos* de Platón. Lo cierto es que pocos músicos como él han rentabilizado un segundo idioma tan poco práctico, ya que le sirvió para que la princesa de Polignac le encargara la música para *La muerte de Sócrates*, compuesta a los cincuenta y dos años.

FALTA DE MANO IZQUIERDA. *REQUIESCAT IN PACE*

En otras ocasiones la humillación no era disparada con cartuchos de mala fe, sino por falta de mano izquierda, soportando la derecha todo el peso de la sinceridad. Este mal le aquejaba a Johannes Brahms. Chaikovski le hubiera preferido apopléjico, pero hubo de inspirar hondo, contar hasta diez y tolerarle sincero. Cuando el alemán viajó

ex profeso a su Hamburgo natal para una audición de la *Quinta Sinfonía* del ruso no le quedó más remedio que invitarle después a cenar, pues no bien Brahms se hubo sentado extendió la servilleta sobre los muslos y sirvió el primer entremés a Chaikovski: «Tengo que decirle que su sinfonía no me ha gustado nada». Lograron terminar la cena, pero ya no volvieron a encontrarse. El camino de la humillación siempre tiene cartografiada su ruta de vuelta. Así es como en una de sus cartas Chaikovski dejó escrito sobre Brahms: «Me irrita que se atribuya la condición de genio a esa mediocridad presuntuosa. Ciertamente, comparado con él, Raff es un gigante». También hoy día un perfecto desconocido, habríamos de añadir. Aquel distanciamiento sólo sirvió para que Chaikovski cultivase hacia la música de Brahms un odio exagerado. Tocaba cierto día a cuatro manos una sinfonía de éste con el compositor Laroche cuando algún detritus musical percibió en un compás que le impidió seguir; se levantó, llamó «canalla» al autor y se marchó. En una carta a Nadezhda von Meck trató de contener las náuseas al diseccionar para ella el sentimiento de repugnancia que le provocaba su música:

Está hecha de fragmentos, hábilmente soldados, de algo indefinible. El dibujo carece de contorno, color, vitalidad definidos. Pero tengo que confesar sencillamente que, aparte de cualquier cargo concreto, Brahms me es antipático como personalidad musical. No lo puedo sufrir. Haga lo que haga me quedo impasible y frío. Es una reacción completamente instintiva.

Brahms tenía notable facilidad para arreglar primeras citas, pero se quedaba sin mano izquierda para lograr una segunda. Cuando el compositor Max Bruch le envió un manuscrito de su oratorio *Armunius*, aquel tuvo la cortesía de examinarlo, pero no emitió su juicio hasta cierto día que comían juntos y oyeron de repente una música de organillo en la calle. Sólo entonces Brahms se posicionó con valentía: «¡Escuche, Bruch! ¡Ese tipo se apoderó de su *Armunius*!».

No peor parado salió el *Cuarteto de cuerdas* de Hugo Wolf. Rogando un día al famoso Cuarteto Rosé que lo ejecutase en público para darlo a conocer recibió una respuesta escrita tan educadísima como inmisericorde: «Hemos examinado atentamente su *Cuarteto para cuerdas en Re menor* y hemos resuelto por unanimidad dejar su obra en manos del portero de la ópera. ¿Quiere tener la bondad de retirarlo cuanto antes? Es muy fácil que ese hombre lo extravíe. Con los más cordiales saludos». No era infrecuente el desdeño del músico superior sobre el advenedizo, que a su vez era el superior de un advenedizo posterior y así sucesivamente en un encadenamiento que destilaba indiferencia de arriba abajo y ansias de referencia de abajo arriba. Cuando Bruckner terminó su *Segunda Sinfonía* estaba convencido de haber traído al mundo un referente prodigioso, así que decidió dedicar la partitura original a Franz Liszt; sólo que el abate Liszt estaba por entonces más ocupado en obedecer a Roma que a su instinto musical y se limitó a dos cosas: a escribir una somera carta de agradecimiento al autor y... a perder la partitura, que por azares del destino llegó de nuevo a manos de Bruckner, así es que decidió no darle al César lo que no era del César, sino a Dios lo que era del beato Bruckner, que era casi todo

aquello que compuso.

Otro de los históricos olvidos selectivos fue el del ebrio y descuidado Glazunov, quien para sobrevivir se aplicaba cada mañana un repelente contra la música de Rachmaninov, de la cual decía que contenía «mucha sensibilidad, pero carecía, en cambio, del menor sentido», despreciándola finalmente por su «indigente sentimentalismo». Con tales argumentos Rachmaninov tenía material suficiente para no dedicarle ni una sonrisa, pero lo hizo con su *Concierto para piano n.º 4*. Ambos compositores se encontraron en París en 1932 y para Rachmaninov no fue ninguna fiesta: tras entregar en mano a Glazunov la partitura éste se la dejó olvidada en un taxi. Tampoco el pianista Glenn Gould apreciaba la «empalagosa» música del ruso, que calificaba de «absolutamente intolerable», salvando de la quema tan sólo la *Rapsodia sobre un tema de Paganini*. A la misma altura ponía la música de Scarlatti, cuyo único lugar de la casa donde podía más o menos tolerarse era en la lavadora, ya que la consideraba como «suciedad mundana».

El mismísimo Beethoven hubo de sufrir la humillación de un tipo refractario a todo cuanto no oliera a pólvora, como era Arthur Wellesley, más conocido como duque de Wellington. Cuando este escuchó la famosa obra que para él compuso, *La victoria de Wellington*, podemos hacernos idea de lo que Beethoven hubiera dado por que aún se siguiesen usando tablillas de barro mesopotámicas y no fino papel pautado, para tener así la ocasión de romperlas en la cabeza del dedicatario. La obra consiguió lo más difícil, como fue tener éxito entre el público, pero el duque se mostró más cercano a los chamarileros cuando se posicionó musicológicamente sobre la pieza: «Habría podido mandarme en lugar de esto una tortuga o un cuchillo bonito». Beethoven estaba aquejado de la misma pero no tan serena sinceridad crítica de Brahms. Cuenta su amigo el pianista Ferdinand Reis que Haydn le había pedido que titulara todas sus obras con la leyenda *Alumno de Haydn*, encontrándose con la cerril negativa del pupilo, quien reconocía que, en efecto, había recibido algunas lecciones de Haydn, pero que no había aprendido nada de él.

Debussy combinaba una ácida y lúcida crítica musical con un instinto nato para detectar cualquier suerte de intrusismo profesional en los advenedizos. Richard Strauss fue una de sus víctimas. Habiendo compuesto con veinticinco años una obra plena de madurez e impropia de esa fase experimental que es la juventud, *Muerte y transfiguración*, uno de sus principales detractores resultó ser el francés, que no ahorró en su crítica símiles representativos de su segunda gran pasión, la gastronomía, y aún de una tercera, la ironía: «En los libros de cocina, bajo el título de *Cómo preparar una liebre a la cacerola* aparece una sabia recomendación: “Tome una liebre”. Richard Strauss procede de otra manera. Para escribir un poema sinfónico toma cualquier cosa». Sin embargo ya se pasó al plano *espiritoso* cuando llegó el momento de describir lo que producía en su aparato digestivo el efecto orquestal de Strauss: «La orquesta straussiana no es otra cosa que un compuesto, como una bebida estadounidense, que mezcla dieciocho ingredientes: todos los gustos

individuales desaparecen. Es una orquesta-cóctel».

Humillaciones muy particulares sufrían aquellos que entraron en el panorama musical no por la gran puerta de Kiev, ni siquiera por la puerta de atrás, sino... por el desagüe de las letrinas, sujetando entre los dientes partituras incomprensibles como dudoso salvoconducto de quien se presentaba como transgresor y sólo era recibido como impostor. Cuando Prokófiev estrenó su *Concierto para piano n.º 2* la crítica más amable dijo de él lo siguiente: «El concierto de Prokófiev es cacofonía que nada tiene que ver con el arte de la música. Sus cadenzas son insufribles. El concierto está lleno hasta rebosar de fango musical, producido, uno podría imaginar, por el derrame accidental de tinta sobre el papel de música». Cualquier otro compositor se hubiera desbarrancado ante tal empujón, pero no Prokófiev, que al igual que Einstein y con la vista puesta mucho más abajo del universo, también estaba seguro de dos infinitudes: la de la estupidez humana y la de su talento. Por ello picó a la puerta del director orquestal y pianista Alexander Siloti, con la intención de que incluyera en alguna representación su malhadado concierto, a lo que Siloti se negó aduciendo que semejante obra estaba más allá de sus posibilidades, no por su inseguridad en la tarima, qué va, sino porque «esa música apesta hasta los cielos».

Richard Strauss se convirtió al final de su vida en un viejo desinhibido y fatalmente sincero. Se sabía una gloria viviente y la fusta empleada para azotar mediocridades se hallaba tan lozana como la de aquéllos que tiempo atrás habían azotado las espaldas de su *Salomé* y su *Elektra*. En una carta escrita a Alma, viuda ya de Mahler, arremetía contra el *bluff Schönberg*, aquel globo de helio llamado a desinflarse no bien entrase en contacto con esa suerte de troposfera que era el futuro: «El único que puede ya salvar al pobre Schönberg es un psiquiatra... Creo que debería dedicarse a retirar la nieve con una pala antes que a escribir música». Puede uno imaginarse cómo reaccionó el así diagnosticado cuando unos años después llegó esta carta a sus manos a través de la propia Alma... El viejo Strauss dejó patente en no pocas ocasiones su don de la oportunidad. Pocos años antes de morir acudió con él a los festivales de música moderna de Donaueschingen, en el estado alemán de Baden-Württemberg, donde escuchó un cuarteto de cuerda firmado por Paul Hindemith. A su término preguntó por el autor y, dirigiéndose a él, se interesó por el tiempo que había invertido en escribir la obra. «Tres días», le respondió ufano Hindemith. Entonces Strauss enarcó triunfal las cejas y atizó: «Eso mismo pensaba yo». No contento con ello y quizá compadeciéndose del joven le animó a seguir, pero por otros derroteros, así que añadió con extrañeza sincera: «¿Por qué compone usted así? ¡Pero si con su talento puede hacer otras cosas!». Sería muy oportuno conocer si este episodio fue antes o después de que Hindemith dijera de *Una sinfonía alpina*: «Esta pieza es un verdadero camelo [...]. Antes la horca que componer música como ésa». Objeto de su agravio fue también el mismísimo Verdi. Cuando en 1886 Strauss escuchó *Aida* en Florencia la encontró «horrible, una auténtica música de indios». Sin embargo, en Nápoles asistió a su *Requiem* y localizó en él «cosas espléndidas y

originales [...]. Me quedé incluso hasta el final». Bien, nos reservamos la interpretación de esta última y en apariencia inocua frase.



Rimski-Korsakov, el último en arribar al Grupo de los Cinco. El pintor Iliá Repin inmortalizó a varios de ellos.

Una de las hermandades de mayor unidad interna, por la cimentación de sus estilos y el sin par modo de vida de sus miembros, era el llamado *Grupo de los Cinco*, formado por Cui, Borodin, Músorgski, Balakirev y Rimski-Korsakov. Cuando Rimski conoció con dieciséis años al por entonces cuarteto comprobó con estupor cómo se dedicaba con fervor a dos tareas no necesariamente excluyentes: componer música y descomponer músicos. Él mismo cuenta en sus *Memorias* que admitían con relativa importancia las ocho primeras sinfonías de Beethoven (las juzgaban «blandas»), lo que era tanto como detestar la novena. A Mendelssohn apenas lo apreciaban; sólo salvaban de las llamas la obertura de *El sueño de una noche de verano*, las *Hébridas*

y poco más. De hecho «Músorgski le llamaba con frecuencia *Mendel*», delata Rimski. Mozart y Haydn eran considerados «músicos envejecidos e ingenuos» y Bach un «músico petrificado, matemático y desprovisto de sentimiento y de vida», concluyendo que «su música es el producto de una máquina», aunque sentían gran (y dudoso) respeto por sus preludios y fugas. Tan sólo merecía su aprobación como obra en bloque la de un único compositor: Schumann, cuyo carácter melódico adoraban. En cuanto a todo lo demás era examinado como un caleidoscopio o, mejor, como un puzle tras el barrido de un manotazo, y así estimaban de éste o aquél «ciertas frases cortas pero llenas de carácter, ciertas introducciones, ciertas series de acordes disonantes, ciertos calderones, ciertos finales bruscos, etc.». En cuanto a Chopin lo llevaban en volandas a algún lugar donde mereciera despeñarse para así romper con garantías todas y cada una de las barras de sus compases. Sencillamente lo aborrecían por su inconsistencia; decían que sus melodías eran «dulzonas y para uso exclusivo de las damas» y hasta se permitían colocar obras completas en el lecho de Procusto para podar severamente sus extremidades y quedarse con su tronco central, aunque sin saber qué hacer con él. El axioma del que partir lo dejaba claro Balakirev, comandante del Grupo, que comparaba a Chopin «con una mujer de gran mundo que padece una enfermedad nerviosa». El joven Rimski tomó buena nota para que la posteridad no pusiera en tela de juicio lo que en casa del comandante se servía sin juicio y sin tela: «El principio de su marcha fúnebre gustaba mucho, pero decían que la continuación no valía nada. Apreciaban algunas de sus mazurcas, pero consideraban que el resto de su obra no era más que una especie de rubia hermosa». Otros eximios *espantajos* fueron pasto de esas teas que el famoso Grupo tenía siempre prendidas. Uno de ellos fue el mismísimo Chaikovski, quien al concluir su *Romeo y Julieta* en 1869 la sacó al balcón y desde abajo el Grupo la acribilló despiadadamente a censuras. Pero como para los músicos la venganza es un plato que se sirve lleno de calderones Chaikovski supo esperar, en concreto al año 1878, cuando su amiga y protectora multimillonaria Nadezhda von Meck le tiró de la lengua invitándole a expresar por carta (otra forma no era posible, ya que la única condición que impuso al compositor para sufragar todos sus gastos durante los once años de amistad fue que nunca se vieran la cara) su juicio acerca de todos y cada uno de los Cinco. A Piotr Illich no le costó contestar. Le movían la rabia y los rublos en que estaban tasadas sus cartas para la rica viuda de un industrial del acero. A Cui le consideraba un mero aficionado elaborador de una música sencillamente graciosa y falta de originalidad. De Borodin decía que, siendo su verdadera profesión la química, «su técnica es tan pobre que no puede componer un compás sin ayuda ajena». Hallaba a Músorgski el más capacitado de todos, pero tenía una tendencia natural a todo lo que fuese «basto, desaliñado y tosco». De hecho, en otro lugar vino a decir que sólo el diablo podría recomponer los renglones torcidos de Dios cuando decidió dotar a Músorgski de alguna aptitud artística: «Envío al diablo sinceramente la obra de Músorgski: es la parodia más baja y vil de la música». A Balakirev le

llamaba «destructor de talentos». En otro lugar veremos como Chaikovski amplió su fijación a otros protagonistas y, disparando contra todos, convirtió la arena de la música no en un cementerio de muertos, sino en algo mucho peor: en un vertedero de fracasados. A *La africana* de Meyerbeer la calificó como «la más aburrida de las óperas», puntuación que no sé si era más o menos amable que la que destinó a la ópera *Safo*, de Gounod, para él «la peor de todas las óperas existentes». Al bueno de Händel lo consideró «un músico de cuarto orden, ya que ni siquiera es agradable». Juzgó el *Concierto para piano n.º 1 en Mi menor* de Chopin como «insoportablemente largo, trivial y sin sentido». Richard Strauss también llevó su andanada, diciendo de él que jamás se habían unido tan asombrosa falta de talento y tanta pretenciosidad. Pero más fueron los que se montaron en el carro de combate contra Strauss: el ya citado Hindemith, Cesar Cui, Stravinski e incluso el siempre comedido Puccini. Para Cui aquella absurda cacofonía no sería música «ni siquiera en el siglo xxx», mientras que para Stravinski *El Caballero de la rosa* no era otra cosa que música pobre y barata, o sea, algo muy en la línea de lo que Gounod dijo del *Ernani* de Verdi, a la que llamó «música de organillero». Puccini se lamentaba de la deriva atonal que estaba adoptando la música de principios del siglo xx y vio en Strauss el paladín de los infiernos (por suerte se murió antes de sufrir la segunda Escuela de Viena), de manera que escribió a su amiga Sybil: «¡*Electra*, qué horror! *Salomé* pasa... ¡pero *Electra* es demasiado!».

Hasta aquí bien se ve que el concepto de fraternidad rusa es sólo un señuelo, un candoroso sofisma. El arribismo, la envidia o la exploración en polos antitéticos del mundo musical rompían las más veces toda forma de entendimiento. Cuando Nikolai Nabokov preguntó a Stravinski qué opinaba de *El paso de acero* éste respondió que «en esta partitura Prokófiev miente en cada nota». El propio Stravinski dejó bien claro lo que pensaba de Stockhausen y del siglo xviii cuando declaró que las obras de aquél eran más aburridas que la más aburrida música de aquel siglo. Rachmaninov no hacía de su música un ejercicio aburrido, sino penetrantemente reflexivo, aunque para Aaron Copland no era la más oportuna para escuchar un sábado por la tarde con sus amigos, llegando a confesar que sus sinfonías y sus conciertos para piano le deprimían: «Todas esas notas, pienso, ¿con qué fin?», clamaba. Del mismo pensamiento abigarrado era Mijaíl Glinka respecto del aluvión de notas con que Liszt condenaba a sus oyentes varones (lo de ellas era otro cantar). Cuando éste viajó a San Petersburgo en la cumbre de su fama para dar una serie de recitales ante el zar y la corte imperial el viejo Glinka sentenció como correspondía desde su conservadurismo ortodoxo: «Golpeaba las teclas como si estuviera picando carne». A Scriabin también se le disparaban los jugos gástricos en una especie de centrifugado cuando hablaba del estilo pianístico de Rachmaninov, al que calificaba de dudosamente comestible. Concedía, eso sí, a su interpretación un «sonido muy hermoso», pero el complejo Scriabin no podía conformarse con una sentencia tan banal, y así como Mallarmé una vez terminado un poema lo reescribía para, según él,

«añadirle oscuridad», Scriabin dificultó nuestra comprensión cuando añadió como coda que en el sonido de Rachmaninov también había «mucho materialismo, mucha carne», rematando la reflexión con un símil mordaz: «Parece jamón cocido». Sin embargo el propio Scriabin recibió su merecido kármico cuando Shostakovich dijo de su música que toda ella era «una mezcla de teosofía con perfumería». Al muy sinestésico Scriabin, tan amigo de la combinación inteligente de los colores, le habría encantado por partida doble la forma en la que Debussy se refirió a la música de Grieg: «Un bombón rosa relleno de nieve». Tampoco Wagner parecía apreciar demasiado la música de Offenbach, la cual a su juicio «desprendía un calor de estiércol donde habían ido a revolcarse todos los cerdos de Europa». Herr Schönberg, por su parte, llegó a temer mucho más al cartero que a la falta de inspiración, pues la gloria podía llegar con mayores garantías a través del primero que de la segunda. Lo que Richard Strauss le devolvió a través de un funcionario de Correos contribuyó sin duda a la gloria... de sus detractores. Se las dejó en mano y escrupulosamente empaquetadas. Eran las partituras de sus *Piezas para orquesta*, enviadas tiempo atrás a Strauss y ahora devueltas con una nota de sentido pésame por aquella música venida al mundo con tantas malformaciones congénitas: «Me es muy doloroso tener que reenviarle sus partituras sin poder aceptar su ejecución [...]. Sus piezas son, tanto por su contenido como por el sonido, experimentos tan audaces que por el momento no puedo atreverme a presentárselas al más que conservador público de Berlín». Ni a ningún otro público, quería decir en el fondo. Para Strauss el infierno no eran los otros, sino la otra música, toda aquella que no fuera la suya. Y si no que se lo pregunten al domador domado siquiera por un día, a Gustav Mahler. En marzo de 1891 (30 años) deja Hungría y ficha por la dirección de la Ópera de Hamburgo, ciudad en la que su admirado von Bülow ejercía como director de la Filarmónica. Fue en otoño cuando tuvo la oportunidad de tocar para él (que a la sazón contaba con 61 años) una de sus composiciones, eligiendo para el egregio momento el primer movimiento de su *Segunda Sinfonía*, llamada «Resurrección», que tenía inconclusa. El bajón de moral debió de ser notable cuando Mahler levantó la vista mientras tocaba y...:

[...] vi a Bülow tapándose los oídos. Dejé de tocar. De pie junto a la ventana me hizo una seña para que continuara. Seguí tocando. Al cabo de un rato volví a mirar. Bülow estaba sentado a la mesa con las manos sobre las orejas... Cuando terminé esperé tranquilo el veredicto. Mi solitario oyente permanecía en la mesa, silencioso e inmóvil. De pronto, con un gesto violento de rechazo, dijo: «Si eso es música yo no entiendo nada de música».

Lebrecht, *Mahler remembered*



Para Richard Wagner no había mayor desgracia que la de ser pobre, un estado que conoció con frecuencia.

Richard Strauss tampoco entendía mucho de España, donde la tradición musical a finales del siglo XIX ya estaba sólidamente cimentada. Sin embargo el peso de la tradición folclórica desbarató cualquier ínfula de nuestra nación en vender al exterior una imagen negociada a medias entre el arte y la idiosincrasia, y así fue como en 1897 Strauss (33 años) dirigió en Barcelona la *Heroica*, el prelude de *Los Maestros Cantores*, el prelude de su *Guntram* y su *Don Juan*. Siendo la ovación final arrolladora, el anonadado Strauss la situó en los justos términos de lo que quizá nuestra nación se merecía, a caballo entre la admiración y la sibilina denigración. Así es como escribió a su padre: «Esta clase de aplausos es nueva para mí. La gente de aquí debe de estar habituada a ello por su afición a las corridas de toros».

CARACTERES Y CUENTAS BANCARIAS: UNA PREOCUPANTE FALTA DE SALDO

Se podría destinar un último apartado a la humillación que no pocos clásicos

hubieron de soportar fruto de sus desventajas vitales, de su pobreza y hasta de su episódica debilidad de carácter, incluso en los más temperamentales. Se sabían indignos de los bajos estratos que ocupaban y ello añadía una pincelada de sarcasmo, cuando no de veneno, al papelón que pintaban en la vida. El exasperado carácter de algunos les hacía desandar el habitual camino de la arrogancia para optar por el de la intransigencia, que era una apuesta más segura y una distancia más corta en la caída.

Satie y su amigo el escritor Contamine de Latour compartían en Montmartre algo más que su pasión por la música. Latour contó a Blaise Cendrars cómo, teniendo alquilado ambos un dormitorio en el suburbio parisino, compartían el mismo pantalón de gala, dada la imposibilidad de comprarse otro ejemplar y la irracionalidad del gasto que ello representaría, al contar ya con uno. Contamine lo usaba para trabajar de día y a primera hora de la tarde le trasladaba el testigo a Erik, quien de esa forma se aseguraba la decencia cuando menos hasta la madrugada, tocando el piano en el *Chat Noir*.

Quien directamente delegaba sus pantalones en casa era Richard Strauss. En concreto con su mujer Pauline (todo un carácter), quien al parecer no sólo mandaba en el hogar, sino también en su música. Impropia de un talento y de un carácter como el de Strauss es una escena que ha dejado sobre su currículum profesional una impronta de... ¡auténtico calzonazos! En un inicio su ópera más famosa se iba a titular *Ochs von Lercheneau* (*El buey von Lercheneau*), pero tanto su libretista, Hugo von Hoffmansthal, como Pauline decidieron otra cosa, y así fue como Richard se desahogó con su escenógrafo Alfred Roller: «A mí (el título de) *El caballero de la rosa* no me gusta absolutamente nada; prefiero *Ochs*. Pero, ¿qué quiere que haga? A Hoffmansthal le gusta lo delicado, lo etéreo, y mi mujer ordena: ¡*El caballero de la rosa!* Pues nada, *El caballero de la rosa*. ¡Al diablo con él!». Incluso el famosísimo dúo final fue decidido por la señora. Él tanteaba y tonteaba entre varias opciones al piano cuando Pauline abrió de golpe la puerta y emitió un veredicto irrecurrible: «¡Esa misma, Richard!». Strauss se resistió, trató de hacerle ver que precisamente había elegido la versión más cursi, pero ella se mostró inquebrantable: «¡Nada de eso!». Sólo entonces Richard transigió. Desconocemos las versiones desechadas, pero no me equivoco al aventurar que todos los straussianos tenemos una deuda con Pauline.

La falta de dinero no provocaba precisamente cicatrices, sino quemaduras de tercer grado. Decía Heidegger que el hombre es el pastor del ser. Sin embargo el pastor del músico siempre fue el *hambre*. El hiato padecido entre el desahogo apetecido y las estrecheces con que la realidad le incriminaba forjaba una materia oscura que se diseminaba por las partituras y... por los pantalones. Por ello lo más inteligente era bajárselos. Herr Schönberg lo hizo numerosas veces para ponerse los pantaloncitos de tenis, su deporte favorito, pero cuando el 7 de marzo de 1910 (35 años) escribió al editor Emil Hertzka no empuñaba su raqueta, sino una varita mágica rota:

Mis ingresos han disminuido, mis gastos se han elevado. Tengo que hacer algo [...]. Usted sabe que pinto, pero lo que no sabe es que mis trabajos han sido alabados por expertos. Expondré también el próximo año. Y aquí es donde pienso que quizás pudiera inducir a mecenas conocidos suyos a comprarme cuadros o a hacerse retratar por mí. Con gusto estoy dispuesto a hacerle a usted un retrato de prueba [...], y sobre todo que es mucho más interesante llegar a ser pintado por un músico de mi renombre o poseer un cuadro mío que serlo por cualquier artesano cuyo nombre nadie conocerá dentro de veinte años, mientras que el mío ya pertenece hoy a la historia de la música.

Por cierto, el mayestático Schönberg, al tiempo que pedía paso entre los dioses del Olimpo también pedía al editor papel pautado de grandes dimensiones para proseguir con sus *Gurrelieder* tras ocho años de interrupción.

En sus últimos años de vida Beethoven llegó a proponer a Goethe, un tanto humillantemente, que intercediese ante el Gran Duque de Weimar con el fin de obtener una subvención para la edición de su *Missa Solemnis*. Goethe, que escribía como pocos pero escuchaba como muchos, ni siquiera contestó. Quizás estaba tan ocupado cortejando a Bettina Brentano como Wagner lo estaba buscando dinero bajo las piedras en los alrededores de París, bastante más difícil de encontrar que las notas para su *Rienzi*, por entonces a medio terminar. La inspiración le llevó directamente desde la partitura a una casa de empeño, donde hubo de vender todo lo que tenía de valor, incluyendo los anillos de boda de él y Minna, de manera que cuando se terminó el dinero aún hubo de vender los recibos de empeño.

También los años de juventud de Debussy conocieron una tensísima bifurcación entre la falta de cultura y la falta de dinero. Viviendo en casa de su pretendida Marguerite Vasnier y su familia, cuenta ésta cómo en más de una ocasión sorprendió al músico enfrascado con un diccionario en la biblioteca de su padre, ya que el monotema ocupacional de la música le había convertido en un estéril intelectual y confesaba que necesitaba inyectarse muy a menudo cultura general. Según él en aquel diccionario «se aprendían muchas cosas interesantes». Sin embargo todo el aplomo que ganaba sabiendo en qué parte de África quedaba Zambia se le desfondaba jugando a las cartas con los Vasnier, montando en cólera cuando perdía, como atestigua Marguerite en sus recuerdos, pues ello significaba ni más ni menos que ya no dispondría de dinero para pagarse al día siguiente el tren que debería llevarle a la casa de sus protectores.

MEJOR FUEGO QUE FOGUEO...

Ya hemos visto que Prometeo tenía muchos pacientes inscritos en su lista de espera, más en concreto en el nutrido grupo referido a los músicos. Chaikovski era uno de los más habituales. En 1864 aprovechó una estancia en la residencia del príncipe Galitzin para abordar su primer trabajo sinfónico, un preludio para el drama de Ostrowsky, *El huracán*, de cuya crítica se encargó, como casi siempre, su mentor musical, Anton Rubinstein, dejando en el criticado un poso de humillación que liberó por carta a su amigo y futuro musicólogo Hermann Laroche:

Una sola vez me trató [Anton R.] con poca gentileza. Después de las vacaciones le mostré un prelude sinfónico titulado *El huracán*, en el que, por lo que respecta a composición e instrumentación, había introducido muchas insensateces. Se ofendió y me dijo que no se había molestado en enseñarme composición para que luego hiciese tales estupideces.

Diez años después, en 1874, tentó a la suerte con el otro hermano Rubinstein, Nikolai, y para ello le presentó una obra que pasaría a la posteridad como el alambique en el que todo pianista de perseguida reputación ha de destilar su talento interpretador. Corría la noche de la Navidad más infausta de su vida cuando Chaikovski se sentó al piano y tocó hasta el final para Rubinstein el fulgurante primer movimiento de su *Concierto n.º 1*. Como el otro no dijera palabra al terminar, Chaikovski se sintió desconcertado. En aquel duelo de silencios por fin le arrancó el primer considerando, profundamente desmotivador: el juez se sentía incapaz de entrar en detalles porque el conjunto *le repugnaba*. Entonces Chaikovski contraatacó tocando el Concierto hasta el final. Tras ello se volvió y con una sonrisa triunfal esperó la segura inversión del veredicto. Rubinstein fue entonces implacable. Habló de que la obra no valía «un chavo», de que era inejecutable y que los temas resultaban macizos e inapropiados, de ahí su consejo al autor de no molestarse en reelaborar la obra porque semejante madeja no admitía siquiera el primer alfilerazo. El lacrimógeno Chaikovski, ofendido como nunca, se retiró a una habitación del piso superior, pero el ofensor fue tras él, intentando esta vez añadir algo de sutileza. Insistió en que el concierto era inabordable, pero que, aun así, le concedía una mínima posibilidad de reelaboración a poco que desnutriera inteligentemente a la criatura, en cuyo caso estaría encantado de dirigirlo en público. Aceptó Chaikovski aquello como un guantazo que le devolvió privando a Rubinstein de la reciente dedicatoria de la pieza para adjudicársela al pianista, director y yerno de Wagner, Hans von Bülow, que la aceptó encantado advirtiéndole de inmediato en ella una grandiosidad fuera de lo común, siendo Von Bülow quien la interpretó y dio a conocer por toda Europa. Poco tiempo después, Chaikovski dejó escrito por carta:

Yo no sólo estaba estupefacto, sino afligido por toda esta escena. No soy un muchacho obtuso que comienza a hacer sus primeras tentativas de composición; no tengo necesidad de enseñanzas de nadie, sobre todo si se me dan en ese tono áspero y hostil. De lo que tengo y tendré siempre necesidad es de sugerencias amistosas, pero aquello nada tenía que ver con sugerencias amistosas.

Digamos en favor de Rubinstein que sus apreciaciones no cayeron en saco roto; de hecho la versión que hoy conocemos no es para nada la que el ofendido Chaikovski tocó en aquella Navidad, ya que quince años después del lance revisó a fondo la parte pianística a la luz de aquellas consideraciones inicialmente desoídas y dejó así zanjada la universalidad de la pieza.

Hay quien condenó al fuego sus obras no por las malformaciones congénitas que traían, sino por quedar sin corregir a la muerte, evitando así dejar al mundo un producto infiel a la grandeza de quien había dado muestras de rematarlo como pocos. Nos referimos a Paul Dukas. Joaquín Nin contaba al secretario de Manuel de Falla la

triste muerte del compositor, conocida por la viuda de este, y de cómo había nombrado a ésta albacea de la manda más penosa que se puede cumplir en tales circunstancias: la quema de numerosas partituras guardadas a la espera de su corrección antes de su publicación. La viuda, no sabemos si por fortuna o por desgracia para la posteridad, fue incoerciblemente obediente.

Había primeras obras que resultaban indultadas de morir por la mano del fuego, condenándose al destierro. De viejo Verdi tuvo el injusto arranque de cotejar el valor de sus primeras obras con el de aquellas otras que le habían aupado a la inmortalidad, y así fue como tan mal parada salió su primera creación operística, *Oberto*, compuesta a los veintiséis años, hasta el punto de que cuando se cumplió el cincuenta aniversario de la obra el compositor se negó tajantemente a que fuera representada.

Verdi se cansó de abrir la puerta cada vez que la inspiración genial llamaba a ella. Sin embargo en otros casos la genialidad llamó a la puerta una sola vez, de manera que el visitado privaba del derecho de retorno a todas las visitas anteriores y las trataba no como fruto de la inspiración, sino... ¡de la conspiración! Así le ocurrió a Carl Orff, que cuando compuso su *Carmina Burana* en 1935 manifestó que ahí comenzaban sus verdaderas obras completas y ordenó a su editor retirar todo lo que había publicado hasta ese momento (*Zaratrusta, Gisei, das Opfer, Orpheus...*).

Otras obras fiaron la reversión de su mediocridad a la posteridad, a veces capaz de los milagros más inesperados. Wagner compuso a los veintiún años su ópera *Das Lebesverbot* (*La prohibición de amar*), de la que sólo aceptaba su obertura, pero en cuanto al resto la juzgaba «horrible», a excepción del *Salve regina coeli*. Richard Strauss también fue otro ser doliente en el viacrucis que llevaba desde la doble barra final de la partitura hasta los titulares periodísticos que tanto necesitaba al día siguiente de sus estrenos. El sonoro fracaso de su primera ópera, *Guntram*, alcanzó tales proporciones que colocó una lápida en el patio trasero de su casa donde podía leerse: «Aquí yace el venerable, a la par que virtuoso y joven, Guntram, que fue horriblemente asesinado por la orquesta sinfónica de su propio padre. ¡Descanse en paz!». No corrió mejor suerte su *Primera sinfonía*, escrita a los diecisiete años, que se vio inmediatamente estrenada sin pena ni gloria, hasta el punto de suplicar a su padre Franz, también músico, que no enviara la partitura a nadie y la sepultara en el desván de casa.

¿HACIENDO TRAMPAS EN EL SOLITARIO?

En otros casos los arranques de destrucción no provenían de la incompetencia, sino de algo actualmente muy de moda: ¡la intertextualidad!, o sea, la apropiación más o menos fortuita de textos ajenos con el resultado de un plagio aparente. Ebner, amigo de Schubert, revela en sus Recuerdos cómo al concluir este su *lied Die Forelle* (*La trucha*, D. 550) lo ensayó en público y fue severamente reprendido por haber tomado

ideas de la *Obertura Coriolano* de Beethoven, dada su semejanza en una concreta parte del acompañamiento del *lied*, de manera que cuando el autor constató después personalmente aquella fatalidad quiso destruir el *lied*, algo que sus amigos impidieron con no poco esfuerzo.

PAJES Y CABALLEROS

Para el común de los músicos, atacados de común soberbia, no había peor humillación que la de concluir una interpretación y no ver erigido un arco de triunfo de platea a platea, sino un oleaje de cejas enarcadas, la más descarnada expresión de la indiferencia. El piano del siglo XIX tuvo en Moscheles a uno de sus hijos más prestigiosos, sólo que lo recomendable, incluso para un virtuoso como él, era imponer a sus anfitriones la contratación de rivales de más baja estofa, a riesgo de saltar de crónica en crónica como un segundón. Por ejemplo, si a uno le contrataban para tocar en la corte de Saint-Cloud y no se contaba con el talento suficiente lo mejor era pretextar un dolor de cabeza. A Moscheles le sobraban talento y cabeza, pero le pusieron como doloroso compañero de viaje a Chopin y el concierto que dieron en febrero de 1838, donde entre otras cosas se tocó una sonata a cuatro manos del propio Moscheles, se resolvió con una suerte dispar: el rey agasajó a Chopin con una copa de plata dorada; a Moscheles... ¡con un neceser de viaje! Quizá era la forma más sutil de pedirle que se fuera por donde había llegado.

Parecida impotencia sintió el compositor checo Tomásek, pero no por no saber, sino por lo mucho que sabían otros, o, mejor dicho, el Otro. Cuando oyó tocar a Beethoven en Praga sintió un colapso de todo su organismo y, por extensión, de un piano repentinamente pinchado como un globo: «El sorprendente modo de tocar de Beethoven, tan adecuado a la ardorosa entrega de su improvisación, me llegó al corazón de manera totalmente insólita. Me sentí tan profundamente humillado en mi más íntimo ser que no pude tocar el piano durante varios días».

No había cosa hecha o deshecha por Debussy que su incondicional admirador Satie no se llevara esa noche a su solitaria cama como una conquista poco menos que existencial, y es que el complaciente Erik le obedecía en todo, incluso cuando Claude no le pedía nada. En cierta ocasión el maestro reprendió al alumno aduciendo que en su arte había cierta *escasez de forma*. Satie, lejos de enfadarse, entendió a la perfección lo que Dios quería transmitirle, y como se trataba de rezarle al pie de la letra se encerró en su casa por unos días para componer unas piezas que tituló *Morceaux en forme de poire*, o sea, «trozos en forma de pera».

Si el sueño de la razón produce monstruos, la vigilia de la indiferencia (permanente en muchos músicos) produce enemigos. Uno de ellos lo tuvo Verdi en Francisco Barbieri. Cuando el astro rey italiano se dejó caer por el Teatro Real en enero de 1863 el compositor español le hizo llegar una tarjeta de rendida admiración,

a la que Verdi (49 años) no hizo ni caso. El ignorado Barbieri (39 años) fue capaz de pasarse tres años sin probar bocado ante el plato frío de la venganza, diciéndose lo que Mahler tan a menudo se decía en otro contexto más amable, que su tiempo estaba por llegar. Y llegó. Componiendo Verdi *Don Carlo* en 1866 le urgió contactar con algún musicólogo español para adentrarse en los bailes de la Corte del siglo XVI, resultando para desgracia suya que en temas de danza todos los caminos conducían a aquel señor y a aquel plato, de manera que, elevándole un ruego de apremiante ilustración folclórica, no se hizo esperar la respuesta triunfal del herido musicólogo: «No dude que tengo en mi poder todo el material que usted necesita y al que hace referencia en su nota, pero no me da la gana de facilitarle nada». Así es como Barbieri vertió aquel plato frío sobre la partitura de *Don Carlo*, aunque hoy ese plato pase completamente desapercibido.

ANSIADAS VACACIONES EN LA TORRE DE BABEL

Actualmente el dominio de un segundo idioma para sobrevivir en los más heterogéneos escalafones es tan esencial como habitual. Quizá no haya tantas academias como supermercados, pero nuestros jóvenes dedican tanto tiempo a comer como a extranjerizarse. El fracaso del monoparlante o monóglota del siglo XXI provoca la misma visión radiográfica de humillación que ya sentía el viajero universal del siglo XIX, porque siendo ese siglo cuna de no pocos genios de la música su predestinación al viaje era una variable innegociable si deseaban mostrar su música a un mundo distanciado en ciento cincuenta años del CD y del ordenador.

Hector Berlioz era un señor para echar de comer aparte, saciado de terquedad como estaba. Francés de impenitente ecumenismo, el idioma alemán le era totalmente refractario, pero volviendo a París vía Riga desde Rusia tras su exitosa gira de 1847 no resistió la tentación de presenciar una función de *Hamlet* en ese idioma para él indiscernible, disfrutándolo como si fuera su lengua materna. La pasión por *Hamlet* le había venido en 1827, con veintinueve años, tras asistir a una representación un 11 de septiembre en el Odeón de París, fusilado por los encantos ocultos de Shakespeare y los visibles de quien habría de convertirse en su dolor predilecto, Harriet Smithson, que encarnaba el papel de Ofelia. Que la representación lo fuera en inglés y no en francés no había de cambiar las cosas, viéndose a Berlioz gozar enfebrecido con la obra hasta el telonazo final, como también con la que se ofreció al día siguiente, *Romeo y Julieta*, por la misma compañía inglesa, pero siempre con el mismo agravante expuesto más de veinte años después al escribir la primera parte de su *Mémoires*:

Después del tercer acto, respirando apenas y sufriendo como si una mano de hierro atenazara mi corazón, me dije con completa convicción: «¡Ah, estoy perdido!». Debo añadir que no sé una sola palabra de inglés, que comprendí a Shakespeare a través de la bruma de la traducción de Letourneur y que, en consecuencia, no pude percibir la trama poética que envuelve estas creaciones maravillosas como una dorada red. Es mi desgracia hallarme casi en la misma situación hoy.

Esto es lo que nos confiesa quien, sin embargo, dominaba el latín hasta el punto de sostener una conversación en esa lengua con Friedrich von Schelling en Stuttgart, corriendo el año 1843, ya que ni el músico hablaba alemán ni el filósofo francés. Está visto que Berlioz, en cuestión de idiomas, era de aprendizaje telegráfico. Sabía lo esencial y eso bastaba para el milagro de la subsistencia tal como lo había dejado apostillado papá Haydn. Cuenta en sus *Memorias* que tras su gira por Rusia fue invitado a una recepción del rey de Prusia, quien se interesó por saber si había aprendido algo de ruso. Berlioz le contestó que se daba por satisfecho tras dominar expresiones como *na prava, na leva*, o sea, ‘a la derecha’ y ‘a la izquierda’, muy oportunas para dirigir al conductor del trineo en el país de los hielos. Añadió que también había aprendido a decir *dourack* cuando el conductor se extraviaba. «¿Qué quiere decir *dourack*?», se interesó el rey. El compositor respondió con fidelidad al original: «Quiere decir *imbécil*, majestad».

Brahms no salió de Alemania prácticamente en su vida, desmotivado como estaba por el desconocimiento de idiomas, una desmotivación que el joven Richard Strauss usó para censurar la decisión de los viejos de emplear más su tiempo en vigilar la tensión arterial que en aprender nuevas lenguas. Al menos eso suponemos cuando envió dedicado el manuscrito de su pésima ópera *Guntram* a un anciano Verdi de ochenta y dos años, quien se lo devolvió acompañándolo de una nota en la que lamentaba desconocer el alemán, «no para emitir un juicio —aclaró—, sino para admirarlo y disfrutar con usted».

No se terminan ahí los binomios de humillación idiomática. Uno más cercano a nosotros en el tiempo fue el que encarnaron Bruno Walter y Shostakovich cuando se conocieron en Berlín. El segundo tenía dieciocho años y acaba de alumbrar su exitosa *Primera sinfonía*, que Walter tenía previsto dirigir. Sin embargo pronto vieron, un tanto alarmados, que la breva musical la compartían de dientes hacia dentro, porque de ahí hacia afuera se mostraban incapaces de entenderse. Uno no sabía alemán y el otro no sabía ruso, e incluso en un terreno neutral como el inglés no pasaban de transaccionar con algún monosílabo aislado, de manera que todo se solucionó cuando en un arranque de desesperación Shostakovich se sentó al piano y tocó a Walter la reducción de su sinfonía para que el director la siguiera con la partitura abierta; así pues suponemos que las interjecciones fueron sus únicas monedas de cambio en aquel sedoso encuentro en el que los dos hombres fueron capaces de todo salvo de discutir. Lo cierto es que la humillación por la ignorancia de otros idiomas fue un sabueso que persiguió a Shostakovich durante buena parte de su vida, desventaja de la que dio pruebas en su adolescencia. En una época de carestías como era la de la Rusia prerrevolucionaria, si para algo estaban los amigos era para hacer de claques en los conciertos, prestar dinero e intercambiar productos de primera necesidad, que para el adolescente Shostakovich no era el pan, sino el idioma, pues una vez famoso iba a necesitar salir al mundo, ganado ya lo segundo, para intentar ganarse lo primero. *A priori* resultaba esperanzador el acuerdo alcanzado con su amigo el musicólogo Ivan

I. Sollertinski, a quien conoció en 1921, teniendo Shostakovich quince años y el otro diecinueve. En uno de sus primeros encuentros se produjo un muy provechoso paseo por San Petersburgo, si es que hacemos caso a un recordatorio del compositor de 1944:

Durante la conversación constatamos que yo no sabía ningún idioma extranjero y que Ivan Ivanovich no sabía tocar el piano. Como consecuencia al día siguiente Ivan Ivanovich me daba la primera clase de alemán y yo le di clases de piano. Desgraciadamente aquellas clases tuvieron un final rápido y lamentable: ni yo aprendí alemán ni Ivan Ivanovich a preñó a tocar el piano.

Ahora bien, como contrapartida a la ubérrima pradera donde los monóglotas campaban sin levantar la vista de pura vergüenza, existía una Arcadia prácticamente despoblada donde algunos escogidos hablaban y se entendían en casi todas las lenguas de Babel. Paderewski era uno de esos privilegiados. En 1906 (45 años) tuvo una solemne crisis de fe en el teclado. Así fue como durante una gira en ese año por Francia, España y Portugal escribió: «Algo sucedía con mis nervios que me hacía odiar el piano... Ya no deseaba tocar. No importaba qué interpretase, no sentía la comunicación con el instrumento. Era una suerte de tortura». Aquella avitaminosis artística la solventó aprendiendo el español para ponerse a leer pronto las obras de Blasco Ibáñez y de Ortega y Gasset. Tal arranque no merecería mención en este capítulo si no fuera porque por entonces ya dominaba el polaco, el ruso, el francés, el alemán, el inglés y el italiano. Talentoso para los idiomas era también Béla Bartók. Con poco más de veinte años y reconocido ya en Hungría como un genio aprovechó sus giras pianísticas internacionales para aprender el inglés, el español y el eslovaco. Además llegó a dominar el francés, el italiano, el rumano, el ruso y el alemán, idioma este último que, sin embargo, se negó a emplear por una cuestión de ética. Quizá harto ya de tantos idiomas útiles Bartók se empleó a fondo con los inútiles, y así adquirió un ducho manejo en el árabe (1913) y el turco (1938). Arthur Rubinstein tampoco lo hacía mal. Las ventajas de ser un hombre de mundo y hacer de la memoria un instrumento de resistencia convirtieron su hemisferio cerebral derecho en un asentamiento privilegiado. Cumplidos los treinta años ya era capaz de desenvolverse con soltura en polaco, ruso, francés, inglés, alemán, checo, italiano y su adorado español. Sin embargo había quien llevaba este privilegio de la feracidad como un atlante con un peso sobre los hombros. Así le ocurrió a Ferruccio Busoni, quien habiendo viajado a Londres en 1922 (58 años) para dar una gira de conciertos escribió a su madre: «Hoy he almorzado con unos franceses. Tengo que hablar en francés, en inglés y a veces en alemán; me las arreglo como puedo, pero el continuo cambio de idioma me marea completamente». El mismo Chopin aprendió en el liceo entre los quince y los dieciocho años francés, alemán, italiano y latín, aunque Chaikovski se mostró algo más precoz, dado que con seis años hablaba con soltura el alemán y el francés, y ya de adulto se tapó bien la nariz para aprender el idioma de un pueblo al que aborrecía intensamente, como era el inglés, todo por poder leer en el idioma original a Shakespeare, Dickens y Thackeray. Especialmente obsesionado por

los idiomas, además de por las corrientes de aire, estaba Manuel de Falla, quien viviendo en Mallorca aprovechaba su media hora de aseo matinal en repasar idiomas, especialmente el latín y el catalán.

ESE TRANVÍA LLAMADO SINCERIDAD

Pero dejemos ya los desentendimientos de la lengua y volvamos a los entendimientos en el desamor, ese estado natural del músico pagado sobradamente de sí mismo para no tener que deber ninguna cuenta de las ajenas. El mundo musical, hasta su desintegración a mitad del siglo xx, tal como era conocido desde los tiempos del Barroco, siempre fue un semillero de discordias, envidias, competitividades y humillaciones. Unos no soportaban ir a la zaga de los otros, los otros no toleraban el éxito de los unos, y los unos y los otros se enzarzaban en descalificaciones que por lo general sólo perseguían una suerte de altavocía para proclamar a los cuatro vientos (y a veces más de cuatro) quién era quién en el complejo Parnaso del panorama musical. Se miraban con lupa unos a otros cuando se trataba de detectar y proclamar el más leve defecto de ejecución o de composición, y si un rayo de sol podía colarse a través de la lente durante un rato prolongado mucho mejor, porque no se trataba de descalificar al contrincante, sino de abrasarlo, de abrazarlo con la peor voluntad y devolverlo irreconocible al mundo. En el deporte de la rivalidad la envidia provocaba más desgarros musculares y roturas fibrilares que ninguna otra prueba de resistencia. Por lo general se guardaban las formas, pero las procesiones, con todos sus cirios y cilicios, iban por dentro, sosteniendo y haciendo cimbra peligrosamente el palio de la música. Muchos notables artistas murieron de fiebres, otros muchos de tuberculosis, muchos más de infecciones, pero, en el fondo, todos ellos se murieron del mismo denominador común, aquella corrosiva osteoporosis instalada en la víscera más sensible: la del amor propio. En el fondo todos, todos, llevaban el de Narciso como segundo nombre.

La cosa se agravaba si la humillación provenía de quien te hacía el café por las mañanas. Así le ocurrió a Robert Schumann, digno acompañante de su esposa Clara en una gira de conciertos que esta ofreció en Rusia de marzo a mayo de 1844. La indignación del esposo (por entonces de gran reputación en Europa, pero desconocido en el país de los zares) por el éxito alcanzado por Clara se hizo visible en una de las entradas de su diario de viaje: «Humillación casi insoportable y, por añadidura, el comportamiento de Clara». Parece que el bochorno le duraba nueve años después, en 1853, cuando acompañó a su esposa en una triunfal gira (de Clara) por Holanda. Cuando los Schumann fueron recibidos en la Corte por el príncipe Wilhelm Friedrich Karl von Oranien-Nassau, este miró con delectación a Clara y con extrañeza a su marido, llegando a preguntarle si, por casualidad, también él era músico. Como Robert le contestara afirmativamente el príncipe ya demostró un interés sincero: «¿Y qué instrumento toca?». Aquella noche Robert colgó el primer jirón de su hábito.

Pero no todo en Clara era orégano. Para ella su primer mandamiento era aborrecer a Liszt por encima de todas las cosas, empezando por los teclados. Le brotaban sarpullidos cada vez que reflexionaba sobre la peligrosa deriva que estaba tomando en sus manos la línea de composición pianística, absolutamente quebrada y maltratada. Su aversión llegaba a tal punto que no sólo pidió a los editores que eliminaran el nombre de Liszt de la dedicatoria que su esposo le había hecho en la *Fantasía*, Op. 17, sino que al día siguiente de su muerte en 1886 esa mujer implacable se permitió asistir al entierro aportando su propio granito de tierra: «Era un mal compositor, y en este sentido fue también un mal ejemplo para muchos, aunque los efectos no han sido tan devastadores. Sus composiciones son triviales y tediosas; solía engañar a las personas con su encanto y virtuosismo, pero esperemos que su muerte las haga desaparecer para siempre». Cuando Liszt se presentaba en casa de los Schumann preguntando por el piano, la intendente era capaz de cerrar la tapa y tragarse la llave con tal de no soportar las aborrecibles piezas que el mago de las décimas llevaba para ellos entre sus dedos. Prueba de ello fue una inarmónica velada en su casa de Düsseldorf corriendo el año 1851. La cosa fue bien mientras se tocó la *Segunda sinfonía* de Robert en dos pianos a ocho manos, pero cuando todos se levantaron a excepción de Liszt Clara predijo que una fatalidad estaba a punto de ocurrir. Y ocurrió. Se titulaba *Harmonies poétiques et religieuses*, de la que su autor sólo hubo de tocar un número para despertar la ira de Clara y la pesadumbre de Robert: «¡Ah, qué terribles composiciones! —anotaba herida en su diario—. Si un joven escribiera cosas como esas se lo podría perdonar por su edad, pero ¿qué se puede decir cuando un hombre maduro está tan equivocado? Los dos nos sentimos muy tristes... Es tan deprimente... El propio Liszt pareció ofendido cuando no dijimos nada, pero ¿cómo se puede hablar cuando una se siente tan enojada?». El excepcional pianista Ignacy Jan Paderewski fue testigo de aquella fobia «liszztiana» en diciembre de 1890, cuando Clara asistió a uno de sus conciertos en Fráncfort, habiendo alcanzado la dama la edad de setenta y nueve años. Cuenta el pianista en su *Diario* cómo la anciana se mostró muy entusiasmada con el *Concierto para piano* del propio Paderewski, mutándole por completo el rostro cuando le llegó el turno al segundo número de la *Fantasía* de Liszt, basado en las *Reminiscencias de don Juan*. Ahí «no pudo contenerse y demostró abiertamente su desaprobación, más aún, su disgusto... Se encogió de hombros y se volvió hacia la dama que estaba a su lado con una expresión despectiva dibujada en el rostro».

Esa misma sinceridad podía verse facilitada y exenta del temor a la represalia cuando el aludido llevaba unos cuantos años muerto. El pianista Alfred Cortot adoraba la música de Chopin hasta el punto de que la razón fundamental de su existencia fue la absorción y devolución al mundo de las improntas dejadas medio siglo atrás por el compositor polaco, básicamente en forma de grabaciones, pero también la entrega a la posteridad de un tratado sobre los *Aspectos de Chopin*, como tituló su ensayo sobre él. Cortot nos recuerda que el perezoso compositor nunca llegó

a materializar su intención de elaborar un tratado de interpretación, siendo capaz tan sólo de bosquejar unas notas a modo de preámbulo: doce folios en total, adquiridos por Cortot en Londres, en 1936, a razón de una fortuna por folio seguramente. La decepción debió de ser notable para él cuando, leídos los apuntes, comprobó que la mitad de lo que había comprado eran faltas de ortografía. En sus *Aspectos* se limitó a decir respetuosamente que estaba escrito «en un francés muy discutible».

También Arthur Rubinstein supo aprovecharse de que Manuel de Falla llevaba veintiún años muerto cuando en una entrevista concedida en España a sus ochenta años confesó al periodista que el propio don Manuel le había desvelado en un cabaret que el tema central de *El amor brujo* se lo había tarareado Pastora Imperio, la cual a su vez se lo había oído canturrear por casa a su madre y a su abuela.

La ley del karma retribuía con equidad al legislado, que somos todos, incluido Debussy, por supuesto, azote de no pocos alumnos y musiquillos de la época; así es como el siempre envidioso Camille Saint-Saëns, siendo director del Instituto de Música de París, cargo que había codiciado durante años, se ocupó diligentemente de que el autor del *Preludio a la siesta de un fauno*, cuya música aborrecía, durmiera de por vida el sueño de los justos y jamás fuera aceptado como miembro de la institución; incluso años después confesó a un amigo que si existía un motivo por el que había permanecido definitivamente en París era puramente sentimental: para hablar mal de *Pelléas et Mélisande*, una de las obras más complejas de Debussy por su mecánica parlante y excesiva atonalidad.

Toscanini se quedó un día tremendamente pensativo ante una partitura que posiblemente estaba confundiendo con un queso gruyere, por todas las vías de agua que presentaba. Se la había entregado en mano el editor Giulio Ricordi, autor de la música, para obtener del gran maestro su aprobación cuando este era director musical de la Scala de Milán. Disculpándose de antemano, el falso Ricordi aseguró que del maestro sólo pretendía un examen descomprometido y nada más. Lo que Toscanini vio sin embargo fue la nada, la pobreza más absoluta, así que se limitó a cerrar la partitura y olvidarla en algún cajón. Al pasar los días y no recibir respuesta Ricordi insistió con una segunda nota que tampoco fue contestada. Toscanini se limitó a devolver la partitura a su dueño sin decir palabra cuando unos meses después se inició la temporada de la Scala, y el dolido editor, humillado hasta el tuétano, afrontó la derrota como sólo los desequilibrados saben hacerlo: con salvas de crítica irracional disparadas en sucesivas tandas desde la *Gaceta musicale* de Milán, una por cada función inaugural. Cuando al cabo de unos años los protagonistas se encontraron en Roma Toscanini saludó con afecto al ya anciano Ricordi e incluso consintieron en pasear por las calles libres de rencor. Sin lugar a dudas ambos se habían perdonado. Incluso a sí mismos.

Ni siquiera el intocable Beethoven se salvó de la quema crítica, pero como esta venía del polémico Glenn Gould habrá que tomarla con pinzas y de paso regalarle un mapa actualizado de carreteras, porque el pianista canadiense se pasó tres pueblos al

verter su opinión sobre la Sonata *Hammerklavier*. En una carta a su amiga Wendy Buttler del 30 de mayo de 1971 se despachaba a gusto con aquella superpoblación de notas: «Como bien sabrás es la obra más larga, más atolondrada y posiblemente menos agradecida que compuso Beethoven para el piano [...]. La pieza es lo menos pianístico que existe». Sólo al final le hace una concesión que quizá justifica sus palabras: «Es terriblemente difícil». A lo mejor hasta era cierto, dado que un compositor para piano tan íntegro como fue Carl Maria von Weber ya deconstruía a Beethoven con una de cal y otra de arena a inicios del siglo XIX: «El don brillante e increíble de invención que le anima va acompañado de tal confusión de ideas que sólo sus primeras composiciones me agradan, mientras que las últimas no son para mí más que un caos, un esfuerzo incomprensible por encontrar nuevos efectos». El siempre polémico Debussy siguió aquella misma ruta cuando confesó a la pianista Marguerite Long: «Detesto los conciertos de Mozart, pero menos que los de Beethoven».

Sin ir más lejos, para un purista como Beethoven los oyentes no debían congraciarse con el estilo interpretativo o con la personalidad más o menos épica del intérprete, sino con el tejido y la sustancia de la música en sí, a riesgo de caer en el filisteísmo. Conclusión: al público debía prohibírsele la expresión de las emociones, ello por estar en relación inversamente proporcional al entendimiento del objeto, hasta el punto de que la desobediencia de esta regla era recibida por él como un insulto. Debemos fiarnos del testimonio de Carl Czerny, a la postre el más eximio alumno de Beethoven, cuando finalizadas sus improvisaciones pianísticas «rompía en sonoras risas y se burlaba de sus oyentes a causa del sentimiento que había provocado en ellos: “¡Tontos! —les gritaba—. ¿Quién puede vivir con estos niños malcriados?”».

LA GUERRA, UN CRUEL BORRÓN EN EL MAPA BIOGRÁFICO

A algunos la humillación les llegó en plena guerra: anquilosó dedos, marchitó neuronas, adhirió pólipos en muchas gargantas, colocó paletas de albañil en manos que antes empuñaban arcos y arrancó a muchos de las banquetas de piano para incrustarlos en lugares tan poco propicios como asientos de ambulancias, de ferrocarriles en plena fuga o directamente en reclinatorios de iglesias, incapaces de más música que la de la oración para sacudirse el vértigo de la esterilidad creadora. De esta suerte negra comulgó Anton Webern, llamado a filas en abril de 1944 (a la edad tan poco propicia de 61 años), quien dejaba destilar toda su humillación en una carta a su amigo Hildegard Jones:

He sido movilizado: policía de protección aérea. Estoy acuartelado, no tengo autorización para vivir en mi casa y me han arrancado brutalmente de mi trabajo. ¡Y, naturalmente, de uniforme! Desde las seis de la mañana hasta las cinco de la tarde trabajo más o menos como albañil: transportar arena, etc. [...]. Estoy fatigado, al límite de mis fuerzas.

También los despistes podían jugar malas pasadas y provocar que por la hilaridad de los incultos o de los diletantes se arrastrara una aflicción de por vida. Corría marzo de 1917 cuando Gershwin (18 años), mirando por el retrovisor sus recientes correrías por las calles de su Brooklyn natal, encontró empleo de pianista de segunda fila en el Fox City Theater, un tugurio de vodeviles, más en concreto en el «turno de cena», con la misión de amenizar la concurrencia cuando la orquesta se retiraba de escena para descansar. Gershwin sustituía a Chico Marx, pero abandonó su puesto ya el primer día, no por el peso de la responsabilidad, sino por las risotadas de platea. Tocaba una melodía que no se correspondía con la canción del actor en escena, así que este le ridiculizó en público y los presentes corearon la farsa. El músico se levantó tranquilamente y sin pasar por las oficinas se marchó del teatro para siempre. «Esa experiencia dejó una cicatriz en mi memoria», diría más adelante.

En otras ocasiones los compositores se sentían humillados no por camaradas de profesión, ni por el público, ni tampoco por la crítica, sino... ¡por el régimen! Shostakovich era uno de ellos; la mitad de su vida la pasó encorsetado por el miedo y como, al igual que Nietzsche, no aspiraba a ser feliz, sino a ver cumplida su obra, terminó por someterse al lápiz corrector de Stalin. Contribuía a la rendición una cuestión de arbolado genealógico: el compositor tenía mujer e hijos, así que eso lo cambiaba todo. Rostropovich también tenía dignidad, además de familia; por eso la operación aritmética le salía bastante más peligrosa que a Shostakovich. Las décadas de los cuarenta y cincuenta eran complicadísimas en la Rusia soviética, en especial para los artistas, en su calidad de animales pensantes. Cuenta el religioso Mijaíl Árdov cómo las ganancias del artista soviético al que se le permitía actuar en el extranjero eran expropiadas casi en su totalidad por el Estado, en concreto el ochenta por ciento, a entregar en la embajada soviética del país de destino. Esto dio ocasión a Rostropovich de hacer valer un sentido de la equidad incontestable, pues dando un concierto en Bonn poco antes de emigrar a Occidente, en lugar de percibir sus honorarios en metálico se le hizo entrega de un jarrón de cristal de roca que hubiera quedado encantador sobre la repisa de la chimenea en un *palazzo* veneciano. El gran chelista debió de golpearlo con los nudillos y sonreír antes de dirigirse sin pérdida de tiempo a la embajada. Entró en el vestíbulo, atrajo la atención de los presentes y sin mediar palabra tiró el jarrón al suelo, haciéndolo añicos. Después se arrodilló, se guardó aproximadamente una quinta parte de los fragmentos y en cuanto al resto sólo pudo hacer una severa indicación a los estupefactos funcionarios: «Ahí está vuestra parte. Por favor, recogedla».

El presente capítulo ha llegado a su fin. Mi pudor me impide romper lo que resta y quedarme con los siguientes. Son ahora ustedes quienes, por favor, han de limitarse a recoger lo que, desde un principio, ya era enteramente suyo.

Capítulo 2

Memorias de elefante en cuerpos de primate

Kant decía que no hay espectáculo tan grandioso como la contemplación de los cielos estrellados. En Königsberg quizás la meteorología le diera la razón, pero yo que vivo en Asturias quizás tendría más de una cosa que objetar al sesudo filósofo, a poder ser estrictamente meteorológica. Sin embargo sí he asistido a los suficientes conciertos como para atestiguar que no hay espectáculo más emocionante que el del intérprete en soledad frente al público, entregándole su yo más íntimo, asistido tan sólo de un instrumento que de nada le vale sin el instrumento que trata de domar: la memoria. Rompe los esquemas intentar entender cómo un ser por naturaleza falible como es el hombre se apropia durante dos horas de la infalibilidad de los dioses, durante las cuales desparrama decenas de miles de notas sin apenas equivocaciones, sin un momento de distracción que ponga al hombre en su sitio y al dios en el suyo. Los antiguos lo llamaban *hybris*. Los modernos lo llamamos simplemente *alucinación audiovisual*. Esta sin par integración del dios y la bestia hace brotar un undécimo mandamiento que sería el de *memorizarás*, y, a su estela, como un desdoblamiento, el de *recordarás* (lo memorizado), de manera que el ejercicio de la memoria se torna casi en una experiencia religiosa. Los designios de Dios no son tan inescrutables como se piensa. Cuando uno enciende la televisión para ver las noticias, aquel se hace predecible en muchos sitios y de muy proteicas maneras. Para mí lo verdaderamente inescrutable es la actitud del Pianista que se sienta en su banqueta y cuando coloca su dedo sobre la nota *re* del *Concierto para piano n.º 3* de Rachmaninov sabe que ya no hay camino de retorno, y que si el destino de un hombre es su carácter, el de un pianista es su memoria, la necesaria para cruzar una extensa obra con un silo lleno de notas en la cabeza y llegar hasta el final sin derramar una sola. En este capítulo vamos a enfrentarnos a verdaderas proezas cerebrales que dudo la ciencia biológica sea capaz de explicar, porque al final no depende del número de neuronas que se tengan, ni de la solidez de las conexiones sinápticas interneuronales, ni del mayor grosor del córtex cerebral, sino de algo contextualizable en las ciencias hidráulicas: dadme una palanca y moveré el mundo. O más bien: dadme una memoria y cruzaré ese mundo con un silo en la cabeza.

Una cosa es la memoria que genera la idea a interpretar y otra la memoria inmediata que instala la idea en las extremidades y dicta los movimientos de las falanges a puro golpe de nota. Así es como la memoria se torna emisora, guía y receptora, todo a un tiempo. La memoria de un intérprete no ha de ser fotográfica, sino radiográfica, porque ha de interiorizarla, convirtiéndola no en la función, sino en el órgano. Déme una buena memoria y... ¡le moveré todo Rachmaninov! En el caso de Pablo de Sarasate la fórmula era: «Déjeme salir sin gafas al escenario y haré de mis dioptrías los corpúsculos memorísticos más eficaces». Para que se me entienda: el violinista pamplonés era tan presumido que con tal de no salir a escena a bordo de sus gafas debía memorizarse todas las partituras.



Ferruccio Busoni atesoraba una de las memorias más portentosas que se conocen.

Pero la memoria de un intérprete podría clasificarse en memoria de atracción y memoria de retención (además de la memoria de «contrición», tributaria sólo de Sarasate). La primera es la que lleva la obra de la partitura a la cabeza, la segunda la que funde la partitura en la cabeza y la retiene allí durante más o menos años. A Ferruccio Busoni le llevó cuatro días aprenderse los *Preludios* de Chopin. A John Kirkpatrick sin embargo diez años la *Sonata Concorde* de Charles Ives, lo que nos lleva a romper una lanza en favor de la lentitud y pensar que no hay aprendizajes más o menos incompetentes, sino más o menos analíticos. La exageración, o quizás la autojustificación, llevó a Kirkpatrick a confundir la memoria con todo el compendio de sentidos, al hablar de las cinco memorias que se necesitaban para tocar

adecuadamente la *Concorde*: «La auditiva, la táctil, la dramática, la sintética y la espiritual». Visto así quizás los diez años parezcan incluso pocos. Busoni era un privilegiado en todos los sentidos; tipo bien parecido, pianista de gigantescos recursos al que pocos hicieron sombra en su época (1866-1924), intelectual de elevada talla, exigente pensador en varios idiomas... Pudo gozar desde joven de independencia económica y además estaba dotado de una de las memorias más portentosas de la historia de la música, tanto la atractiva como la retentiva. De la primera ya hemos dado un avance, y así leemos en su *Diario* una entrada de 12 de diciembre de 1906, no carente de cierta vanidad: «Los *Preludios* de Chopin me han costado justamente doce horas de trabajo en cuatro días». De la segunda, la retentiva, tenemos una prueba en otra entrada de su *Diario*, esta de 19 de noviembre de 1903, en la que cuenta cómo en Londres el director Karl Richter le había pedido que sustituyese el día del concierto, por enfermedad, a Myra Hess; poca cosa, según le aseguró. La encerrona tenía un nombre propio: Brahms, y con él una obra que no era ni *poco* ni *cosa*: el *Concierto para piano n.º 1*, que Busoni había tocado varios años atrás: «Así que me puse de inmediato al piano por tres horas para volver a meterme la pieza en la cabeza y en los dedos». Sobra decir que durante el concierto los dedos del italiano cobraron vida propia. En 1922 tenía el pianista cincuenta y seis años cuando hubo de ofrecer un concierto en París, en apariencia uno más de tantos. Tocaba el *Concierto en Sol menor* de Mendelssohn y el *Concierto en Mi menor* de Saint Saëns. Se hallaba con un amigo para él inseparable por entonces, Phillip, quien cuenta cómo una vez más Busoni le embrujó con una memoria que cada día traía un nuevo regalo, pues a pesar de no haber tocado el *Concierto* de Mendelssohn en veinticinco años, dos días antes le pidió la partitura sólo para refrescar los compases donde hacía sus entradas el piano. Lo demás ya estaba bien asentado en los pliegues cerebrales.

En parecido embolado al de Busoni metieron al gran violinista francés Jacques Thibaud, del que sólo pudieron sacarle su prodigiosa memoria y... un cepo para cazar crédulos. Debía ofrecer un concierto en Francia con dos obras minuciosamente preparadas como eran el *Concierto* de Brahms y la *Sinfonía española* de Lalo, pero uno de esos errores de organización con los que los intérpretes sufren sus más espantosas pesadillas hizo que el concierto ya programado y anunciado fuera el de Beethoven. Cuando Thibaud se enteró al llegar puso el arco en el cielo, dado que hacía años que no tocaba la pieza, pero como era un hombre de tantos recursos como trampas se presentó al ensayo el día del concierto, tiró de memoria como Teseo de hilo en el laberinto y la interpretación fue magistral. Salvo un pequeño detalle. Cuando llegó el momento de la *cadenza* no recordaba una sola nota, así que empezó a improvisar con la maestría que de él predicaban los titulares periodísticos desde hacía décadas. Al final del ensayo sudó en frío cuando los músicos de la orquesta se le acercaron, sin estar muy seguro de cuáles eran sus intenciones. «Bravísimo —dijeron—. ¡Y qué *cadenza*! ¡Nunca la habíamos escuchado!». Thibaud respiró aliviado cuando les confesó: «Yo tampoco».

Otros ejemplos realmente sorprendentes nos vienen de intérpretes algo menos conocidos, pero que tienen su sitio en la historia, siquiera por haber sido maestros de celebridades consagradas. Seguro que al chileno Alberto Guerrero, nacido en 1886, no lo solemos llevar en el porta-CDs de nuestro coche, pero si descubrimos que fue el profesor de piano más importante (por no decir el único) que tuvo Glenn Gould la cosa cambia. Su memoria era sencillamente prodigiosa. Cuando posaba los ojos en una partitura las notas le saltaban al cerebro y allí se instalaban de por vida, adheridas, o más bien petrificadas, como trilobites. De niño escuchó el *Sansón y Dalila* de Saint Saëns con tal delectación que cuando salió del teatro corrió a su casa, se sentó al piano y tocó la ópera completa de memoria. Otro de los ejemplares con infancias que respigan es Arthur Rubinstein. Su memoria era tan antigua como su primer lloro. La visita a su natal Lodz (Polonia) de una pequeña orquesta le dejó maravillado. No era para menos, dado que los músicos tocaron *Peer Gynt*, obra que le conmovió hasta el punto de irse corriendo a casa y tocarla entera de memoria ante el asombro de su familia. Tenía siete años. Hoy día lo de irse corriendo a casa es normalmente una tendencia exacerbada en la infancia cuyo propósito es encender una Gameboy, una Play Station o una sencilla y ya casi obsoleta televisión, así que no deja de ser casi labor de un entomólogo más que de un psicopedagogo el estudio de esos bichos raros que reproducían óperas enteras sin apenas alcanzar con los pies los pedales. Otro a clasificar en el listado de especies raras era George Gershwin, quien a los once años ya era un asiduo de los conciertos, y a falta de tocadiscos en su casa la solución era recrear al piano todas las piezas que venía de escuchar.



Arthur Rubinstein se mostraba intratable memorizando contrarreloj.

Pero esta proeza aparente no reúne tantos méritos como parece... ¡A fin de cuentas todos ellos habían escuchado las óperas y demás piezas de caza mayor y menor esa misma tarde! Tan asombroso o más que esta exhibición eran las demostraciones de memoria a largo plazo en aquellas cabezas cuya materia gris estoy seguro de que, por fuerza, era de otro color. Podemos seguir con el coloso Guerrero, que no contento con la memoria a corto plazo se distinguía también por la de largo recorrido. Cuenta uno de sus discípulos, Stuart Hamilton, que ante su escepticismo sobre la épica proeza de *Sansón* Guerrero se sintió ofendido, así que en un arranque de mal humor se acercó al piano y en lugar de golpear el esquivo *si bemol* como había hecho Anton Rubinstein en Berlín, interpretó de un tirón todo el primer acto a pesar de llevar décadas sin ver la partitura. Otra de sus alumnas, Sylvia Günther, contaba cómo preparando en su clase el *Concierto para piano* de Kachaturián debía Guerrero encargarse de la reducción orquestal en un segundo piano, y no siendo capaz de encontrar la partitura pudo tocar toda su parte de memoria, a pesar de no reparar en aquella pieza desde hacía largos años. Guerrero hablaba un sinfín de idiomas, entre ellos el esperanto, y además era un entusiasta de las galletas saladas. Personalmente no me hubiera sentido cómodo a su lado en una cena de sociedad...

Otro monstruoso ejemplar de este bestiario era Franz Liszt. La pianista Amy Fay, nacida en Louisiana en 1844, rememora una escena en la que a Liszt le invitaron a

tocar una pieza de Hertz, lenta pero de difícil hechura. Esto ocurría en la década de los setenta y hacía cuarenta años que el húngaro no la interpretaba, pero se sentó al teclado y dejó con un palmo a los presentes al tocarla de corrido. Ya muchos años antes había cometido la gesta de memorizarse en una semana los *Estudios* Op. 10 de su amigo Chopin, como tributo por figurar como dedicatario en su portada.

Dotado de una memoria portentosa también lo estaba el pianista polaco Joseph Hoffmann. Cuando se despertaba por las mañanas había dos cosas que jamás olvidaba: toda la música que había aprendido sin excepción hasta entonces y... lo hermosas que eran todas las mujeres, también sin excepción. Con treinta y cinco años asumió la gesta de dar veintiún conciertos consecutivos en San Petersburgo sin repetir una sola pieza, tocando 255 diferentes. Ya dos años antes había dado una gira por Rusia acompañado por su maravillada esposa, fiel fedataria de unas capacidades a las que no acababa de acostumbrarse. Así lo registró en su *Diario*: «Jef hizo, en verdad, algo maravilloso. No sabía lo que tendría que tocar y arqueó las cejas cuando vio a Brahms (las *Variaciones Händel*) en el programa. No las ha tocado, visto ni pensado en ellas desde hace dos años y medio, cuando las interpretó en Libau en abril de 1907, y las tocó de principio a fin sin vacilar. Asusta». Sólo cinco años después un violinista acometía una gesta más que notable cuando ofreció a los estadounidenses treinta y dos conciertos en treinta y un días, todos de memoria; y es que Fritz Kreisler, al igual que su amigo íntimo Rachmaninov, una vez que aprendía una obra ya no la olvidaba jamás. Estando en una ocasión de gira por Tokio le pidieron que interpretara un amplio grupo de sonatas para violín y piano aparcadas en su cabeza desde hacía años. Aun así tan sólo necesitó un ensayo para rememorarlas. Ante el pasmo de su acompañante, Michael Raucheisen, subió a escena «y tocó las sonatas, que no figuraban en su repertorio desde hacía muchos años, de memoria, sin cometer ningún error».

AQUÍ TE PILLO, AQUÍ TE MATO

Tal podría ser el lema de aquellos intérpretes que cogían la partitura en una mano y el cronómetro en la otra. Unas veloces lecturas a primera vista de los compases y... ¡clic al cronómetro! En cuanto a la partitura, papel mojado, y no precisamente por el sudor del esfuerzo. Sería una deshonra empezar esta especie de bestiario sin referenciar a Arthur Rubinstein. El límite de edad para presentarse al Concurso *Anton Rubinstein* de piano en San Petersburgo eran veinticinco años. En 1910 Arthur tenía veintitrés y sus amigos le convencieron para participar, a pesar de las escasas dos semanas que quedaban para el inicio de las sesiones. Dado que conocían al personaje como nadie la mejor forma de asegurar su constancia fue encerrándolo bajo llave en una habitación a fin de preparar sin distracciones el *Concierto en Re menor* de Anton Rubinstein, pieza de obligada ejecución, retándole a aprenderse el primer movimiento antes del almuerzo. Pero Rubinstein hizo gala de su proverbial desobediencia porque

«a eso de las dos de la tarde ya me sabía de memoria dos movimientos y había empezado el tercero», cuenta ufano en *Mis años de juventud*. En la segunda parte de sus memorias el pianista, entre extrañado y vanidoso, confesó igualmente haberse aprendido el *Concierto para piano n.º 1* de Liszt en tres días para poder tocarlo con la orquesta de Berna: «Me entusiasmé con esta obra tan bella y de tan magistral factura, al punto de aprendérmela de memoria en menos de tres días. Como de costumbre, no practiqué más de tres horas diarias». Algo similar hizo un ya no tan joven Claudio Arrau en 1934, con treinta y un años, cuando tuvo que memorizar en dos semanas a razón de catorce horas diarias el *Concierto para piano n.º 3* de Prokófiev y el *Concierto para piano e instrumentos de viento* de Stravinski. Creo que sólo hay una cosa que obligue más que la nobleza, y es el talento.

Aquí hemos de invocar nuevamente a Joseph Hoffmann. Con un profesor como Anton Rubinstein en su palmarés no era de extrañar que la memoria fuera la biela central de toda su carrocería. Con dieciocho años ya era un pianista mundialmente famoso, pero también un juguete al que cada día se podía aplicar algo muy preciado para Benjamin Britten, *the turn of the screw*, otra vuelta de tuerca. Así fue como un día Rubinstein giró el mecanismo sobre su *Concierto en re menor*, obligando a Hoffmann a memorizarlo para tocarlo dos días después en una velada en Hamburgo. El alumno protestó pero de nada le sirvió, y en el lugar convenido a la hora convenida ejecutaba los primeros acordes con su malévolo profesor dirigiendo en la tarima. Ya, ya lo sé: ¡pobre hazaña, pensarán los lectores conmigo!, dado que ése es el concierto que el otro Rubinstein (Arthur) se había aprendido en el espacio que iba del vermú a los aperitivos.

De Glazunov hablaremos a lo largo de este libro en diferentes capítulos, porque la sombra del personaje era alargada, y las ramificaciones de su personalidad tan profusas como complejas. Como compositor fue un ejemplo más que pasable, aunque sin rayar la eminencia, pero como profesor se perfiló como un desastre; su vapuleo de las reglas didácticas convencionales, sus cabezaditas en mitad de la clase y su plácida afición a la bebida no le hacían tributario de un hueco en la prórroga presupuestaria del Conservatorio de San Petersburgo, como tampoco en la orla del *hall* de la entrada. Sin embargo, si era admirado por algo era por una memoria a prueba de cualquier fuego que el paso del tiempo o del alcohol pretendieran deteriorar. De joven solía ir a casa del compositor Serguéi Taneyev, en San Petersburgo, nueve años mayor que él. La presentación que Taneyev hizo en *petit société* de su protegido fue hartamente peculiar. Lo escondió en una habitación, después tocó para sus invitados su nueva sinfonía y, tras ser calurosamente felicitado, Taneyev se libró de los abrazos recomendando su reserva para el joven talento que apareció tras la puerta a un chasquido de sus dedos. La orden fue tajante: «Sasha, muestra mi sinfonía a nuestros invitados». Y Sasha la tocó de principio a fin sin auxilio de partitura alguna. Sólo la había escuchado en aquella ocasión. El propio Shostakovich adulaba a aquel hombre como si hubiera llegado de otro planeta, ya que «realmente recordaba cuántas veces y exactamente

dónde un estudiante determinado había cometido faltas en un examen. Y este examen podía haber tenido lugar tres o cuatro años antes». Las adulaciones de Shostakovich no se quedaban ahí; tenía fijación por los campeones del hemisferio cerebral derecho y contaba a su biógrafo Volkov cómo le estimulaba recordar la memoria de Músorgski: «Memorizaba las óperas de Wagner a la primera audición. Podía tocar la escena de Wotan de memoria después de haber escuchado *Sigfrido* una sola vez». Sin duda esta información le fue transmitida por el enlace de un tercero, ya que cuando nació Shostakovich en 1905 el autor de *Boris Godunov* llevaba veinticinco años muerto. Pero no sólo era Músorgski el que hacía gala de memoria en el llamado Grupo de los Cinco. También el déspota Balakirev comprimía en la yema de los dedos las piezas como si en lugar de huellas digitales lo que allí hubiera fueran los pliegues de diez minúsculos cerebros. Hablando Rimski-Korsakov de Balakirev en su *Autobiografía* afirmaba que «lo sabía todo de memoria e inmediatamente se acordaba de las obras que le daban a escuchar». Aptitud bien rara en quien hizo del alcohol su segunda pasión dominante, ya que aquél destruía en su cerebro lo que la música debía reconstruir de continuo.

El violinista Franz Clement no es hoy día muy conocido, pero sí lo fue en la Viena de Beethoven, dejando a éste obnubilado cuando en 1794 escuchó interpretar con una madurez asombrosa a aquel muchacho de catorce años. Pero las facultades de Clement iban mucho más allá que sus dedos, dado que no había por entonces en toda Austria una memoria como la suya. No sólo hizo una versión al piano y sin apunte alguno del oratorio de Haydn *La creación*, sino que cuando fracasó la primera representación del *Fidelio* de Beethoven un grupo de músicos se reunió para tratar de salvar la obra y Clement les ayudó de una forma muy peculiar: sentándose al teclado y tocando de memoria la ópera completa para facilitar las correcciones al resto del grupo. Pocos años después, el 28 de junio de 1831, nacía en Hungría otro de los violinistas que sentaría cátedra en su magisterio: Joseph Joachim. A los trece años se le encomendó una chiquillada propia de su edad: aprenderse de memoria el *Concierto* de Spohr, tarea que el sumiso joven llevó a cabo de un día para otro y que el amigo de Mendelssohn, Moritz Hauptmann, tuvo ocasión de testimoniar: «Hubiera fascinado al mismo Spohr». El pianista alemán Walter Giesecking jamás había ido a la escuela, de manera que cuando debutó en público en 1911 con quince años es cierto que no sabía cómo se llamaban los huesos del brazo ni en qué se diferenciaba un cateto de una hipotenusas, pero sin embargo dominaba de arriba abajo las treinta y dos sonatas de Beethoven, que tocó de memoria ese año en seis recitales consecutivos. Con dieciséis años afirmaba llevar en su cabeza lo más relevante de la obra de Bach, casi todo Beethoven y las obras completas para piano de Chopin y Schumann. El segundo mayor descubrimiento lo había hecho a los cinco años: «Descubrí que podía leer y escribir. Después de eso jamás necesité estudiar mucho».

Uno termina pensando que Beethoven compuso sus sonatas para convertirlas en una especie de competición deportiva con su premio correspondiente al memorizador

más joven. Saint Saëns lo hizo con diez años, Giesecking con quince y Barenboim ya casi de viejo: con diecisiete. Fue en Tel Aviv, en la primavera de 1960: «Fue una terapia para toda mi infelicidad. Era el comienzo de algo para lo cual tenía que trabajar mucho y con constancia. Me aprendí todas las sonatas de Beethoven y las toqué en ocho conciertos consecutivos», cuenta el último de ellos en su autobiografía *Mi vida en la música*. Dos años después haría lo propio con las veinticinco sonatas para piano de Mozart.



Con diez años Saint-Saëns se memorizó las treinta y dos sonatas para piano de Beethoven. En la fotografía se aprecia al compositor en uno de sus conciertos, ofrecido en 1913.

Rachmaninov podía abarcar al teclado una undécima con su mano, pero con la memoria, ni se sabía. Su primo Alexander Siloti, siendo profesor del Conservatorio de Moscú, le ordenaba aprender las más complicadas partituras, a lo que el obediente alumno respondía interpretándoselas de memoria unas horas después. Entre ellas estaban las *Variaciones Händel*, de Brahms. Rachmaninov tan sólo necesitó dos días para tendérselas sobre el teclado sin un solo error de transcripción. El pianista y condiscípulo de Siloti, Alexander Goldenweiser, consideraba aquella memoria algo sobrehumano: «No importaba cuál fuera la composición que se mencionara —para piano u orquesta, operística o de otro carácter—, de un compositor clásico o contemporáneo; si Rachmaninov había tenido ocasión de escucharla, y sobre todo si le agradaba, la ejecutaba como si hubiera sido una obra estudiada minuciosamente». En una ocasión Goldenweiser y su amigo Ivan Alchevsky le giraron visita a su casa, rutinaria en apariencia. Así lo cuenta el primero en un apunte recordatorio:

Rachmaninov deseaba saber qué estábamos componiendo. Yo no tenía nada interesante, pero Alchevsky llevaba la primera parte de una sinfonía que acababa de bosquejar. La mostró a Rachmaninov, quien la

ejecutó, elogiándola vivamente. Pasó mucho tiempo, un año o año y medio. Después, en una de mis veladas musicales, Rachmaninov vio a Alchevsky, recordó la sinfonía y le preguntó cómo le había quedado una vez concluida. Alchevsky, que siempre abandonaba sus proyectos sin finalizarlos, dijo que no la había terminado y sólo tenía la primera parte, que Rachmaninov ya conocía. Rachmaninov dijo: «Es una pena, pues me gustó mucho». Entonces se sentó al piano y ejecutó de memoria casi toda la obra, que era sumamente compleja.

Lo anterior nos da pie para señalar cómo la memoria prácticamente instantánea con que la naturaleza ha dotado a determinados intérpretes les permitía tocar de inmediato obras no sólo por la mediación visual de la partitura, sino también de la auditiva; esta otra forma de memoria permitió a Joseph Hoffmann reproducir una complicadísima paráfrasis de Godowsky sobre una parte de *Das Fledermaus*, de Strauss, con sólo haberla escuchado un par de veces, cuando Godowsky ni siquiera había llegado a completar la obra.

Saint-Saëns tenía el mismo *problema* de oído. No sólo ganó a Giesecking en cinco años para aprenderse a los diez todas las sonatas de Beethoven, sino que esa increíble facultad la conservó hasta el final de sus días, asombrando a propios y extraños. De los propios el más notable fue el mismísimo Richard Wagner, de quien alza un tributo en su *Autobiografía* cuando le conoció en París en 1860, contando Saint Saëns con veinticuatro años. De él le hechizó no sólo «una seguridad y rapidez del todo insuperables en la lectura a primera vista de las más complicadas partituras de orquesta», sino también «una retentiva digna de admiración», ya que «sabía tocar de memoria mis partituras, a las que se sumó también el *Tristán*».

La memoria auditiva de Shostakovich también brillaba con luz propia. Corría el otoño de 1928 (22 años) cuando en el domicilio del director de orquesta Nikolai Malko alguien puso al tocadiscos el fox trot *Tea for two*, de la comedia musical *No, no, Nanette*, tras lo cual Malko retó a Shostakovich a demostrarle su genialidad mandándolo a una habitación y proponiéndole anotar de memoria la pieza e instrumentarla, nadería que debía hacer en una hora. Shostakovich solicitó una nueva audición, puso toda la atención y entró con una sonrisa en el cuarto. «Sólo necesité 45 minutos», refirió vanidosamente a su biógrafo Volkov. La pieza se publicó como *Tahiti Trott* con el Op. 16. Durante toda su vida dio Shostakovich pruebas más o menos accidentales de aquellas facultades. Cuenta Krzysztof Meyer cómo en cierta ocasión visitó Leningrado un grupo de compositores moscovitas para conocer las obras de sus colegas de profesión. En aquel cruce musical se interpretó una suite sinfónica, por entonces inédita, del compositor moscovita Vladimir Fere. «Por la noche Shostakovich invitó a los músicos al cine en que tocaba el piano y, para sorpresa de los asistentes, reprodujo fielmente la pieza que había escuchado sólo una vez».

En la Rusia soviética hubo quien sacó de contrabando información sensible en microfilmes, como el escritor Vasili Grossman; en el Berlín de la Guerra Fría se copiaban los planos aeronáuticos dignos del más reservado secreto industrial con la ayuda de microcámaras; hoy día se extraen millones de datos bancarios por algunos brokers desalmados con la ayuda de un simple lápiz conectado a un puerto USB.

Pero... ¿cómo se las apañaban Mozart *and company* en el siglo XVIII para copiar las obras musicales eclesiásticas sobre las que pesaba prohibición de reproducción por uno de los primeros *copyright* que se conocen? Estoy seguro de que la mayoría de los lectores ya lo han adivinado. *The company* no lo sé, pero el niño prodigio tiraba de memoria, como no podía ser de otra manera. Corría el mes de abril de 1771 cuando con sus quince años recién cumplidos viajó con su padre Leopold a Roma, donde tuvieron ocasión de asistir a la audición del famoso *Miserere* de Gregorio Allegri, cuya partitura los cantores de la escolanía ocultaban celosamente a la vista de todos para reservarse en exclusiva los derechos de interpretación. La pieza era un movimiento coral a cinco voces que tras un complejo desarrollo concluía a nueve voces. Ni nueve sujetos dispuestos a razón de uno para cada voz hubieran sido capaces de memorizar una docena de compases, pero caray, estamos hablando de Mozart, cuya cabeza funcionaba como una perfecta grabadora, así es que se fue raudo a su casa, buscó papel pautado y anotó la pieza completa con fiel exactitud. Mucho se dudó de la veracidad de aquella proeza, pero cuando poco después el propio Mozart tocó al piano la copia ante el cantante papal Christofori este verificó la coincidencia con el original.

DIRIGIR CON LA PARTITURA EN LA CABEZA O CON LA CABEZA EN LA PARTITURA: HE AHÍ LA CUESTIÓN

Sobra decir que la memoria no era distintivo único de los intérpretes. Un audaz conductor de automóvil puede llevar metidas en su cabeza todas las rutas imaginables antes de dar la vuelta al mundo, lo que es muy loable, pero esa hazaña laberíntica no sería posible si antes no ha habido un director de montaje que haya podido ensamblar las piezas del automóvil en la fábrica. Si además ese director no tiene a su disposición planos ni máquinas de precisión la cosa no se pone fea, sino dramática. Un solo fallo posicional del cigüeñal o del árbol de leva y se van al traste todas las rutas del conductor futuro, de ahí el necesario mérito que se le debe reconocer al organizador de ese monumental tinglado que es una orquesta, donde las piezas han de ir imbricadas como si fueran una sola, como si uno hubiera de levantar el capó del motor y preguntarse extrañado al ver una única pieza: «¿Y dónde están todas las demás?». La mayor parte de los directores se enfrentan a las obras musicales con el auxilio de una partitura sobre el atril; es como un misal cuya oración estuvieran formulando los de enfrente, los verdaderos fieles, a golpe de arco o de diafragma. Piénsese que a lo largo de una ópera son cientos las entradas que se dan y otras tantas las que se quitan, cientos los acentos que se han de matizar, las frases que se han de resaltar, así que quítenles la calculadora a estos matemáticos y ya me dirán cómo resuelven con los dedos multiplicaciones de diez cifras.

El psicólogo vienés Alfred Adler dijo que todo podía ser de otra manera.

Algunos directores de orquesta también.

Quien más alto lo dijo fue Arturo Toscanini, el italiano revolucionario del atril, que lo utilizaba tan sólo para estrellar allí las batutas y no sus ojos. El colérico director tiraba de memoria para todo, y cuando notaba los primeros signos de cansancio tras toda una jornada dirigiendo era la memoria la que tiraba de él. Su cabeza era una especie de nave de almacenaje con sus estanterías y referencias para buscar en ellas el producto deseado y meterlo de un golpe en el carrito de la orquesta. Un contrabajista que llegó a conocerle bien por tocar en numerosas ocasiones bajo su dirección contaba asombrado cómo minutos antes de iniciar un concierto le dijo que se le había roto el mi bemol del instrumento y que ante esa inconveniencia lo mejor era no salir al escenario. Toscanini le dijo que esperase; se concentró enérgicamente cerrando los ojos y, una vez repasada toda la partitura, le tranquilizó: «No se preocupe; no hay un solo mi bemol en toda la pieza». Empezó su carrera como violonchelista y su puente hacia la dirección orquestal es uno de los más cortos que se recuerdan en la historia de la música. Su primera salida de Italia fue a los diecinueve años, rumbo a Río de Janeiro para interpretar *Aida*, pero una baja de última hora dejó sin director a la orquesta del Regio de Parma. Corría un 30 de junio de 1886 y el fracaso estaba servido, pero aquel joven que amaba a Verdi por encima de todas las cosas y de todos los miedos levantó la mano y dijo: «Yo puedo remediarlo». Días después el público rompía a reír alborozado cuando vio salir a escena a un muchacho más parecido a un pinche de la cafetería que a otra cosa, pero se calló cuando el chaval dio la entrada a la orquesta sin abrir libreto alguno. En el trayecto transoceánico se había aprendido la ópera de memoria. Tres horas después la ovación era de las más monumentales que se recuerdan. La gente chillaba y lloraba por intentar alcanzarlo en el escenario, incluso algunos grupos le esperaron a la salida del teatro y trataron de llevarlo a hombros al hotel. Cuando llegó a su habitación miró con tristeza el chelo. De buenas a primeras se había convertido en director, un director que cargaba conscientemente el arma con el suficiente retroceso para dañarse cuando se equivocaba al dañar al de enfrente. El perfeccionismo fue su cruz. Dirigiendo (de memoria, cómo no) *Debora e Jaele*, de Pizzetti, cortó a un clarinetista preguntándole por qué demonios entraba medio compás antes de lo que indicaba la partitura. Alguien se le acercó y Toscanini comprobó aterrado que la entrada había sido correcta, dejó la batuta sobre el atril y se echó a llorar repitiendo en voz alta: «¡Estoy viejo, estoy viejo!». Stravinski hablaba así de aquel mago: «Tiene una memoria prodigiosa, no se le escapa ni un solo detalle y basta asistir a uno de sus ensayos para darse cuenta de ello». A un hombre así lo mejor era seguirle la corriente sináptica y no ponerle a prueba de forma un tanto gratuita. A Toscanini no era conveniente tratarle como a un mono de feria, salvo que esa feria fuera la de las vanidades. Cuando siendo joven estudiaba en el Conservatorio de Parma y fue puesta en tela de juicio su memoria se sentó en un pupitre y escribió de memoria no precisamente el nombre de los veinte hijos de Johann Sebastian Bach, sino algo mucho peor: toda la parte orquestal de la Obertura de *Lohengrin*. Aquello tan sólo

sería un aperitivo, teniendo en cuenta que al final de su vida útil figuraban en su repertorio 117 óperas de 53 compositores y 480 obras orquestales de otros 175, todo servido con una memoria respetuosa con el medio ambiente: jamás consultaba una partitura una vez aprendida.

La ruptura con la tradición de contacto visual está apadrinada por Wagner. Con él hubo un antes y un después en lo de consultar las señales a la orquesta sin acudir de continuo al manual de circulación. Cuando en torno a 1848 comenzó a dirigir de memoria todas las óperas de Beethoven tal hecho fue considerado como un insulto al público y, en general, a la ortodoxa historia de la dirección orquestal. Pero eso no era problema de Wagner, sino de unos antecesores timoratos en exceso. Su rival sentimental Hans von Bülow, casado con la hija de Liszt hasta que Wagner puso una doble barra a la relación, también solía dirigir de memoria, lo que causaba no poca admiración a un joven Richard Strauss, que se fue a Meiningen para aprender de él los sortilegios de la dirección orquestal. Según contaba Strauss, Bülow ensayaba todos los días de diez a una y siempre de memoria. H. von Karajan también puso mucho de su parte para figurar en este capítulo. Con veintiún años trabajaba de director repetidor en el Festival de Salzburgo y allí puso tanto corazón como atención para aprenderse *Falstaff* de memoria, sin mirar la partitura, escondido tras el órgano y escuchando desde allí los ensayos de Toscanini.

Proeza similar a la de Toscanini en Río fue la de un joven Mahler que en agosto de 1883 se hizo de una forma un tanto peculiar con la titularidad de la dirección orquestal del Teatro de Kassel. Cuenta Alma en sus *Recuerdos* que habiendo huido su titular por razones desconocidas preguntaron a un jovencísimo Mahler si con veintitrés años estaba en condiciones de dirigir aquel mismo día y sin ensayo previo *Martha*, la ópera de Flotow, respondiendo que por supuesto, aunque jamás había visto una nota de la obra. Tan sólo pidió que le dejaran la partitura durante aquella tarde, una tarde que él empleó en aprenderla de memoria para dirigirla tan brillantemente que «a la noche fue contratado inmediatamente». Otro renombrado compositor que sacó notables réditos a la dirección orquestal fue Rossini. A los treinta y siete años se le anticipó la crisis de los cuarenta y manifestó al mundo que desde aquel momento tan sólo se dedicaría a cocinar y a dirigir, por tal orden de importancia. Pero aquel italiano no era un treintañero al uso: le avalaban más de treinta óperas y ni se sabe cuántas otras obras menores. Un informe enviado el 11 de marzo de 1822 por un joven Hector Berlioz al *Journal des Débats*, periódico donde escribía sus crónicas musicales, habla de los ensayos de Rossini para el estreno de *Zelmira*: «[...] Su memoria prodigiosa le permite formular sus observaciones a cada uno (de los cantantes) por separado después del ensayo. Al salir del San Carlo lo acompañé a la casa del copista, a quien señaló unos cincuenta errores, ¡y sin mirar la partitura! Cuanto más uno observa a este hombre de cerca más llega a la conclusión de que se trata de un ser superior».

Ciertamente, la superioridad era un atributo que se pudo aplicar prácticamente a

cualquier edad a Felix Mendelssohn. Daba igual la que tuviera. De niño era capaz de tocar al piano de memoria cualquiera de las sinfonías de Beethoven y a los veinte años no había perdido un ápice de aquel portento diferencial, ya que solía dirigir sin partitura *La pasión según San Mateo*, que, según la versión que tengo en mi casa, dura 173 minutos que, a su vez, llevados al ámbito futbolístico, suponen un partido de ida y otro de vuelta recordando quién pasó a quién el balón en cada momento por secuencias ordenadas cronológicamente. Testigo de ello fue la soprano alemana Wilhelmine Schröder-Devrient, que detalla en sus *Recuerdos* cómo Mendelssohn acometió aquella macropieza dirigiendo todos los ensayos de memoria.



Para Mahler no había buen podio sin una buena memoria. Las caricaturas del personaje corrieron como la pólvora en su época.

Toscanini murió en 1957 a los ochenta y nueve años, cuando Barenboim tenía

quince y empezaba a hacer carrera, así que difícilmente podía usarle como referencia en aquel maravilloso *campo de concentración* que era su memoria. Precisamente en 1957 dio un concierto en Nueva York como solista al piano bajo la dirección de un admiradísimo Dimitri Mitropoulos, a quien por lo visto Toscanini había pasado aquel testigo prodigioso. Así lo cuenta en su libro *Mi vida en la música*: «No conozco a nadie que tuviera una memoria tan fenomenal como la de Mitropoulos. Recuerdo que asistí a su ensayo del *Wozzeck* de Berg en Salzburgo, en 1955, con la Filarmónica de Viena. Siempre ensayaba de memoria y se sabía de memoria todas las notas y también el texto. Dicen que siendo director musical en Minneapolis tenía que dirigir el estreno mundial de una nueva pieza estadounidense cuyas partes orquestales no llegaron hasta el día anterior al primer ensayo; la partitura para el director no llegó nunca. De modo que se fue a su casa con todas las partes de la orquesta, las distribuyó por el suelo de la manera en que se sienta la orquesta, se aprendió la pieza de memoria en una noche y a la mañana siguiente ensayó así». Es muy cierto lo que refiere Baremboim y concuerda exactamente con lo que Arthur Rubinstein contaba de aquél en sus memorias: «Entre sus numerosas y fantásticas interpretaciones recuerdo en especial la ópera *Wozzeck*, de Alban Berg, que dirigió sin partitura de principio a fin. Nunca recurrió al papel para acompañar a los solistas en ningún concierto». Mitropoulos tenía además una virtud muy poco corriente en los directores musicales: la amabilidad. Así como Toscanini había convertido su memoria en un arma de tortura durante los ensayos, Mitropoulos, por su parte, la tenía como un instrumento de concordia, ya que se imponía a sí mismo memorizar el nombre de todos los componentes de una nueva orquesta antes de comenzar el primer ensayo.

... Y, CLARO, MEMORIAS DE PRIMATE EN CUERPOS DE ELEFANTE

No, la cuerda floja no sólo se inventó para los equilibristas. El hombre por lo general es un payaso para el hombre, pero cuando está tocando un instrumento ante tres mil personas se convierte en el lobo del que hablaba Hobbes. Se convierte en un depredador de perfección. También en un cazador de reconocimientos. Pero ocurre que ese solista no está en un circo ni en una estepa, sino en un escenario, o mejor, en un gigantesco cuadrilátero sin más contrincante que él mismo reflejado en un espejo, tal como veremos le ocurrió a Stravinski con sus manos. No todo solista que sale a ese cuadrilátero siente pánico escénico, pero sí todos sienten lo que podíamos llamar pánico *cromático*. No sólo salen a tocar, sino también a jugar a una ruleta rusa que en lugar de balas tiene algo más amable: colores. Y créanme que el más temido por un cantante o un instrumentista no es el proverbial amarillo, sino el blanco. En ese color maldito se quedaron algunos descorchando una nota sin nada dentro. Recuerdo haber leído hace muchos años una entrevista a Giuseppe Sinopoli en la que decía que a él no le asustaba el vacío, sino el *vacuum*, un concepto más profundo y metafísico que el mero vacío, porque el vacío podía llenarse, pero el *vacuum* jamás. El vaciado de

memoria en una fracción de segundo es el temido *vacuum* de los intérpretes solistas, y ahora veremos que cuando eso ocurría su bochorno también representaba un vacío muy difícil de llenar.

Stravinski apreciaba en los demás aquello de lo que él carecía, que a su entender era muy poco, de ahí que allí donde él no hacía pie se posternara a los pies de los colosos, uno de ellos Toscanini, como ya hemos visto. Stravinski y el color blanco fueron muy buenos amigos. Su *Concierto para piano e instrumentos de viento* se estrenó el 22 de mayo de 1924 en la Ópera de París, dirigiendo Serguéi Koussevitzki con el autor al piano. Todo fue sobre rosa en el primer movimiento, pero en el arranque del segundo Stravinski se quedó en blanco en una pose propia del Narciso mitológico, al contemplar reflejadas sus manos en el bastidor del piano, de manera que hubo de esperar a que el director le canturreara las primeras notas del *larguísimo* para así devolverlo a la sala desde donde quiera que estuviese. A alguien de tan todopoderosa memoria como Rachmaninov le fue algo mejor cuando se quedó en blanco por la tarde el 18 de junio de 1912 (un suceso de merecida notación cronológica, ciertamente) durante un concierto que aspiraba a ser tan infalible como los anteriores. En carta del día siguiente a su amante Marieta Shaginian daba una voz de alarma: «No estoy tuberculoso. Simplemente cansado, muy cansado, y vivo a base de gastar mis últimas fuerzas. Por primera vez en mi vida, durante el concierto de ayer, en una fermata olvidé lo que venía después, y para zozobra de toda la orquesta estuve largo tiempo tratando de recordarlo mientras salía del paso improvisando. Le pido a Dios poder retirarme pronto». Pero las quejas de Rachmaninov fueron más oídas por los médicos que por Dios. Por entonces sólo tenía treinta y nueve años y aún daría conciertos hasta el año de su muerte en 1943.

Veintiocho años después de que Wagner lo hiciera, probó Rimski-Korsakov a dirigir de memoria a Beethoven. El concierto tuvo lugar el 30 de noviembre de 1876. Entre otras cosas se interpretaron fragmentos de su *Quinta sinfonía*. Según Rimski, «el concierto salió a las mil maravillas y sólo la sinfonía de Beethoven fue mediocre». Esta autocrítica tiene su justificación, dado que asumió el riesgo de dirigir todo el repertorio sin la partitura en el atril, «pero me acuerdo —dice en su *Autobiografía*— que en el pasaje del *scherzo* final de la sinfonía me falló la memoria», de manera que sólo con la ayuda del primer violín regresó a la melodía y a tiempo para cambiar el compás y el *tempo*. «No acerté a perdonarme a mí mismo esta distracción y esta falta de atención, que afortunadamente nadie notó, y desde aquel momento decidí dirigir siempre con la partitura ante los ojos». Mili Balakirev era otro *fenómeno* con una memoria muy *sui generis*, ya que, tal como denuncia Rimski-Korsakov en su *Autobiografía*, solía dirigir todas las obras de memoria, pero a cambio no daba una sola entrada a la orquesta. El éxito de este peculiar estilo no podía durar mucho. El 17 de marzo de 1882 Balakirev dirigía en un concierto el estreno de la *Primera sinfonía* de Glazunov y la ópera *Sadkó*, de Rimski-Korsakov. Uno de los dos se fue muy descontento aquella noche a la cama: «Esta vez Balakirev

hundió mi obra lisa y llanamente. Al iniciar la segunda parte indicó el cambio de movimiento un compás antes. Ciertos instrumentos fallaron su entrada, dando origen a un indescriptible caos. Desde aquel día Balakirev dejó de dirigir de memoria».

Si el mejor amigo del músico es la memoria, el peor enemigo de la memoria son los nervios. Personalidades severas y flemáticas como Rachmaninov, Sviatoslav Richter o el propio Busoni contrastaban con otras cuya mayor concentración sudorípara se localizaba en la esfera del reloj, por no ver el momento de que *aquello* acabase. Es decir, el recital. Supongo que así fue como el pánico escénico llegó a convertirse en pánico de proscenio, porque, al final, tan tenso estaba el intérprete por no errar como el público por no tener que asumir la penosa falibilidad de sus ídolos.

Una relación perfectamente simbiotizada de pánicos era la que sentía Ignaz Jan Paderewski. Paddy, que llegaría a dejar el piano con no poco alivio para convertirse en primer ministro de Polonia en 1919, jamás perdió su terror a los escenarios a pesar de los cincuenta y ocho años que estuvo en activo, pero por desgracia los gastos que debía asumir en su caprichoso tren de vida le tenían irremisiblemente atado a las candilejas como Prometeo a las peñas del Cáucaso. Durante el último concierto que ofreció en su gira por Estados Unidos en 1902 (41 años) Paderewski pisó el escenario y, según un crítico, «al contemplar el numeroso público se estremeció como un canario atemorizado». En una de las piezas se perdió a la mitad y hubo de comenzar de nuevo como un principiante en un examen de conservatorio. En mitad de los bises una dama se levantó de la butaca y él dejó de tocar, siguiéndola iracundo con la mirada hasta que desapareció. Terminar aquel bis fue un calvario para él. Llegar hasta el final de su carrera también.



Los patinazos memorísticos de Paderewski eran proverbiales frente al teclado, lo que no le impidieron llegar a convertirse en el primer ministro de Polonia en 1919.

La misma cruz llevaba a sus espaldas el pianista inglés Clifford Curzon, que padecía una rara derivación de la licantrópía, ya que en cuanto se apagaban las luces del escenario sus nervios salían a cazar, normalmente del chaqué hacia dentro, quedando desde entonces su actuación a merced del azar. El director sir Georg Solti lo recuerda en una estampa de 1957, cuando debutaron juntos en el *Carnegie Hall* con la Filarmónica de Nueva York. Para él, Curzon, por entonces de cuarenta y nueve años, era «un músico extraordinario, pero un hombre muy nervioso, y yo cometí con él un error psicológico terrible. Cuando me preguntó por qué no había seguido mi carrera de pianista le conté el problema de memoria que había tenido en el concurso de Ginebra. La historia le impresionó tanto que para la hora del concierto estaba hecho un manojo de nervios».

En algunas naturalezas superiores la cosa no era para tanto. La memoria era como un plato suculento en cuya elaboración uno se guiaba o no por un recetario de cocina, de manera que si a mitad de la preparación se quemaba la materia prima por un exceso de cocción se consultaba el recetario y listos. Ya hubiera querido para sí Curzon el temple del pianista Arthur Schnabel, quien gozaba de una memoria asombrosa no exenta de algún episodio de abstracción stravinskiana, como el que sufrió tocando el *Concierto n.º 2* de Brahms con la Filarmónica de Nueva York bajo la batuta de Bruno Walter. En un momento dado el pianista se fue por un lado y la orquesta por otro, y como aquello no había forma de encauzarlo Schnabel apagó el fogón, ordenó parar a la orquesta y se acercó con toda naturalidad a Walter; hojeó su

partitura, le golpeó la espalda en señal de agradecimiento, se volvió a sentar y reanudaron la marcha allí donde aún se veían marcadas las rodaduras del trompo. En otra ocasión Schnabel dejó claro que era un hombre de recursos. Había aprendido de Manuel de Falla que las corrientes de aire daban mucho juego en lugar de quitártelo, de manera que cuando abordando un ciclo de Schubert en el *Town Hall* de Nueva York tuvo un lapsus de memoria se salió con una disculpa que Claudio Arrau siempre rememoraba notablemente divertido. Dejó de tocar, se puso de pie y dijo al público: «Lo siento, pero hay una corriente de aire tan espantosa que no puedo continuar la ejecución». Para cuando los acomodadores descubrieron que todas las ventanas del teatro estaban bien cerradas, Schnabel ya había puesto pies en polvorosa hacia el hotel.

Pero el *albis* más fatídico de la historia de la música es el que manchó de negro uno de los cerebros más privilegiados de sus moradores. Hubo borrón, pero no cuenta nueva para George Gershwin cuando en febrero de 1937, tocando su *Concierto para piano en Fa* con la Filarmónica de Los Angeles, se quedó en blanco durante unos segundos en mitad de la actuación, algo que jamás le había ocurrido, al tiempo que sentía un olor a goma quemada a su alrededor. Lo de la goma quemada ya no es una metáfora jocosa. Los tumores cerebrales son así de caprichosos cuando eligen martirizar a alguno de los cinco sentidos. No se trataba de una distracción, sino de un nuevo movimiento de la muerte, poniendo en jaque a un rey que ya se desplazaba sin corona de lo mucho que dolía la cabeza. El dolor desapareció para siempre unos meses después, el 11 de julio.

LA MEMORIA COMO ESCONDRIJO DE LA ALTANERÍA

En ocasiones la memoria era un arma de doble filo, normalmente arrojadiza en quienes, como Beethoven, paladeaban con exquisitez dos únicos sabores: el del buen vino y el de la humillación. En el verano de 1791 demostró a todos que, a pesar de haber sido cocinero antes que fraile, con sotana rezaba como nadie. En aquella época aún no estaba sordo, contaba veinte años y le carcomían las ganas de demostrar que él no era como el común de los inmortales; es decir, como el común de los músicos. Tuvo su oportunidad viajando con el elector Maximilian Franz, quien se llevó a su orquesta en una travesía por el Rin en un barco propio que disponía de todas las comodidades para unos e incomodidades para otros, como Beethoven, que fue nombrado *mozo de cocina*. Al gran J. F. X. Sterkel, reputado pianista de la época, se le colocó bastante más arriba en el escalafón, pero los papeles se invirtieron un día en que, habiendo maravillado a todos Sterkel con unas difíciles variaciones, alguien propuso al mozo de cocina superar lo que habían escuchado, de manera que Beethoven se sentó al piano y no sólo reprodujo de inmediato hasta la última de aquellas variaciones, sino que fue añadiendo otras de su cosecha partiendo de las células temáticas empleadas por Sterkel. A partir de aquel día nadie en el barco pidió

al de Bonn un plato de endivias o de cebolla caramelizada, sino que tocara. El mismo Beethoven confesó en una ocasi3n a un admirador, el compositor Schl3sser: «tengo una memoria tan fiel que estoy seguro de no olvidar nunca, aunque pasen a1os, un tema que he concebido una vez». En modo alguno esto era un farol o una bravuconada. En 1798, contando con veintisiete a1os, se hizo muy amigo del futuro te3logo Carlos Amenda, hijo de un violinista, con el que incluso lleg3 a vivir una temporada. Pues bien, cuenta Amenda en sus recuerdos c3mo una noche su compa1ero encadenaba al piano maravillosas improvisaciones cuando sus manos se pararon repentinamente y cerr3 la tapa. Amenda se lament3 por que una m3sica seguramente llamada a perdurar por los siglos de los siglos se muriera nada m3s nacer, a lo que Beethoven repuso: «Te equivocas. Puedo reproducir todas las fantas3as que improviso». Y, seg3n Amenda, volvi3 a interpretarlas sin cambiar nada. Aquella lectura de impresi3n inmediata le llevaba igualmente a examinar una obra a vuelapluma y advertir matices que un m3sico corriente s3lo hubiera captado tras un sosegado an3lisis. A finales de 1817 uno de ellos, Cipriani Potter, entr3 en contacto con Beethoven cuando este ten3a por tanto treinta y seis a1os. Cuenta Thayer en sus *Recuerdos* c3mo el de Bonn se interes3 por las composiciones de aquel ingl3s, ocurriendo entonces lo siguiente:

Potter le mostr3 la partitura de una obertura. Beethoven la recorri3 con la vista con tanta rapidez que Potter lleg3 a la conclusi3n de que s3lo hab3a querido echar un vistazo por educaci3n, pero se qued3 muy sorprendido cuando Beethoven, que lo hab3a le3do de principio a fin, se volvi3 hacia 3l y le mostr3 un fa sostenido grave en el fagot, dici3ndole que esa nota no era posible.

El propio Berlioz, siendo un ind3mito joven, lleg3 a desarrollar una memoria que le permiti3 aprenderse todas las 3peras de Gluck, al que gustaba entregarse por encima de los dem3s placeres auditivos y extraauditivos. Ello le permit3a dirigirse al teatro, sentarse en su butaca y, fuera cual fuera la 3pera que de aquel se representase, detectar de inmediato el menor fallo de interpretaci3n por la orquesta; su cabeza lo procesaba de inmediato y entonces advert3a de ello sin escatimar volumen a su vocer3o. El propio Berlioz relata c3mo en una representaci3n de *Ifigenia en T3uride* se hab3an a1adido unos platillos a la primera Danza Escita, en la que Gluck s3lo emplea cuerdas, y de igual forma c3mo en el recitativo de Orestes, en el tercer acto, hab3a sido omitida la parte de los trombones. Todo aquello le inund3 de ira, de manera que tras la danza escita, aprovechando el s3bito silencio orquestal, grit3 con toda su rabia: «¡Aqu3 no corresponden platillos! ¿Qui3n se ha atrevido a mejorar a Gluck?». La cosa no fue a mejor con el amordazamiento de los trombones en el tercer acto, que arranc3 nuevamente sus iras: «¡No han tocado los trombones! ¡Esto es insoportable!». Hector Berlioz. Todo un car3cter. Y aquella toda una 3poca.

MEMORIAS ARRUGADAS COMO PA1UELOS

Pero vayamos ahora al otro extremo de la p3rtiga. Los apagones memor3sticos eran

como pequeños boquetes dejados en la pared donde algo había estallado, unos boquetes que en lugar de revocarlos, o sea, pasarlos por alto, he preferido adaptar como hornacinas para dejar un comentario como si fuera un lugar de culto. Cuando la concentración se evaporaba la maquinaria se detenía y los intérpretes seguían siendo para el público un libro abierto, pero más parecido al libro de los muertos egipcio que a otra cosa. Cuando aquel apagón se producía la tragedia estaba servida, y de todos sus infaustos ingredientes había uno que quemaba especialmente la lengua: el ridículo.

Con doce años estoy seguro de que Arthur Rubinstein nunca había oído hablar del *vacuum* en su aldea natal de Lodz, pero lo sintió hasta el tuétano cuando lo desafió al casar su edad musical con la neurológica y algo salió rematadamente mal. Mal y ofensivo, teniendo en cuenta que se hallaba celebrando su primer concierto en público ante sus conocidos y amigos. Tras ejecutar con solvencia el *Concierto en La mayor* de Mozart y ser aclamado por el auditorio el niño se dijo aquello de que quien puede lo más puede lo menos, de manera que se lanzó a tocar propinas tal como vio que hacían los mayores ya consagrados. La primera fue la última, en concreto el *Duetto de las Romanzas sin palabras* de Mendelssohn. Así lo cuenta Rubinstein en *Mis años de juventud*:

Comencé a tocar la romanza, sonreí a mis amigos y comencé a pensar en todo menos en la música. De repente, ¡zas!, la catástrofe: mi mente está en blanco, no puedo recordar una sola nota. Lo único que sé es que la pieza está en la bemol mayor, de forma que sin parar un segundo, con el corazón paralizado, comienzo a improvisar. Elaboré sin problema un tema en la bemol, pero nada tenía que ver con Mendelssohn. Luego de unas cuantas modulaciones inventé un tema secundario en tono menor, para contrastar; lo elaboré un poco y volví al romántico tema en la bemol mayor. La coda fue un arpeggio delicado, tocado *pianissimo* con un pedal suave. Como a todas luces el público no conocía la pieza la celebró con el mismo entusiasmo que antes.

La distracción por antonomasia bien se puede adjudicar a uno de los más nuestros: Pablo de Sarasate. Es comprensible que un pianista se pierda durante una fracción de segundo en los últimos compases del *precipitato* de la *Sonata n.º 7* para piano de Prokófiev, o en el peliagudo *Islamey* de Balakirev, pero lo que ya no resulta de recibo es que el solista salga fraccionado del todo a escena, como le ocurría al violinista navarro. Cuenta Arbós en sus Memorias como en el St. James Hall de Londres se interpretaba el *Concierto para violín* de Beethoven, el cual se provee de un largo *tutti* inicial tras el cual el solista debe inspirar hondo y arrancar con brío el primer quejido a la madera; sin embargo en aquella función el solista se dio cuenta de que la única madera que había era, por mitades, la de su cerebro y la de su violín, ya que justo en aquel momento Sarasate se percató de que se había dejado el arco en el camerino, por lo que salió rápidamente en su rescate y el concierto hubo de reiniciarse para diversión de un público que, viniendo de España, lo perdonaba todo. Parece ser que Arbós disfrutaba colocando sanguijuelas en la piel de Sarasate para curarlo en las páginas pares y desangrarlo en las impares. En sus Memorias sigue contando cómo unos años después, celebrándose los festivales de Sheffield, don Pablo empezó la cosa razonablemente bien tras salir a escena con arco y violín, esa

vez para tocar una obra de aire escocés titulada *Pibrook*, de Alexander Mackenzie, pero tras acometer la orquesta los primeros compases de la Introducción el arco de Sarasate cobró vida propia y se arrancó con la *Fantasía Escocesa* de Max Bruch, continuando con toda naturalidad un buen rato hasta que el director comprendió que aquello no era una broma. Paró la orquesta y emprendió un diálogo con el violinista que, a decir de Arbós, fue algo así:

—¿Qué está usted tocando?

—Eso pregunto yo, ¿qué tocan ustedes?

—*Pibrook*, de Mackenzie.

—Y yo, ¿qué he tocado?

—La *Fantasía escocesa*, de Max Bruch.

—¿Y qué debo tocar?

—Pues el *Pibrook*, de Mackenzie, que es lo que está en el programa y en los atriles.

Quizá nunca el diálogo entre dos besugos fue tan divertido.

El común de los mortales nos conformamos con recordar el nombre de alguien que nos para por la calle después de un tiempo más o menos prolongado sin tener ningún contacto. Pero si uno se hacía músico la responsabilidad de localización mnémica inmediata se incrementaba, de manera que si no se ejercía y además Arbós andaba cerca ya se podía dar por corneado en una u otra página de sus *Memorias*. Cuando Sarasate fue invitado al Festival del Rin para estrenar la *Fantasía noruega*, de Édouard Lalo, el violinista se ocupó de invitar a este y a su familia, como también se preocupó de memorizar los nombres de sus miembros y el lugar concreto de donde venía cada cual, así como el hotel donde se alojaban y otras tantas trivialidades, para demostrar a la familia Lalo que su memoria podía ser muy buena en la distancia corta. En fin, de tanta cortesía se le quitó a don Pablo la valentía y, recordando todo lo accesorio, quiso *il fatto* que se olvidara de lo principal: ¡las notas de la *Fantasía*! Así fue como en dos ocasiones tuvo que detenerse a mitad del concierto tras olvidar su parte de solista mientras «la familia entera de Lalo —cuenta mordaz Arbós—, con la cabeza hundida entre las manos, trataba de ocultar su sonrojo a las miradas del público». La situación se medio arregló con una carrera de su manager, Otto Goldschmidt, por el patio de butacas en dirección al escenario, con la partitura en la mano. Vayan a saber qué pudo y qué no pudo tocar a partir de ahí el navarro, miope como era, y si en algún momento de la obra la *Fantasía noruega* no pasó a localizarse en los Países Bajos...

Capítulo 3

Oídos en plena forma...

y en forma plana

El oído humano no es ningún misterio para el otorrino, pero el oído del músico, en cuanto sobrehumano, sume al sector médico en el más completo desconcierto. La memoria es susceptible de mayor o menor educación mediante ejercicios prácticos que rayan la coerción; sin embargo la ultrasensibilidad receptivo-intelectiva del oído tiene mucho de genético. Es como el caparazón de las tortugas o la tinta del calamar, pero ello en un mundo a la inversa donde la generalidad de las tortugas y de los calamares nacieran sin esas armas de protección. Al músico le protegen su oído y su memoria, y en el momento en que alguna de las dos hace aguas pliega sus bártulos y se sienta en dique seco a ver pasar la vida, no la suya, sino la de los demás. Se nace con determinadas facultades ultradesarrolladas como se nace con un determinado coeficiente intelectual que nos confiere una neta responsabilidad en cuanto a su conservación y potenciación. Pero el oído absoluto es otra cosa. El músico nace con él, ha crecido con él en el útero materno y hasta ha podido identificar en qué momento el burbujeo del líquido amniótico sonaba en mi bemol mayor o en do sostenido mayor. Y además, caramba, lo recuerdan. Hablamos de seres absolutamente excepcionales como la humanidad no ha dado en sus cuatro millones de historia. Bueno, también están los futbolistas, pero esa es otra historia, que en la nuestra no merecen ni un pie de página. El oído en el músico se configura como un determinismo orgánico y no es susceptible de educación; es el oído el que condiciona a su poseedor convirtiéndolo en un ser ubicable en un plano diferente al del común de los oyentes, y ese determinismo orgánico es el que propende a determinados genios a la dedicación de una actividad concreta.

En algunos casos estas facultades eran advertidas en la más tierna infancia, de modo que la sorpresa en los hogares era descomunal. Casi me siento avergonzado de mi delectación cuando mi hija de tres años leyó su nombre en una pizarra, y la comparo con la de los padres de Arthur Rubinstein cuando a los dos años le colocaban de espaldas al piano y pulsaban un acorde de diez notas unísonas, que luego el niño identificaba sin error: do, re bemol, fa sostenido, la natural, etc, etc. Invito a los lectores con hijos pequeños a hacer la misma prueba casera sin falta de tener un piano al lado: siéntenlos junto a la ventana, esperen al primer bocinazo de un vehículo, y si el pequeño ha sido capaz de identificar que proviene de un punto

definido muy calle arriba, justo entre el supermercado y la tintorería, envíenlo inmediatamente al conservatorio.

PADRES ESCUCHANDO A HIJOS Y, ¡SORPRESA!, HIJOS ESCUCHANDO A PADRES

Eso fue lo que hicieron los padres de Rubinstein y, seguramente, los de Chaikovski al comprobar lo que ocurría cuando pulsaban a sus espaldas una tecla de las ochenta y ocho y el niño adivinaba de qué nota se trataba. Sorprende entonces que treinta y cinco años después Chaikovski reconociera que existía una combinación instrumental a la que su oído era, sin embargo, refractario, incapacitándole incluso para componer nada en tales registros. Así se lo contaba a su amiga invisible Nadezna von Meck en carta de 26 de octubre de 1880:

Me pregunta por qué no escribo nunca tríos. No se inquiete por mí, amiga mía; le proporcionaré de buen grado ese placer, pero ello es superior a mis fuerzas. En efecto: por una particularidad de mi aparato auditivo no puedo soportar la unión del piano con el violín y el violonchelo. Me parece que los timbres de estos instrumentos se hurtan unos a otros. No puedo explicarme este hecho fisiológico; sólo puedo confesarlo.



Los dos enemigos más temibles para Chaikovski: el miedo a morir y los tríos musicales.

Quizá había algo de pose en esta queja porque al año siguiente, espoleado por la humillación de su confesión, reprogramó debidamente sus principios morales para acostar juntos a los tres instrumentos, y del feliz ayuntamiento surgió un trío que dedicó «a la mémoire d'un grand artiste», refiriéndose a Nikolai Rubinstein.

En otros casos los niños ya no tenían edad para jugar y ponían a los padres en su sitio. Ni adivinanzas, ni espectáculos circenses, ni vanidosos desafíos al teclado ante los amigos en veladas dominicales. En algunos hogares la vida era al revés y la disciplina la ponía el niño, lo que sólo era posible si el progenitor era un visionario al que no le importaba someterse. Había un niño que se llamaba Niccolo y andaba por su casa de Génova con una fusta detrás de su padre, Antonio Paganini, a pesar de que

éste era estibador de muelle. Él fue quien con seis años dio a Niccolo las primeras enseñanzas de mandolina y violín, pero el oído hipersensible del alumno le hacía enfurecerse cada vez que su profesor desafinaba, así que las clases finalizaban con el pupilo corrigiendo al maestro. Aquel niño hubiera sido feliz en compañía de otro nacido veintiséis años antes, que a los cuatro años había desarrollado tal receptividad de oído que podía advertir cuándo un violín estaba desafinado un cuarto de tono. Nos referimos a Mozart, por supuesto. Su prodigioso sentido era recordado cinco meses después de su muerte por el violinista Andreas Schachtner, quien contaba por carta a la hermana de Wolfgang, Mariana, cómo en una visita a la familia Mozart el pequeño genio le había recordado de su anterior visita que su violín estaba un cuarto de tono desafinado respecto del suyo. «Me eché a reír, pero vuestro padre, que conocía la extraordinaria sensibilidad y memoria musical del niño, me pidió que fuera a buscar mi violín para ver si tenía razón. Lo hice, y así era». Casos como los de Mozart o Paganini eran verdaderas rarezas; no sólo hubieran sabido ubicar el lugar exacto del bocinazo, sino también si el impaciente conductor había pulsado el claxon con la mano abierta o con ella cerrada.

En ese sentido los músicos de oído privilegiado eran más parecidos a tahúres que a otra cosa. Su tercer ojo estaba perdido, pero muy despierto, en algún lugar entre el tímpano y la trompa de Eustaquio, y en ese reducto algunos eran inexpugnables. Brahms se deshizo en halagos hacia Clara Schumann tras la muerte de su marido, y entre ellos descollaba el de protección. Si a la feraz aritmética de Brahms se sumaban protección y admiración, el resultado era un martirio con más agujeros que el de san Sebastián. Una de las cualidades de Clara que más le deslumbraba era su prodigioso oído interno, según testimonió uno de los nueve hijos del matrimonio, Eugenia. Cierta día en su casa familiar de Fráncfort oyó a su madre tocar unas piezas en el salón, de forma que al entrar se encontró con que...

[...] Brahms estaba sentado frente a ella y parecía impresionado y conmovido [...]. Al cabo de un rato Brahms me pidió que le diera el tercer volumen de las sonatas de Beethoven para consultar una cosa. Me dirigí al musiquero de mamá y le llevé lo que me pedía. Buscó una página determinada y luego exclamó: «Es realmente increíble el oído interno de su madre. Vea usted esta nota; figura en todas las ediciones de las sonatas de Beethoven; yo siempre la he considerado equivocada. No hace mucho tuve la oportunidad de consultar el manuscrito de las sonatas y comprobé que mi juicio era acertado. Y ahora me encuentro con que su madre había corregido ya esa errata. Tiene una seguridad de oído como no había visto en ningún otro músico».

Lo que ocurría con Brahms eran dos cosas: que estaba perdidamente enamorado de la mujer de su mejor amigo y que por entonces vivía a finales del siglo XIX, lo que no le aventajaba para decidir si el siglo XVIII había estado plagado de discapacitados auditivos. Un oído interno que funcionaba como una espectrometría era el de Johann Sebastian Bach. Oía toda la música en la cabeza y no necesitaba materializarla simultáneamente al teclado. Sólo debía ser un escriba obediente. Afirmaba su hijo Carl Philipp Emmanuel en 1775, veinticinco años después de la muerte de su padre: «Salvo algunas de sus piezas para clave, particularmente cuando aprovechó el

material de alguna improvisación sobre el teclado, él compuso todo lo demás sin instrumento, aunque luego lo probaba en alguno». Siento por J. S. que de los siete hijos que le sobrevivieron volviera a ser Carl Philipp quien persistiera en las virtudes del padre, esta vez ceñida a las sensoriales: «Nadie podía afinar y encanillar los instrumentos de tal manera que él se considerase satisfecho. Lo hacía todo personalmente. Percibía la más leve nota equivocada, incluso en los conjuntos más grandes».

ESCUCHANDO LA AGUJA EN UN PAJAR

Lo verdaderamente llamativo era la afición que algunos compositores tenían a alejarse del conjunto orquestal para apreciar en tres dimensiones el brillo del sonido, pero también para percibir con mayor nitidez el error de un solo instrumento y saltar sobre la yugular del músico desde el patio de butacas para reencauzar la circulación de su mala sangre. No se engañen. Muchos fueron los llamados a esta afición, pero pocos los escogidos. Rimski-Korsakov fue uno de ellos. En enero de 1895 la dirección de la Ópera de Kiev le había invitado al ensayo general del estreno de su obra *Snegurotchka*, así que hizo de agente controlador paseándose por el escenario entre los músicos hasta que en un momento dado del tercer acto oyó un motivo tocado por los primeros violines, repetido tres octavas más bajo por un contrabajista. Una vez localizado «me acerqué al contrabajista y comprobé que, en efecto, tocaba con arreglo a su parte. Hice parar la orquesta y pedí al músico que me mostrara su parte. Me di cuenta entonces de que el copista había encajado el motivo en la parte del contrabajo. Ordené al músico que no lo tocara y lo suprimí». Lo bueno que tenía un carácter afable como el de Rimski era que la sangre nunca llegaba al río... Lo mismo ocurría con el astringente Debussy. Era un ser privilegiado en muchos sentidos, pero su sentido mejor dispuesto era el del oído. En él guardaba una caja de resonancia como réplica de la gigantesca caja en que se configuraba el exterior, de manera que no había un solo sonido llegado de fuera que no reverberara allí dentro en la misma frecuencia. El pianista francés Robert Schmitz cuenta cómo en una ocasión Debussy asistió a uno de los conciertos de sus obras que aquél dirigió en París. Se representaba *La damoiselle élue*. Pero durante el ensayo ocurrió una fatalidad: un oboe tocó *una* nota equivocada. Debussy se contuvo y no dijo ni palabra, pero no bien terminó el ensayo se acercó al escenario, concretamente al oboísta, y tomando la partitura pasó las hojas, mirándole directamente a la cara. Luego colocó su dedo al azar y sentenció: «Usted tocó *eso* mal». Cuenta Schmitz que «cuando miré por encima de su hombro el lugar donde estaba apoyado su dedo, descubrí que estaba justo donde el oboe se había equivocado. Debussy conocía al tacto las hojas de su partitura».



Para Debussy la mejor arma del compositor era un oído finísimo. En la fotografía se le aprecia tocando ante amigos en 1913.

En fin, los músicos de la Filarmónica de Nueva York también conocían al tacto la irritabilidad de Gustav Mahler, aunque unos más que otros. La culpa la tenía aquel finísimo oído, fuente de desgracias propias y ajenas. A algunos el sentimiento de culpabilidad no les deja vivir; a Mahler su oído tampoco. Uno de los violinistas de la orquesta, Hermann Martonne, desveló que el conductor «tenía la costumbre de señalar a algún músico desafortunado, correr hacia él, apuntarle a la cara con su batuta y gritar: “¡usted, usted! ¡Toque ese pasaje solo!”». Hay quien piensa que el mejor testimonio histórico de tiranía se halla en *Vida de los doce césares*, de Suetonio, y puede que tengan razón. La única diferencia es que ellos no tenían una batuta en la mano, pero Mahler sí una corona de laurel en la cabeza, lo que les acercaba peligrosamente. Con Bruno Walter hacía un equipo magnífico, sobre todo cuando Walter estaba lejos del escenario y desde allí colaboraba en malvadas delaciones. El compositor Egon Wellesz cuenta cómo asistió al ensayo de la segunda sinfonía, *Resurrección*, con motivo de la despedida de Mahler de la Filarmónica de Viena en 1907 para poner rumbo a América. En el primer movimiento existe un *crescendo* de toda la orquesta en el que los leves desajustes deberían pasar

desapercibidos, pero al llegar al clímax Mahler los detuvo y dijo con toda naturalidad: «Algo no funciona en las maderas». Estaba paseando la mirada por las cuerdas seleccionando a quién arrojar desde el estrado su batuta cuando se abrió súbitamente la puerta de un palco y apareció Bruno Walter gritando: «El segundo oboe tocó si bemol en lugar de si natural». Puede que hasta fuera verdad, dado que, a la vista del suceso con Debussy, los oboes al parecer eran los que siempre pagaban el pato. Pero con quien no debía sentirse excesivamente a gusto ninguna orquesta era con Jascha Heifetz, un señor al que, para alivio de todas las orquestas, la providencia había puesto en las manos un violín en lugar de una batuta que sin duda hubiera utilizado como arpón a la menor disonancia de cualquier instrumento. Su oído era tan absoluto que podía diferenciar entre un la de la escala 440 y otro de la 441. Aún no tengo muy claro que esto sea un regalo más que una condena.

Verdaderamente había que tener un oído finísimo como para, comparativamente hablando, sentarse a la orilla de una playa y llegar a localizar el roce de las aletas de un pez en un punto concreto del agua. Existe una frase hecha de repetido uso para encontrar algún objeto perdido en un lugar remoto, como es buscar una aguja en un pajar. En el caso de los músicos la conversión léxica podría ser... ¡buscar una corchea desafinada en un *tutti* orquestal! Ya hemos visto que había quien era capaz de meter la mano en el pajar y pincharse a la primera. Barenboim nos narra el finísimo oído musical de su amigo Pierre Boulez, del que fue testigo en un ensayo con el francés en la tarima dirigiendo lo menos parecido a un moco de pavo: el *Pelleas und Mélisande*, de Schönberg, en la década de 1960. Ocurrió que en un *tutti* orquestal muy complejo Boulez paró la orquesta y señalando a sus víctimas dijo:

—Este instrumento está demasiado alto y aquel otro demasiado bajo.

Me quedé atónito —cuenta Barenboim en *Mi vida en la música*—. Yo había escuchado que no estaba bien, pero no lograba identificar cuál era demasiado alto o demasiado bajo; en cambio Boulez lo sabía perfectamente. Lo repitió y entonces el acorde sonó bien. El pianista le pidió después explicaciones y al parecer se sintió satisfecho. Yo no.

—Para eso hace falta experiencia —aclaró Boulez—. Por ejemplo, si no escuchas un acorde con mucha claridad o mucha nitidez límitate a decir lo que pienses en ese momento, que esto suena demasiado alto y que aquello suena demasiado bajo. Puede que tengas razón y entonces lo sabrás para la próxima vez.

Acabáramos [dice Barenboim]. Al final va a ser que no se trataba de una cuestión de superioridad sensorial, sino de sinceridad con uno mismo.

Otro bello ejemplar con un oído excepcionalmente caro en cualquier subasta por el que se pujase era Dmitri Shostakovich. El director y compositor Alexander Gauk dio testimonio del mismo. Subido a la tarima en la Gran Sala del Conservatorio de Moscú, se ensayaba una de las sinfonías de Shostakovich cuando de pronto este se le acercó presuroso y con un gesto de consternación le dio el siguiente mensaje: «Alexandr Vasílievich, el segundo violín del tercer puesto de los primeros violines ha tocado un fa sostenido en lugar de un fa natural». Gauk hizo las oportunas comprobaciones y, en efecto, así había sido. Ya un compañero de conservatorio de Shostakovich, Bogdanov, refería en sus recuerdos hacia 1966 que «la precisión de su oído era similar a la de los instrumentos

acústicos más sensibles, y su memoria musical funcionaba como un magnetófono». El propio Shostakovich encomiaba a su vez el oído de otros compositores, como el de Glazunov. Le refirió a su biógrafo Volkov que aquél tenía un oído «absoluto, perfecto», y es que: «Tú ibas al examen, Glazunov estaba allí. Tocabas y era fantástico, incluso te sentías satisfecho contigo mismo. Pero después de una pausa llegaba el murmullo de Glazunov. “¿Y por qué se permitió usted las quintas paralelas entre el acorde en 6/5 del 2.º grado y el inmediato acorde tonal en 6/4?” Silencio. Glazunov cazaba todas las falsas notas, intachablemente; no importaba dónde estuvieran». Toda una proeza para quien solía quedarse dormido en medio de la clase, asomando por su bolsillo un botellín de vodka.



Shostakovich poseía un oído absoluto que era la envidia de sus colegas.

Brahms y Schopenhauer compartían una rareza auditiva excepcional: ambos deploraban lo que podríamos llamar una pésima educación tonal. Si para Schopenhauer la máxima era «no proferirás el nombre de Kant en vano», para

Brahms era «amarás la unidad tonal sobre todas las cosas». Él lo hacía, incluso por encima de Clara. Con el músico lo recomendable era ponerse de acuerdo antes de compartir mantel con él, mucho más si uno tenía la desgracia de tocarle a su lado. Brahms inauguró lo que podríamos llamar *oído viperino*. En una cena de sociedad se le colocaron a izquierda y derecha dos mujeres que a su gusto hablaban más de la cuenta. Pasado un rato uno de los invitados percibió la indignación pintada en su rostro y le preguntó tras la cena qué era lo que tan a todas luces le había incomodado. La respuesta del misógino Brahms fue perfectamente comprensible: «¿Cómo no iba a sentirme molesto? ¡La dama de mi derecha hablaba en mi mayor y la de mi izquierda en mi menor!». Al maniático Verdi le ocurría exactamente lo mismo. En una entrada del *Diario* de su esposa Giuseppina Strepponi de 4 de enero de 1868 (contaba Verdi con 55 años) está escrito: «A Verdi le irrita el tono de voz de las personas, tanto si es muy bajo como si es muy alto, así que ¡siempre me pregunto cuál será el ambiente en el que pueda sentirse a gusto!». Si es que hay acordes o tonalidades que claman al cielo... Por ejemplo, el acorde de cuarta y sexta, tal como los lectores ya habrán adivinado. Johann Christian Bach, hijo de J. S., podía escupir en el suelo de casa, llegar de la cantina un poco bebido, faltar a misa algún domingo... Vamos, que todo le era perdonado. O casi todo. Hay una noticia recogida por C. F. D. Schubart en su *Deutsche Chronik* (Ulm, 16 de enero de 1775), detallando cómo le contó Johann Christian que: «En cierta ocasión estaba yo improvisando de forma meramente mecánica al teclado y terminé con un acorde de cuarta y sexta; mi padre estaba en la cama y yo creí que dormía. Sin embargo se levantó, y tras darme una bofetada resolvió el acorde». Se ve que la cólera de los dioses no sólo era patrimonio de Aguirre. Esa crónica se halla en patológica consonancia con otra de C. F. Cramer, en *Menschliches Leben* (Kiel, 26 de octubre de 1793): «Cuando por la noche (J. S. Bach) se iba a la cama tocaban los tres hijos por turnos (Johann Christian, Carl Philipp Emanuel y Wilhelm Friedemann), como lo había dispuesto él, hasta que se dormía. Con J. Christian era con el que se dormía más fácilmente, a no ser que el enfado lo mantuviera despierto».

Richard Strauss sin embargo amaba la tonalidad en re bemol mayor. Refiriéndose a su ópera *Danae* como la última que pensaba componer comentaba a Clemens Krauss respecto a la escena final: «¿No es este re bemol mayor el mejor broche para cerrar la obra teatral de toda mi vida? ¡Uno no puede terminar su vida más que con un testamento!». A su decir, dicho tono representaba lo triunfal y lo sublime, razón por la cual ya lo había utilizado en el trío final de *El caballero de la rosa*.

Pero es que la exacerbación de aquellas facultades podía dar lugar a verdaderas alucinaciones auditivas. Sería un tópico decir que, así como los impresionistas del género pictórico se afanaban por localizar el color adecuado en función de la posición del sol, los músicos soñaban con hallar la célula melódica adecuada, que en algunos casos se quedaba en una sola nota, en dos a lo sumo, notas que sonaban obsesivamente en sus cerebros como tañidos monótonos de una campana. En el caso

de Wagner su monótona gotera fue un mi bemol mayor que le martirizó después de una travesía en barco de vapor desde Génova a Spezia, proceso agravado por una disentería causada, según él, por una profusa ingesta de helados. Al llegar a destino buscó un albergue para entregarse a un sueño reparador, pero lejos de ello, según nos cuenta en su *Autobiografía*, «este no apareció; en cambio me sumí en una especie de estado sonámbulo en el cual recibí de repente la sensación como si me hundiera en un agua que corriera rápidamente. El murmullo de la misma se me representó pronto con el sonido musical del acorde de mi bemol mayor, que ondulaba continuamente formando olas figurativas; estas olas se manifestaban como figuraciones melódicas de un movimiento en aumento, pero nunca se modificaba el acorde perfecto de mi bemol mayor». Wagner era un genio, con o sin opiáceos sobre la mesita de noche, así que aquello debía de tener un propósito, cómo no: «Al punto reconocí que se había abierto paso en mí, tal como lo llevaba dentro pero sin haberlo podido encontrar exactamente, el preludio orquestal para *El oro del Rin*». Al desgraciado Schumann la instalación en su cabeza de dos notas no fue síntoma de oro alguno, sino de plomo. El 10 de febrero de 1854 se le enquistaron un do y un fa sostenido, primero de forma aislada y luego en forma de acorde. Aquello no podía ser un pronóstico halagüeño, y así días después empezó a escuchar melodías venidas del más allá y a ver tigres y hienas, hasta que el 21 de febrero confesó a Clara que en el más acá las cosas no iban mejor, ya que se culpaba por ser un delincuente cuya única mortificación para salvarse era leer la Biblia.



En los últimos meses de su vida un do y un fa sostenido fueron la cruz de Robert Schumann. Clara y él firmaron la felicitación conjunta de 1847 que aparece en la fotografía, costumbre que conservaron hasta que la enfermedad del músico los separó.

El problema era cuando una nota se metía en la cabeza y no había forma de rentabilizarla arrojándola a algún compás memorable. Al perfeccionista Debussy esa gestación podía llevarle muchas horas. Su pianista fetiche, Marguerite Long, cuenta como en una ocasión que fue de visita a su casa para preparar un recital con sus obras se lo encontró en medio del salón, espetándole en cuanto la vio: «¿Se da cuenta?». La pianista se sobresaltó. No sabía a qué venía la parca advertencia, de manera que le pidió alguna aclaración, que ni en un millón de conjeturas la Long hubiera adivinado: «¿Usted sabe que el do sostenido debe interpretarse *piano*? Estuve pensando en ello toda la noche». Se refería al *Movement*, la tercera pieza del primer cuaderno de *Images...*

Está visto que la orfandad de los músicos no era quedarse sin padres; era quedarse sin oído. En la vida de los músicos la parábola del hijo pródigo no finalizaba con el vástago regresando a casa del padre, sino los sonidos al laberinto auditivo del hijo, donde la música pudiera desenvolverse con la autoridad del Minotauro. Si el santo y seña para el concertino de una orquesta es el *la*, no quiero pensar la bandada de ángeles convertidos en señales que hubiera necesitado Beethoven para distinguir la primera nota de la segunda en su *Novena sinfonía* y echarlas a rodar contra la tercera y la tercera contra la cuarta en un dominó gigantesco obediente sólo a las reglas de una intuición musical gigantesca. Distinguir diez notas al unísono en un solo acorde quizá sea una proeza, pero no más que la de distinguir como distingue una madre entre miles de olores el de su hijo pequeño. El sistema límbico del cerebro es una caja de sorpresas donde una vez habitó Pandora, sin males que la contuvieran, porque en la cavidad craneal de los compositores era una inofensiva caja musical. El oído absoluto no era en ellos más que el gusto absoluto, la visión absoluta, el tacto absoluto y, en fin, la exasperación de los sentidos en una miscelánea que les hacía poseedores de sinestesias sin necesidad de distinguir ni reconocer los colores. La sinestesia del oído aún no ha sido advertida por los biólogos; pero yo tardo en sentirla lo que tardo en extraer de mi estantería y colocar en la bandeja del compacto uno de esos brillantes planetas ultraplano que para los ciegos astrofísicos son imposibles de ubicar en la parte más noble del universo conocido.

Capítulo 4

Yo colecciono fobias, ¿y usted?

No, la primera persona de singular no se refiere a mí, aunque he de confesar que tengo las mías, pero carecen de toda importancia. Se me podrá objetar que todos tememos a la muerte, o que a todos nos desgana la niebla, pero aquí debemos jerarquizar. El mundo de las cosas se divide entre aquellas que despiertan nuestros demonios y aquellas que despiertan nuestra curiosidad. Muchos de los músicos sufrieron un brote hemorroidal en el cerebro que les impedía sentar la cabeza, y cuando la sentaban se comportaban como verdaderos *outsiders*, como auténticas víctimas alienadas en este mundo hecho no para ellos, sino para sus miedos, así que la sinrazón de las emociones era la mejor excusa para racionalizar su imaginación. Conclusión: la creación musical podía llegar a constituir un comportamiento alternativo de ser-en-el-mundo. Temores, fobias, miedos, inquietudes, manías..., más que dudosos sinónimos en el complejo mundo del comportamiento humano son sustracciones aritméticas del genio en estado puro cuando se le restan las necesidades ya satisfechas. Ahí lo que queda es la esencia, algo que ya ni la navaja de Occam puede entrar a cortar. Cuando Beethoven se disponía a alquilar un apartamento lo primero por lo que preguntaba no era el precio de la renta, sino si estaba orientado al norte, porque en este caso ya se la podían dar gratis que él salía huyendo como si en aquella habitación no hubiera en realidad una cama, sino el mismísimo lecho de Procusto.

A esa navaja me refiero.

Así que empecemos a cortar.

WAGNER, ESA PATATA CALIENTE

La primera pregunta podría ser: ¿Y qué hacemos con Wagner? ¿Lo calificamos sobre diez? ¿Lo descalificamos de entrada? ¿Lo recalificamos como urbanizable para así erigirle la mansión que quizá se merece? Insisto: ¿qué demonios hacemos con Wagner? Si mezclamos las filias y las fobias que el alemán despertó en su época nos sale con semejante baraja un solitario caótico donde nunca se gana, pero no siempre se pierde.

Rossini adoraba su música, pero no con la partitura en la mano, sino con un reloj. Así es como afirmaba que «Wagner tiene algunos momentos hermosos, pero muchos más cuartos de hora infumables». En 1876 el afilado Chaikovski viajó a Bayreuth

para comprobar en persona si era cierta aquella disfunción de relojería y ya de regreso a Rusia estimó bastante más coherentes los cisnes de su lago que el de Lohengrin, calificando *El oro del Rin* como un «popurrí imposible» y *El ocaso de los dioses* una obra «insoportablemente aburrida», que por tanto entraba en el dudoso honor comparativo con *La africana*, de Meyerbeer, a quien también calificó como «la más aburrida de las óperas». En carta a su hermano Modesto se desahogó como lo habría hecho con su médico, y es que en realidad no le estaba trasladando un juicio, sino un pronóstico: «Con los últimos acordes me sentí como si me hubieran liberado de un cautiverio. Quizá los *Nibelungos* sea una obra maestra, pero no hay duda de que nunca existió nada más aburrido y pesado». El *Tristán* no salió peor parado. En enero de 1883 hubo de escucharlo en Berlín y quedó patente el resultado en una carta a Nadezhda von Meck: «Nunca me aburrí tanto como en *Tristán e Isolda*. Es el cuento más tedioso, vacío y retorcido; sin movimiento, sin vida, absolutamente incapaz de atrapar al espectador, ni de despertar hacia los protagonistas ningún sentimiento de emoción. Era evidente que el auditorio, aun siendo alemán, se aburría». Otro gigante de la melodía como era Sibelius difícilmente podía elegir los arcos (de triunfo) cuando tenía a mano elegir las arcadas tras escuchar aquella música para él decididamente fabril. En el verano de 1894 (28 años) viajó con su cuñado a Bayreuth, donde escuchó *Tannhäuser* y *Lohengrin*. Consecuencia: «No he podido sentir la más mínima simpatía por el arte de Wagner. Nadie ha podido convencerme para que asista a sus otras óperas. Mis paseos por los alrededores de Bayreuth me han proporcionado mayor placer que las sesiones en el Festspielhaus». Anton Rubinstein también se subió al carro de los fóbicos. Cuando en 1865 asistió al estreno en Múnich de *Tristán e Isolda* se mostró exasperado: «Si eso es música, ¿para qué quiero seguir viviendo?». Berlioz denominó al *Tristán* «una suerte de quejido cromático», y por lo que respecta a Debussy no se molestó en abrirse la carne en canal para mostrar su desafecto; su fuerte era la música y no las palabras, así que no se iba a esforzar con estas si podía ridiculizar la ópera valiéndose de notas; por eso ensartó en la última pieza de su ciclo *Children's corner* (titulada «Golliwog's cakewalk») los primeros compases del *Tristán* y allí los pasó por una trituradora que los dejó irreconocibles. Pobre Wagner..., pensar que mientras escribía el segundo acto había enviado una nota a su amada Mathilde von Wesendonk asegurando que de su cabeza estaba saliendo la música más hermosa que jamás se había escrito... A Stravinski también se le revolvió el estómago pensando en comida cuando escuchó por primera vez *Parsifal*, lo que hizo en Bayreuth acompañado por Diaghilev, recién encargada su *Le sacre du printemps*. Lo contaba en sus *Crónicas de mi vida* cuarenta años después, un testimonio en el que aún se traslucía el golpe de felicidad que le inundó cuando se tocó la última nota:

Al cabo de un cuarto de hora ya no podía más. Sentía que se me entumecían los miembros y tuve que cambiar de posición inmediatamente [...]. No pensé en otra cosa más que en el final del acto, el final de mi martirio. Llegó el entreacto, ¡por fin!, y pude recomponerme con un par de salchichas y una cerveza. Nada más encender un cigarrillo la fanfarria atacó de nuevo y tuve que entrar. ¡Un acto más de pesadilla! ¡Y yo

pensando en mi cigarrillo, al que sólo había podido dar una calada! Aguanté otro acto. Después más salchichas, más cerveza, otra fanfarria, de nuevo para adentro, otro acto, el último. ¡Fin!

El lúcido Brahms utilizó en algún momento a Clara Schumann como confesora buscando el perdón por haber escuchado aquel pecado de soberbia que era *Los maestros cantores de Núremberg*: «La escucho tan atentamente como puedo —le escribió—, es decir, tanto como puedo soportarla». Con *Tristán* le pasaba lo mismo, y de hecho su aversión por aquella ópera le llevó a afirmar que «si miro eso a la mañana estoy de mal humor para el resto del día». Por *Sigfrido* y *El oro del Rin* no sentía un aprecio mayor, aunque Wagner ganaba alguna consideración cuando se trataba de *La valkiria* y *El ocaso de los dioses*. Sentimientos encontrados. Con el viperino Debussy no cabían las sorpresas: había nacido con veneno en el anillo y no había ópera a la que no diera un poco de brebaje. *El oro del Rin* ya era para él una equivocación desde el título, ya que con él Wagner no se había pasado tres pueblos, sino tres aleaciones. Así es como decía que «a las dos horas uno duda entre las ganas de escapar y las ganas de ponerse a dormir». Tampoco perdió Balakirev la oportunidad de arrojar su piedra cuando juzgó su música «tan canalla como el asunto Dreyfus». En cuanto a Richard Strauss, que era un mago de la instrumentación, no se sabe si por competencia (léase *lex artis*) o por competencia (léase malévolos rivalidad) aconsejaba a los jóvenes músicos que para aprender a orquestar no estudiaran las partituras de Wagner, sino la de *Carmen*. Tampoco las óperas del alemán eran horma para el zapato de Verdi, quien llevaba buena cuenta de todo aquel que de forma directa o indirecta tuviera algo que ver con su música. Aquella lista la encabezaba un felón, el director de orquesta Angelo Mariani, con la afrenta doble de que el citado sujeto no sólo amaba oficialmente a Wagner, sino también y con la misma descarada oficialidad a quien era amante oficiosa de Verdi, Teresa Stolz, estando este casado con Giussepina Streponi. Cuando, en lugar de dirigir alguna de las más de quinientas óperas del repertorio conocido, Mariani optó en 1870 por hacerlo con *Lohengrin* se puso su frac, cogió su batuta y no se adentró en el foso, sino en su tumba, porque una vez supo Verdi de aquella impostura le retiró la palabra y la amistad, reveses ciertamente superables, pero cuando en 1872 dirigió *Tannhäuser* en Bolonia sin haber prescrito aún el delito de 1870 lo expulsó directamente del Palazzo Sauri-Pallavicino, que el adinerado compositor tenía en Génova y donde él mismo pasaba largas temporadas. Sorprende que con semejantes antecedentes le temblara el pulso cuando a la muerte de Wagner el 13 de febrero de 1883 (ambos tenían entonces 69 años) escribió a Ricordi: «¡Triste! ¡Triste! ¡Triste! ¡Wagner ha muerto! Al leer ayer su nota me sentí aterrado, esa es la expresión». Pensarán ustedes: «Bueno, al menos sus contemporáneos indultaron *Tannhäuser*». Pues se equivocan. No podía faltar Berlioz para quitar los puntos sobre las íes y usarlas como bolas de cañón. El francés aborrecía aquella ópera, hasta el punto de definirla como «las ingenuidades del oboe» (¡quiero suponer que esto es terrible entre músicos, no sé!) y «orquestación bufa».

ALGO PARA GANARSE LA VIDA... Y LAS ÚLCERAS

Una de las fobias más comunes entre los intérpretes eran las clases particulares, pero dada la rentabilidad de las mismas, la acusada carestía de la época en que a algunos les tocó vivir y la resistencia de otros muchos a dejarse organizar giras internacionales, aquella pérdida de tiempo llegaba a ser más soportable que esa otra pérdida del familiar más querido que para muchos era... ¡el dinero!

Mozart estaba entre ellos. Aborrecía dar lecciones de piano y siempre lo evitó *in extremis*. Al principio sólo asumió con cierto gozo darlas a una sola persona: el brillantísimo Hummel, pero pronto vio que para poder comer lo mismo daba enceguecerse con alumnos brillantes que embotarse con los más opacos. Ya justo antes de su traslado a Viena en 1781 (25 años) había escrito a su padre: «No puedo arreglármelas en absoluto sin alumnos, que es un tipo de trabajo totalmente incompatible conmigo. Soy compositor y nací para ser *Kapellmeister*, y no puedo ni debo enterrar el talento para la composición con el cual Dios en su bondad me ha dotado tan generosamente». Sin embargo en 1788, sólo tres años antes de su muerte, no le quedaba más remedio que buscar alumnos bajo las piedras de París para poder pagarse siquiera el aceite del candil. El 3 de julio escribía esto a su padre: «Ahora voy a hacer todo lo posible por procurarme alumnos, para ganar todo el dinero que pueda. Pero esto lo hago sólo con la dulce esperanza de que las cosas cambien pronto». Y cambiaron, pero no pronto, sino poco. Así es como en carta del 17 de mayo de 1790, un año antes de su muerte, escribía desde Viena a su amigo Puchberg: «Ahora tengo dos alumnos. Me gustaría aumentar esta cifra hasta ocho. Tratad de hacer saber por todas partes que acepto dar lecciones». Triste. Inevitablemente triste. También Schubert abría las puertas de su estómago, aunque jamás las de su corazón, a tan innoble pasatiempo. Su amigo íntimo Von Spaun cuenta en sus *Memorias* que «dar clases de piano para procurarse unas pocas ganancias era para él una amarga obligación».

Beethoven era en su época demasiado bueno y, por tanto, lo suficientemente incomprendido como para vivir sólo de su música; por eso supongo que hubo de meterse entre pecho y espalda una docena de manuales de urbanidad para recibir a sus alumnos por primera vez y confiar en que hubiera una segunda. Soportando junto a ellos nota falsa tras nota falsa se preguntaría mil veces qué justicia divina era aquella que, metiéndole en el mismo saco que a las mujeres, le imponía parir con dolor... ¡sus alumnos! Un día confesó al compositor suizo Von Wartensee que el alumnado le resultaba «enojoso», si bien sólo era uno el que le daba más problemas que notas falsas, siendo su más ferviente deseo desembarazarse de él en cuanto pudiera. Preguntado a quién se refería sumó algo de sangre azul y otro algo de bilis y resultó ser su alumno más rentable: «El archiduque Rodolfo». Beethoven sólo se casaba con sus principios, nunca con las mediocridades.

Al brillantísimo Carl Tausig le ocurría lo mismo. Su problema es que murió de fiebre tifoidea siendo casi un niño, a los veintinueve años, y por tanto no tuvo tiempo

de acopiar la suficiente madurez para soportar lo insoportable. El austriaco tenía todo lo que se podía tener para ser feliz: unas octavas de vértigo, una memoria tan de racimo como las bombas, inteligencia, versatilidad idiomática, por no hablar de la fama y admiración que despertaba allá por donde iba... Sin embargo, en el transcurso de sus clases desataba toda su irascibilidad, criticaba a gritos, se desesperaba... Su alumna Amy Fay decía de él: «Era el perfecto misántropo, un espíritu caprichoso, difícil y atormentado que se había enemistado con el mundo».

Debussy se sumó a ese grupo de desvalidos. Cuenta su mecenas André Poniowski que en 1892 (30 años) «ninguna de sus obras había logrado todavía llegar al gran público, y sus clases de piano a cinco francos la hora, dinero con el que se procuraba el pan de cada día, le exasperaban enormemente». Llegó un momento en que pudo darlas a razón de veinte francos la hora, pero renunciaba a ello alegando cualquier excusa banal.

A Busoni le pillaron en Zúrich dos guerras: una propia, como era la de superar el trauma de cumplir cincuenta años, y otra ajena, deliberadamente ajena y tan inevitable como la anterior: la Primera Guerra Mundial. Por entonces ya aborrecía dar conciertos, y como de algo había que vivir en un país tan caro como Suiza, su amigo el director Da Motta Vianna le sugirió dar clases de piano, solución que Busoni descartó *ipso facto* por aborrecer ver en sus alumnos las mismas cuitas y fatigas que él había soportado en sus inicios, así que resistió heroicamente tirando de ahorros y estirando lo puesto.

LOS MANUALES DE INSTRUCCIONES: UNA PARTITURA SIN NOTAS

Había otra clase de fobia muy común entre los músicos, y es que si muchos de ellos estaban reñidos con Wagner o con los balances contables, otros lo estaban con la tecnología, incluso la más rudimentaria. Si el eslogan del cobarde es «pies, para qué os quiero», el de estos valientes era «manos, ¿para qué os necesito?». Beethoven tenía un amigo de doble filo que veló por ordenar sus manuscritos en aquella especie de zoco que era su apartamento, pero también por dejar a la posteridad un retrato de familia, él siempre en el centro, y alrededor los hijos de sus entrañas, las partituras, pero también las entrañas de sus hijastros: ¡los cachivaches! «Beethoven era en toda su apariencia muy torpe y desmañado —afirmaba Ferdinand Ries—;

sus movimientos no tenían gracia ni destreza. Rara vez cogía entre sus manos un objeto sin romperlo o dejarlo caer. A menudo volcaba su tintero sobre el piano, próximo al pupitre donde escribía. Ningún mueble, sobre todo de valor, estaba seguro cerca de él. Todo estaba tirado, sucio, estropeado. Era difícil llegar a comprender cómo podía afeitarse él mismo si no se prestaba atención a los cortes que normalmente surcaban sus mejillas. Jamás pudo aprender a bailar al compás». Conclusión biotécnica: es dudoso que Beethoven hubiera podido sobrevivir en la era de los cables... Otros más modernos tampoco lo hicieron. Cuenta el compositor

Henri Sauguet que Erik Satie había adoptado el teléfono como uno de los peores enemigos del hombre. Nunca hablaba por él, e incluso corría a descolgarlo cuando entraba en casa de sus amigos, como una forma de protegerse y de protegerlos, aunque nunca supo explicar de qué. El loco de Gould habría dicho desde su encierro que Satie estaba para encerrar, teniendo en cuenta que el canadiense podía hacer una llamada a un ser querido durante la madrugada y tenerlo hasta el amanecer monologando, habiendo pasado su interlocutor por varias fases interinas, entre ellas la del sueño, atrapado en aquel arrullo incesante. La misma reacción anafiláctica tenía Charles Ives cuando veía una radio encendida: su deber kantiano era apagarla. Aborrecía su ruido y todo el peligro que el trasto encarnaba en mitad de aquella Arcadia ideal que era *su mundo feliz* en ausencia de noticias sociopolíticas.

Schönberg, por su parte, ponía lo mejor de sí mismo para ocultar a la vista de Alban Berg y Anton Webern sus descubrimientos dodecafónicos, tratando por todos los medios que fueran monoparentales, pero cuando llegaba el momento de amenazar a sus amigos si se acercaban peligrosamente debía hacerlo a mano. Así como aquellos dos exhibían gran soltura para escribir a máquina, Arnold representaba la mismísima inutilidad. Una carta a Berg del 23 de noviembre de 1932 tan sólo tenía escrita a máquina esta primera línea: «Las cartas a máquina son difíciles de terminar. Empezada el 23 la continúo hoy, día 26 [!]». El resto de la carta sigue a mano...



A Schönberg le espantaba que sus mejores amigos pudieran robarle sus mejores ideas. Alban Berg y Anton von Webern eran para él los ladrones por antonomasia.

Shostakovich tenía verdadera fobia a los coches. Si con su música lograba ser el amigo del pueblo, con su conducción se convertía en el enemigo público número uno. En nada se parecía en tal aspecto a sus colegas Berg, Puccini, Rachmaninov o el mismo Prokófiev. Su hija Galina cuenta cómo se desarrolló el primer trayecto de su padre cuando adquirió su primer coche:

Se sabía al dedillo la teoría de la conducción, pero tenía problemas con la práctica y trataba de evitar sentarse al volante. He aquí la historia de cómo compramos nuestro primer Poveda. En aquella época, una vez obtenido el permiso para comprarse un coche, uno tenía que pasar todavía por un largo y complicado proceso que, desde luego, requería la presencia indispensable del futuro propietario. Por eso mi padre en persona fue a la tienda y trajo el coche hasta casa conduciéndolo él mismo. El coche anduvo a duras penas. Al aparcar el automóvil cerca de nuestra casa mi padre lo cerró y ya estaba a punto de marcharse cuando oyó la voz de un conductor que le llamó la atención: «Oye, tú, el de las gafas. ¡Mira a ver qué has hecho con tu coche!». Mi padre miró y se dio cuenta de que las ruedas estaban humeando. Resultó que todo el recorrido desde la tienda hasta casa había conducido con el freno de mano puesto.

En realidad Shosty no sabía siquiera accionar un magnetofón. Al final de su vida trabó amistad con su biógrafo y músico, Krzysztof Meyer, quien en una ocasión le llevó a su casa la grabación de su *Concierto para violín* y de una sinfonía, pero el anfitrión abrió los brazos desesperado, rogándole que se esperara a su mujer para colocar la cassette en el aparato. «Se sorprendió mucho al mostrarle yo lo fácil que era hacerlo», escribió más tarde el biógrafo. A Glenn Gould, sin embargo, le encantaba conducir, pero, por el contrario, repelía todo aparato que implicara cualquier manipulación para su funcionamiento. Difícilmente era capaz de abrir una lata de conservas o cambiar una bombilla, y cuando una vez se aventuró a utilizar la cocina en su casa de campo se declaró un incendio en el que hubieron de intervenir los bomberos.

Tan desastroso como Gould para las actividades más básicas de la vida diaria era el bailarín Nijinsky. Se levantaba por las mañanas, con el pie derecho o con el izquierdo y tan sólo acertaba a accionar la cadena del retrete y el grifo de la ducha. A partir de ahí estaba completamente perdido. Su mujer le daba la razón en lugar de enseñarle a manipular bombas de fabricación casera como era utilizar un abrecartas o enroscar una cafetera. Para Rómola aquello era una batalla perdida y admitía que Vaslav no estaba hecho para la vida moderna, hasta el punto de que «comprar un simple billete de ferrocarril era un complicado asunto para él, así como reservar habitación en un hotel». Eso sí, su habilidad para saltar de un andén a otro le había hecho inmensamente rico...

El pianista Claudio Arrau era otro ejemplo de carestía tecnológica, teniendo en cuenta que a sus setenta y siete años seguía sin saber conducir, ni hervir un huevo, ni manejar un tocadiscos. Vamos, un intelectual a la vieja usanza; sin embargo los de hoy te desmontan la placa base del ordenador en medio minuto y son capaces de repararla con los ojos vendados con sólo encomendarse a la diosa Nanotecnia. Maurice Ravel era otro de los que empleaban una media hora larga lo mismo para atornillar medio centenar de compases a un pentagrama que una manilla a una puerta.

Componer lo hacía en un abrir y cerrar de ojos; para lo demás ya no era capaz de abrirlos. Su amigo y discípulo Roland-Manuel comentaba que su destreza manual era muy poco envidiable, realizando las acciones más simples de la forma más torpe, pero capacitado, sin embargo, para insuflar vida a las migas de pan, con las que hacía figuritas maravillosas.

¿UNA GIRA EN LONDRES? ¡VUELVA USTED MAÑANA!

La ciudad que concitó más hostilidades entre compositores e intérpretes fue esa, Londres, pero no por su superioridad histórica, ni por sus fábricas contaminantes o por las delicadas maneras de su gente, sino... ¡por la niebla!, un velo más que tupido contra aquellos ojos que estaban acostumbrados a mirar, no a bizquear, haciéndola insoportablemente inhóspita y hasta maldita. Si César vino, vio y venció, los músicos, cuando llegaban a Londres, cerraban los ojos, tocaban y se marchaban de inmediato. Unos meses antes de morir, Chaikovski pudo conocer Londres con motivo de un doctorado *honoris causa* que su universidad le concedía, pero a su regreso, con jirones de niebla enroscados todavía entre los dientes, dijo de ella que era «una de las peores y más feas ciudades» que había visto nunca. Treinta y ocho años antes la cosa pintaba igual de opaca. Cuando Wagner arribó a su puerto el 2 de marzo de 1855 casi le dieron ganas de volver por donde había llegado, quejándose durante los cuatro meses que allí permaneció de una niebla que, a su decir, sumía la ciudad en un otoño permanente. Su hijo Siegfried recordaba cómo su padre añoraba Italia por su limpieza habitual de cielo; cuando las nubes formaban legión en Alemania cerraba los puños y exclamaba «¡malditos sacos de patatas!», añorando huir a «la tierra en la que crecen los limones». Chopin, por no querer abrazar la revolución que estalló en París el 22 de febrero de 1848, terminó por abrazar con repugnancia la niebla londinense. Llegado en el mes de abril a la capital inglesa no reparó en gastos para instalarse en una suite de lujo, que pagaba gracias a carísimas clases particulares en un estudio presidido entonces por la santísima trinidad de los pianos: un Pleyel, un Broadwood y un Érard. Pero la niebla y la tuberculosis consiguieron que se sintiera clavado entre dos cruces. En una carta del 19 de agosto eleva sus quejas a su familia: «Sólo con que Londres no fuera tan oscuro y la gente tan pesada, y si no hubiera niebla ni olores de hollín, ya habría aprendido el inglés». Y es que el idioma era fundamental para saber pedir billetes de vuelta al destino correcto. Para el pianista Eugène d'Albert lo de poner un pie en cualquier lugar de la Pérfida Albión suponía al momento una dislocación del tobillo. Furibundo por naturaleza, en 1884, con veinte años recién cumplidos escribió de esta guisa a un periódico alemán para subsanar una nota biográfica:

Permítame que corrija algunos errores que he encontrado. Desprecio sobremanera el título de pianista inglés. Por desgracia estudié un tiempo bastante largo en ese país de nieblas, pero durante ese tiempo no aprendí absolutamente nada; en verdad, de haberme quedado allí mucho más tiempo me habría arruinado del todo. En cuanto me fui de esa tierra bárbara empecé a vivir.

A Enrique Arbós sólo había una cosa que le desasosegara más que las cursiladas de su amigo Albéniz impostando ejemplos en sus clases de francés, y era la eterna niebla londinense. En sus *Memorias* describe ese horror pormenorizadamente, hasta el punto de parecerse a un verso suelto de una narración extraordinaria de Edgar Allan Poe:

Nadie que no conozca una niebla londinense puede imaginarse lo que es. Efectos rarísimos del humo conglomerado que no se disipa por falta de viento; calles libres de niebla y otras que presentan alteraciones ópticas de topografía. Cuando hay verdaderamente niebla en Londres se tiene la sensación de que incluso el propio cuerpo de uno, a partir del cuello, ha desaparecido. Piérdese el rumbo y es algo realmente pavoroso. Cualquiera puede atacarnos sin el menor riesgo personal: con dar un paso atrás tiene la impunidad asegurada. A mí me ha ocurrido tener que pasar toda la noche en un ómnibus que, completamente desorientado, se subió a una acera y rompió un farol. Recuerdo la boda de la hija de Weniawski, boda a la que no asistió nadie más que la novia, y en un estado lamentable. Yo intenté ir a la ceremonia dos y hasta tres veces y tuve que desistir y volverme; lo mismo le ocurrió al novio y a todos los invitados.

Pablo de Sarasate amaba Londres en cuanto lugar ideal para hacer dinero, pero la aborrecía en todo lo demás, declarando su incapacidad de componer o estudiar en los días de niebla por toda la melancolía que le embargaba. También un tipo tan cerebral y racional como Ferruccio Busoni hubo de emplearse a fondo para sacudirse todo el *spleen* que le inoculó la niebla de Manchester, a donde viajó para ofrecer un recital el 24 de noviembre de 1904. Fue otro que tiró de Poe para describir aquella especie de ciudad como «un ingeniosamente ideado departamento del infierno de Dante, donde los virtuosos viajeros, quienes desperdician la mejor parte de sus vidas en busca de la fama y el dinero, rechinan los dientes en la oscuridad». Su segunda preferencia para aclarar de esputos la garganta era, sin embargo, un santuario fuera de toda duda: Viena. De ella dijo que, una vez soltado en sus calles, «podría escupir sobre todo si el escupir no se multara tan severamente». Beethoven no era tan recatado como Busoni, y de hecho regaba a salivazos cualquier palmo de suelo cuando le venía en gana, incluyendo el de las casas de sus amigos, así que mucho más el de aquella diabólica ciudad que aborrecía hasta el tuétano. Su médico, Karl von Bursy, le recordaba de esta forma: «Me habló de Viena y de su vida aquí. La rabia hervía en él. Ataca todo, está descontento de todo y maldice a Austria en particular y a Viena sobre todo. Habla rápido y con gran animación. A veces golpeaba el piano con el puño con tanta violencia que resonaba toda la habitación. No tiene ninguna moderación». Un diagnóstico muy fiable... Un día confesó Beethoven al compositor suizo Von Wartensee que el odio hacia Viena era superior a la necesidad de una estabilidad domiciliar y que no albergaba mayor deseo que abandonarla: «Desde el emperador hasta un limpiabotas, ningún vienés vale nada».

CON LA BATUTA EN LA MANO Y EL TERMÓMETRO EN LAS AXILAS

Pero si de hipocondriacos hablamos el catálogo cuenta con un protagonista indiscutible: Glenn Gould. Si existiera un paseo de la fama reservado para los

músicos en cualquier gran capital europea, en la parcelita reservada a Glenn no se verían las líneas de sus manos, sino los pliegues de unos guantes. Glenn no desnudaba sus manos ante otro amante que no fuera un teclado, y cuando se miraba el ombligo no lo hacía por una cuestión de egolatría, sino de forensía. Glenn se exploraba a sí mismo no en busca de oportunidades, sino de bultos. Glenn no huía de la gente por temor a ser amado, sino por temor a ser contagiado. Si Bruckner llevaba cuenta de todas las mujercitas con las que había bailado, Glenn la llevaba de cada pelo que se le caía con la indecencia de no volver a crecer. Si Dios tan sólo se limitaba a contar los pelos de nuestras cabezas, Glenn le superaba con creces, porque en su contabilidad el astro rey era la bacteria, y se trataba de mantenerlas todas a raya, no sólo las suyas, sino también las del prójimo. Cuando alguien se le acercaba demasiado Glenn se echaba literalmente a temblar. Tenía pánico a dar la mano a la gente y sólo lo hacía cuando era imprescindible. Tal era su miedo a lesiones por un fuerte apretón de manos que en la puerta de su camerino llegó a poner un cartel prohibiéndolo so pena de no volver a tocar en esa ciudad. Uno de los pocos privilegiados que lo consiguió fue Pablo Casals, a quien visitó en las postrimerías de la vida de este para hacerle un reportaje radiofónico, siendo lo que más llamó su atención «la tremenda fuerza con que le dio la mano el anciano». Históricos son por lo demás sus continuos desencuentros con otro de sus proverbiales enemigos: el frío. ¡En un canadiense! Su enconada lucha para batirlo le llevaba a alquilar varios calefactores cuando se hospedaba en hoteles, cuya temperatura nunca estaba lo suficientemente alta para él. En una ocasión salió apresuradamente de una sala de conciertos porque, según narró después angustiado, «me dio un golpe de aire tan frío en la cara que no pude masticar por el lado izquierdo durante meses». En una carta de 1956 (24 años) se quejaba de haber regresado sordo de un concierto en Texas por culpa de una corriente de aire, dejando de tocar a mitad del recital para localizar su origen y ponerle remedio. Dado que llevaba unos guantes puestos los doce meses del año muchos fueron los inquisidores sobre tal costumbre y pocos los elegidos para recibir una respuesta cuando menos fiable. Uno de ellos fue un simple admirador, Robert Wolverton, a quien en carta de 14 de septiembre de 1960 (27 años) le aseguraba que «el propósito de los guantes no es entretener al público; son simplemente una medida extraordinariamente práctica para mantener las manos a una temperatura constante cuando estoy en un auditorio gélido». Vayan ustedes a saber. El peor trance por el que Gould podía pasar no era ante un individuo que le sacase una navaja, sino ante alguien que se pusiera a estornudar. En esos momentos Glenn buscaba histérico una salida. June Faulkner, manager teatral que en el año 1978 trabajó en el reportaje televisivo titulado *El Toronto de Glenn Gould*, le recordaba en su casa revolcándose por el suelo con su perro de lanas, pero «en cambio, se me escapó un estornudo y Glenn salió por la puerta como una flecha para meterse en su coche, donde tenía teléfono. Allí estuvo sentado, delante de mi casa, de manera que resolvimos por teléfono los asuntos pendientes». En definitiva, Glenn era muy amigo

de sus amigos en tanto no se les notara moquear, pero no bien se llevaban el pañuelo a la nariz cancelaba cualquier tipo de trato. Para Glenn quien tenía un amigo también tenía un tesoro... de gérmenes. Siendo Ray Roberts su secretario en los años setenta contrajo un grave resfriado justo antes de viajar juntos de Toronto a Nueva York. Cuando Ray estornudó la primera vez supo que todo estaba perdido: Glenn se negó a llevarle en su coche y le obligó a viajar en otro distinto. De hecho sólo ingería agua embotellada por miedo a los gérmenes que contenía el agua corriente, y ya desde joven había evitado la ingesta de bebidas espirituosas, concretamente desde que en casa de Leonard Bernstein bebiera unos tragos de alcohol y, puesto al piano, no fuera capaz de tocar siquiera unas escalas. Aquella angustia le convirtió en abstemio de por vida.

Si al principio de este capítulo articulábamos nuestra desorientación hacia Wagner con una interrogativa desalentadora, la que ahora vertemos en el cáliz es: «¿Qué demonios hacemos con Schumann?». Difícil beberlo sin sentir en la lengua un popurrí de sabores y en el estómago un popurrí de retortijones. Robert tenía miedo a morir, a enfermar, a envejecer, a enloquecer, a quedarse solo, a que lo envenenaran, a agotar su inspiración, a ser abandonado... En una subasta como esta, ¿había quien diera más? Posiblemente Gould. Sólo él. Y telefónicamente. De joven le persiguió el temor a contraer el cólera, miedo justificado por la epidemia que asoló parte del mundo a principios de los años treinta del siglo XIX y llegó a cobrarse varios centenares de vidas en Berlín y Viena. El temor a contraer una epidemia le acosaría en realidad el resto de su vida. Cuando Schumann abandonó Leipzig para irse a Dresden con Clara, sus dos hijas pequeñas y otra en camino, de las primeras cosas que hizo al llegar fue preguntar por la ubicación exacta del hospital local y la dirección del mejor homeópata de los alrededores. Este resultó ser el doctor Helbig, quien tuvo la fortuna de actualizar con su paciente todos los manuales de psicopatología abordados en su carrera:

En cuanto se dedicaba a alguna actividad mental comenzaba a temblar y a sentirse débil, y se le enfriaban los pies. Se apoderaba de él un sentimiento de aprensión, combinado con una extraña ansiedad en cuanto a la posibilidad de morir, que adoptaba la forma de miedo a las montañas altas y a los edificios elevados, a los implementos metálicos, e incluso a las llaves y a las medicinas, como también el temor a ser envenenado. Sufría mucho de insomnio y se sentía mucho peor por las mañanas. Como solía examinar todas las recetas médicas hasta encontrar algún pretexto para tomar las medicinas en cuestión le prescribí duchas frías [...].

También a Mahler le aterraba la enfermedad, tanto la propia como la ajena, llegando a irritarse en presencia de alguien que sufriera cualquier indisposición pasajera, un hecho que consideraba como una falta de consideración hacia su persona. Solía decir que «la enfermedad es falta de talento». Su terror a ser enterrado vivo le llevó a dejar escrito que a su muerte se le pinchara el corazón para asegurar las cosas.

Quizá Chopin dejó este mundo antes de tiempo por no sincronizar lo suficiente sus toses y su pañuelo, ya nunca lo sabremos; pero Beethoven no tuvo ese problema.

A lo largo de su vida miró mucho más la evolución de sus pulmones en su pañuelo que los efectos del paso del tiempo en los espejos. En sus *Recuerdos*, Fanny del Río, hija del director del colegio donde estaba interno su sobrino Karl, dice que en las veladas Beethoven tosía sin parar sobre su pañuelo mirándolo continuamente; «de este modo creí durante mucho tiempo que temía encontrar sangre en él». Quien sí se miraba permanentemente al espejo por pura estrategia y al margen de extravíos era Manuel de Falla, sumamente atento a novedades dérmicas aciagas, hasta el punto de dedicar hasta una media de cinco horas diarias al cuidado de su salud, al menos allá por el año 1942, cuando se hallaba viviendo en Argentina. Calculo que, por tanto, sus aprensiones nos han dejado sin un treinta por ciento más de obra, y todo para morirse cuatro años después de una angina de pecho y no de viejo. El caso es que sus angustias eran tan antiguas como sus dientes de leche. De niño ya había sufrido una epidemia de cólera viviendo en San Fernando, de la que escapó milagrosamente, pero ese trauma le dictó de por vida la necesidad de hervir el agua para así mantener a raya a los gérmenes, sin duda sus peores enemigos junto con los ruidos y las corrientes de aire, desatendiendo otros mucho menos peligrosos como sus lesiones bronquiales y óseas. En 1939 aún le faltaban siete años para gozar al fin de una estancia sin puertas ni ventanas, pero el deterioro ya era evidente; carta desde Buenos Aires: «Hoy trabajé diez minutos intensamente; mañana espero llegar a los quince». Junto a aquellos potrillos de rodeo que eran huesos y bronquios estaban sus verdaderos caballos de batalla: la humedad y las corrientes de aire. Corría el año 1933 cuando se hallaba en Mallorca para el estreno en la Cartuja de Valldemosa de su *Balada de Mallorca para coro y orquesta*, basada precisamente en la *Balada n.º 2* de Chopin. Llegó el esperado 21 de mayo y, al parecer, todos allí, incluso los músicos, estaban libres de peligro, pero no el compositor, quien adujo que las corrientes de aire en el corredor eran tan amenazadoras que decidió encerrarse en una celda durante todo el concierto, comprometiéndose, eso sí, a salir a dirigir al coro sólo si el tiempo mejoraba. El caso es que no mejoró y sólo se asomó un momento al final, para agradecer los aplausos. Aquella fobia a las corrientes se remontaba al audaz pronóstico de un médico parisino, quien le había asegurado que las corrientes podían llegar a producir ceguera en función del estado de nerviosismo del sujeto en el momento de recibir el golpe, así que cuando montaba en tranvía siempre procuraba sentarse en la parte delantera y de espaldas a la puerta para proteger en todo momento los ojos. Pero Falla acumulaba otras varias fobias que divertían no poco a Arthur Rubinstein, quien se lo encontró por Córdoba en 1937: «Nuestro encuentro nos produjo inmensa alegría —refería el pianista en sus memorias— y se me hizo divertido que conservara su compulsión por la higiene: no bien acababa de estrecharle a uno la mano cuando, a una palmada suya, su hija acudía con una solución en un recipiente, la cual usaba él para enjuagarse de inmediato las manos» (se equivoca el polaco, porque Falla no tenía más hija que su hipocondría). Jacques Offenbach hubiera sido un cabal compañero de viaje del español. A los sesenta años el francés, martirizado por la enfermedad y la debilidad,

la tomó también con ese enemigo invisible que eran las corrientes de aire. Un amigo suyo, Wolff, escribía: «Siempre condenado a quedarse en su cuarto, ya no veía de las magnificencias del verano más que los matorrales frente a su ventana».



Manuel de Falla sumó a las plagas bíblicas otras dos: los mosquitos y las corrientes de aire.

CAMERINOS CERRADOS POR DENTRO

Una fobia bastante frecuente entre algunos directores y no pocos intérpretes era la de actuar en público, en unos casos por pánico escénico, en otros por pereza y en otros por intolerancia estomacal a los espectadores en cuanto su número superaba la media docena. Quien más lejos llevó su aversión fue Glenn Gould, quien con sólo treinta y dos años y en el apogeo de su fama abandonó los escenarios por la misma razón que algunos odontólogos abandonan la profesión al no poder superar la halitosis de los pacientes. Eso eran para Gould los espectadores: pacientes halitósicos, y no soportaba que le respirasen en la nuca. Por aquella época ya había declarado la guerra al público porque «formaba parte de las fuerzas del mal», según decía. Incluso llegó a prohibir a la secretaria de Walter Homburger, su manager, que asistiera a sus conciertos, imponiéndole como severo juez una medida de alejamiento de la ciudad y hasta la

prohibición de escucharle por la radio desde la ciudad limítrofe. Pero los problemas de Gould no se acababan con la última nota, sino que seguían con los que la daban fuera del teatro. En 1964 (32 años) reconoció que: «Justo después de un concierto me tomo una pastilla para curarme de ese contingente de majaretas que me siguen de un sitio a otro». El violinista Fritz Kreisler se curaba de la gente no con pastillas, sino con pasta. Una vez soltó: «Mi caché es de mil dólares por concierto; tres mil si incluye una fiesta». Para Bizet la repugnancia pesaba más que el dinero en la balanza de sus principios, y así reconoció a un compositor belga: «Yo toco muy bien el piano, pero vivo mal, pues nada en el mundo podría decidirme a hacerme escuchar en público. ¡Encuentro odioso ese oficio de ejecutante! Aunque es una repugnancia ridícula que me cuesta quince mil francos al año». También Mahler se resentía del público en sus conciertos, público del que hubiera prescindido tranquilamente con un buen barrido de su batuta. Ya a finales del siglo XIX, en los seis años que pasó dirigiendo en Hamburgo, calificaba al teatro de verdadera «institución penitenciaria» donde perdía miserablemente un tiempo que mejor debía invertir en crear. El público no merecía una sola gota de su sudor sobre la tarima: «Quemo todas mis fuerzas en estudiar y preparar los conciertos hasta el último detalle, hasta que todo funciona y fluye de un solo trazo... ¿Y para quién? Para manadas de borregos que los escuchan con las cabezas vacías y sin sacar ningún provecho de ellos, a los que la música les entra por un oído y les sale por el otro».

¿Y qué decir de los músicos? Para aquellos músicos la música era una liberación; finalizar los ensayos para irse a sus casas, también. Decididamente, Mahler era capaz de lo mejor y de lo peor. De lo que era capaz Hans von Bülow era de ver muy lejos en las salas de concierto, y es que en pleno recital alzaba la vista del teclado, giraba la cabeza y establecía con todo el auditorio una conexión visual cargada de irascibilidad y reproches. Odiaba al público y la mediocridad que como masa representaba, pero aún más repulsa sentía por la clase noble. Richard Strauss fue testigo de las iras que despertaba en él ver a la nobleza en sus conciertos auscultando su música con la misma ignorancia que exhibirían con un estetófono en las orejas. Prueba de ello es que durante un ensayo de la *Novena* de Beethoven hizo que el contrafagot tocara solo durante tanto tiempo como fue preciso hasta que, aburridos, los nobles abandonaron el teatro airados por la afrenta.

¿Qué culpa tendrá entonces la gente, así concebida, como masa informe, abolidas sus singularidades? Los músicos no dependían de la gente, de la «chusma» como la llamaba Menuhin, sino de una suma de individuos que, correctamente estabulados en el aforo de un teatro, pasaban perfectamente por mansa ganadería. En unos casos se la despreciaba; en otros se la temía. Demasiados ojos pesando sobre los dedos a la espera de un patinazo neuronal o digital. Entre los que la aborrecían estaba un ser maravillosamente dotado para la música, los idiomas, las ciencias y todo lo que se pusiera por delante: el pianista polaco Carl Tausig, uno de los grandes protegidos de

Liszt, muerto prematuramente a los veintinueve años. La pianista Amy Fay reconoció cómo Tausig le había confesado en el último invierno antes de su muerte (1871) que «la sola idea de tocar en público le resultaba insoportable», pero no tanto por inseguridad como por misantropía. Pero entre los que temían a aquella ganadería, no tanto por su cornamenta cuanto por sus temibles cuatro estómagos, era el pianista Adolf von Henselt, uno de los puntales interpretativos del siglo XIX, notable corredor además en la distancia corta. Le aterraba hasta tal punto el público que optó por abandonar los escenarios poco después de los cincuenta años. Cuando tocaba con orquesta solía esperar entre bambalinas a que el *tutti* inicial terminara y entonces entraba corriendo a tocar su parte, aterrizando literalmente sobre la banqueta. Para Chopin tocar en público entrañaba una puesta a punto ante lo que bien podía ser una ejecución cuyos verdugos ocupaban todas y cada una de las butacas del teatro. A su amigo de juventud Titus Woyciechowski ya le confesaba por carta: «No te puedes figurar el martirio que paso ya desde tres días antes de tocar en público». Liszt también recogió un desahogo similar: «Yo no sirvo para dar conciertos porque el público me intimida: me siento asfixiado por esos alientos, paralizado por esas miradas curiosas, mudo ante esas miradas extrañas».

Shostakovich también aborrecía los escenarios. No otra cosa podía esperarse de un talante tan tímido como el suyo, por no hablar de la escasa colaboración que representaba la madeja de nervios y tics que hilaba y deshilaba con más tino que Penélope a su rueca. En 1955, con cuarenta y nueve años, escribía a uno de sus alumnos refiriéndose a su actividad como concertista de piano: «Doy muchos conciertos, pero apenas si disfruto. Todavía no me he acostumbrado al escenario. Cuando cumpla cincuenta años dejaré de darlos». Los cumplió, se traicionó a sí mismo y siguió con su actividad pianística por las mismas razones que Rachmaninov: crematísticas. Lo cierto es que siempre llevó al pecho aquella cruz, y sus temores fueron agigantándose a medida que los años fueron cayendo en un saco que estaba lejos de romperse. Stravinski contaba a su biógrafo y amigo Robert Craft cómo en su tercer encuentro con Shostakovich le confesó: «No sé qué hacer para vencer el miedo a actuar en público». La confidencia era de octubre de 1962, contando el compositor cincuenta y seis años. Este temor se consolidó con el paso del tiempo, y así es como el 28 de marzo de 1964, en la última ocasión que actuó como pianista tocando algunas obras propias con la soprano Galina Vishnievskaja (esposa de Rostropovich) y el bajo Yevgueni Nesterenko, llegó lo que todos temían. Lo cuenta Galina en sus *Memorias*:

La tarde del recital no sólo estaba nervioso, sino verdaderamente angustiado. La idea de que sus manos le fallasen le producía pánico. Se paseaba desconcertado entre bastidores de un lado para otro sin saber qué hacer. [...] Tras el concierto, que se desarrolló brillantemente, se me acercó un Shostakovich radiante. «Galina, nunca he sido tan feliz» [...] Pero dos horas después, de noche, sufrió una crisis cardiaca por la que tuvo que permanecer varios meses en el hospital.

Aún al final de su vida el compositor confesaba completamente indefenso:

«Tengo miedo a todo. Tengo miedo incluso a pasar por encima de un charco, pues me parece una sima enorme». Ese mismo miedo fue el que persiguió de por vida a uno de los mejores pianistas de todos los tiempos: Ignacy Jan Paderewski. Solía salir al escenario abrasado por el pánico, tal como si los micrófonos con que a veces se topaba no fueran para grabar un concierto, sino una película *snuff*. Incluso en una ocasión su esposa Helena llegó a pedir a los tramoyistas algo difícilmente superable en bochorno como era... ¡que la ayudasen a empujar a su marido al escenario porque, en lo que a él atañía, se negaba a salir!

Enrique Granados no sólo fue compositor, sino también bravo pianista en sus primeros tiempos. Pero al escenario saltaba con la tecla entre las piernas, preso de la desorientación y el miedo. Una vez justo antes de un concierto llamó a su doctor pidiendo una solución de urgencia a esta fobia y el facultativo se sacó de la manga una novedad como que horas antes de una actuación cogiera un martillo y unos clavos y clavara algo en la pared. Le resultó positiva la terapia y a lo largo de su vida clavó cosas absurdas con mucha frecuencia para no desmayarse sobre la banqueta.

Verdi desarrolló la más improbable de las fobias en un músico: ¡la propia composición musical, incluso la música misma una vez creada! Y ello aun cuando ya tenía en su haber óperas como *Nabucco*, *Ernani* e *I lombardi*; en un desliz de irresponsabilidad histórica confesaba a un amigo en noviembre de 1845 (32 años) que odiaba esas «malditas notas» que había de escribir, y que sólo hallaría el alivio «cuando termine con esta carrera que aborrezco». También Debussy patinó sobre los mismos raíles, asqueado como estaba ya desde su juventud por el *establishment* musical, pervertidor de la música misma. Esta aversión hacia su profesión llegó al extremo de consignar como profesión una bien distinta cuando cubrió una casilla en su calidad de testigo en una boda: «Jardinero». Por si esto fuera poco repudiaba la compañía de sus colegas, admitiendo en su nido tan sólo a tres polluelos: Dukas, Ysaye y Chausson.

Sorprende que un perfecto dispositivo de relojería interpretativa como Pablo Casals no pudiera dominar los nervios escénicos sino cuando por fin se sentaba y apoyaba el arco en las cuerdas. Lo más curioso en un hombre hecho como pocos a su instrumento es que tuviera de joven una fobia tan intensa como impredecible: ¡al propio chelo! Ese desgarró al comenzar una actuación y no saber dónde podía ocurrir el patinazo sin poder luego frenar es lo que él llamaba el *trac*, que a lo largo de la carrera fue su más íntimo enemigo, enroscándosele en los pulmones desde su primer concierto a los quince años en el Teatro de Novedades hasta prácticamente su retirada. Ya de adulto dijo: «Antes de salir a escena me siento como un pasajero que se echara al mar sin saber nadar».

En el caso de Chaikovski era como echarse al foso sin saber dirigir, un foso donde en lugar de músicos hubiera leones. Su terror a dirigir en público nunca lo superó del todo, pero el dinero mandaba y los miedos le necesitaban para curarse algún día de su desobediencia. El crítico musical contemporáneo de Chaikovski, Nikolai D. Kashkin,

nos relata su lamentable debut orquestal cuando el 2 de marzo de 1868 (27 años) se subió al podio para dirigir varias obras propias:

Cuando fui al foro para ver cómo estaba el debutante este me informó que, con gran sorpresa suya, no se sentía nada nervioso. Antes de que le llegase el turno volví a mi asiento. Pero cuando salió a la plataforma vi que estaba totalmente *distract*. Apareció tímidamente, como si hubiera querido ocultarse o huir. Al llegar ante el atril parecía sobrecogido por una angustia desesperada. Olvidó por completo su composición: no veía la partitura que tenía delante y daba todas las indicaciones a destiempo. Por fortuna los músicos conocían tan bien la obra que no hicieron caso de sus indicaciones equivocadas y, a pesar de él mismo, las danzas fueron ejecutadas satisfactoriamente. Después del concierto Piotr Illich me confesó que en medio de su pánico había tenido la sensación de que la cabeza iba a caérsele sobre los hombros si no la sujetaba con fuerza.

Esta sensación no era metafórica. A partir de aquella época en los momentos de mayor inseguridad a Chaikovski le dio por pensar que la cabeza era una pieza abisagrada al cuello susceptible de desacoplarse en el momento más inoportuno, de ahí que normalmente dirigiera con la mano sujetándose la barbilla. Lo de volver a dirigir sólo sucedió diez años después, cuando superó las quemaduras de primer grado de aquel horroroso bautismo de fuego. Dos años después ingresó como profesor en el Conservatorio de Moscú y contempló con horror que lo mismo era enfrentarse a ochenta músicos que a una docena de alumnos imberbes. En su primera clase sólo aguantó la compostura diez minutos, huyendo en el once por el temor a desvanecerse ante ellos. El 12 de marzo de 1887, sólo seis años antes su muerte, recogía en su *Diario* estos golpes de taquígrafo después de un ensayo en San Petersburgo con la Sociedad Filarmónica: «Nerviosismo, terror. Después nada. Ovación de los artistas». El día de su 51º aniversario, dos años antes de su muerte, dirigió en Nueva York la *Tercera suite* y se vio que sus insuficiencias de carácter seguían patentes. En una carta escrita ese mismo día se confiesa carne de cañón:

El concierto comienza a las dos con la suite... Es muy curioso este singular pavor que padezco. ¿Cuántas veces no la habré dirigido ya y todo sale espléndidamente? ¿Por qué esta ansiedad? Sin embargo sufro horriblemente. No recuerdo haber estado nunca tan inquieto. Quizá sea porque aquí se fijan demasiado en mi exterior y por tanto mi timidez se hace más perceptible.

Ese baile de San Vito de los directores subidos a un podio siempre ha sido más frecuente de lo que se piensa. Se entendería en el caso de Toscanini o de Karajan, que dirigían de memoria, pero en el caso de los demás, con el edificante auxilio de la partitura soplando cada compás, sería algo más difícil de hacerse perdonar. Sin embargo esos retortijones son una cruda realidad de los que, sin embargo, bien se resarcen no pocos directores teniendo en cuenta que muchos de ellos no se suben al podio por menos de cincuenta mil euros... ¡por función!, así que el desgaste visceral resulta compensado con creces. Quien por lo visto cuidaba mucho más sus vísceras que su economía era el legendario director Carlos Kleiber, cuyo pánico escénico era aún más legendario. Kleiber, aun desconociendo todos los trucos de los prestidigitadores, era un genio del escapismo: siempre tenía a mano un maletín de viaje por si en el último momento había que salir huyendo, y sus más correosos itinerarios fueron los del podio al cuarto de baño, no siempre con billete de vuelta. En

cierta ocasión el nieto de Wagner, Wolfgang, ordenó su traslado de Múnich a Bayreuth en furgón policial (desconozco si además hubo de emplearse una camisa de fuerza) tras convencerle en el último momento para dirigir un *Tristán* previamente cancelado. En otra ocasión Kleiber dejó una nota a los miembros de la Filarmónica de Viena tras un desastroso ensayo de la *Cuarta* de Beethoven: «He tenido que hacer un viaje imprevisto». Más que dejar la nota lo que al parecer hizo fue darla. Al alemán Hans Knappertsbusch ya se le podía echar un galgo, incluso un furgón lleno de dinero, que cuando se ponía a correr en dirección contraria no había quien lo alcanzara. Aborrecía los ensayos de puro aburridos que eran, aunque, eso sí, por cortesía hacia los músicos solía acudir a fichar; luego se subía al escenario y les decía: «Señores, ustedes conocen la pieza, yo conozco la pieza, así que nos vemos de nuevo esta tarde en la función».

Lo de actuar en público incluía también hablar en público con un cuchillo en la mano para mondar las palabras, por lo general no más de media docena. Toscanini tenía la memoria más prodigiosa que se haya conocido; sin embargo, cuando se ponía delante de un atril de orador las dos primeras palabras que habitualmente se le pasaban por la cabeza colapsaban todas las demás: «¡Tierra, trágame!». En 1919 (52 años) se hallaba en la cresta de su desarrollo intelectual, pero un jarro de agua fue a enfriarle el ardor de la sangre cuando deseó justificar su patriotismo postbélico ingresando en las listas electorales por Milán del bando de Mussolini. Como todo candidato, debía él también pronunciar un discurso en el que no acertó a decir una palabra. Marinetti, fundador del futurismo, salió en su ayuda al escribir en el *Popolo d'Italia* que «Toscanini, como hombre político, ya hizo su discurso en una noche de primavera de 1915», refiriéndose a un memorable concierto para ayudar a las tropas del frente. Le iba a la zaga en memoria el pianista Arthur Rubinstein; sin embargo la tarea de levantarse e improvisar un discurso, por corto que fuera, se le hacía trago similar al de enfrentarse a un pelotón de fusilamiento. Así lo confesaba en sus memorias con motivo de una cena organizada tras un exitoso concierto en Tel Aviv en el invierno de 1924 (37 años):

Como me daba pánico hablar en público esos brindis no me gustaban nada, porque se me hacía cuesta arriba articular siquiera tres palabras de agradecimiento. Esa timidez contrastaba curiosamente con mi irresistible pasión por hablar y contar anécdotas y chistes en buena compañía; pero no bien me veía en situación de pronunciar una alocución la lengua se me paralizaba.

Años más tarde aún seguía vertiendo esa bilis en sus memorias: «En actos oficiales, cuando alguien se levanta a pronunciar un discurso en mi honor y todo lo que tengo que decir es muchas gracias me invade el pánico y ni siquiera puedo abrir la boca».

Debussy aborrecía los homenajes públicos debido a un par de ejes que se le cruzaban en la cabeza como unas abscisas y unas ordenadas: su timidez y su humildad. Siempre tuvo muy claro que no había venido al mundo a traer la paz, sino

la espada, sólo que en público era incapaz de sacar otra que no hubiera sido adquirida en una juguetería. Cuando en 1914 (52 años) fue invitado a Ámsterdam para dirigir algunas de sus obras con la Concertgebouw entró en la primera fase de colapso al ser informado de que, tras el concierto, se celebraría una cena en su honor en la magnífica casa del presidente de la orquesta. Hasta dos discursos se dieron allí en su homenaje, pero Debussy se mostraba incapaz de levantarse y responderlos, llegando un momento en que aquel proceso de colapso alcanzó su fase álgida, prehospitalaria. Contaba el director Gustavo Doret que hubo de desensimismarlo con un buen puntapié debajo de la mesa. Sólo entonces se levantó, «pronunció tres palabras de agradecimiento —dice Doret— y se sentó nuevamente». Puccini tenía un pánico escénico aún más abrasivo que el que dobló a Cio-Cio-San esperando el regreso desde América de Mr. Pinkerton. Una semana después del estreno de *Manon Lescaut* en 1893 (34 años), el compositor fue empujado a improvisar un pequeño discurso en el banquete que se celebró en su honor. Se levantó, preso de la inseguridad, y sólo acertó a decir: «Grazie a tutti». Bueno, nunca se puede criticar estas cosas; hay células de tres palabras que en su contexto adecuado han pasado a la historia: *noli me tangere, eppur si muove, alea iacta est* o el más reciente *yes, we can...*



Para Puccini hablar en público no se trataba de una constante vital, sino mortal. Lo que tenía que decir prefería decirlo al teclado.

Erik Satie también cultivó con frenesí sus fobias en el jardín de las delicias, bastante parecidas, por cierto, a las de su amigo Debussy. En su libro *Memorias de un amnésico y otros escritos* nos presenta a la causante de todos sus males. Si ya Nietzsche dijo que la sabiduría era mujer y no amaría más que al guerrero, la música no iba a ser menos: «Así es como me aficioné a la misantropía; cómo cultivé la

hipocondría; y cómo fui el más melancólico de los humanos. Daba pena verme — hasta con lentes de oro macizo—. Sí. Y todo esto me ha sucedido por culpa de la música. Ese arte me ha perjudicado más que beneficiado. Me ha hecho reñir con mucha gente de calidad». Con quien más reñía Giacomo Puccini era consigo mismo cada vez que se la colaban con una invitación. Viajando a París para representar *La bohème* escribió en mayo de 1898 a su editor Giulio Ricordi: «Una invitación a cenar me enferma por una semana; así soy y no puedo cambiar casi a los cuarenta años. Insistir es inútil. ¡No he nacido para una vida de salones y fiestas!». A Ferruccio Busoni no le importaba en absoluto que le invitaran a los ágapes, pero... ¡ay si se le pedía que tocara un poco el piano después de cenar! Le daba igual quién fuera el anfitrión. Lo aborrecía. Cuenta el pianista Charles Rosen cómo el pianista Mauritz Rosenthal le contó lo fructífera que fue una cena a la que asistió junto a Busoni. Tanto se le insistió en que tocara que accedió finalmente a ello, si bien con la certeza de que jamás volverían a formular la petición, ya que... ¡les martirizó de un tirón con las cinco últimas sonatas de Beethoven! Gustav Mahler no se quedaba corto en la necesidad de cerrar puertas entre él y el resto del mundo. Poco después de su matrimonio con Alma se fueron a vivir a Maiernigg, donde Gustav se hizo construir una casa cerca de un lago. A unos doscientos metros de allí había un bosque en cuya parte más alta levantó una cabaña para componer sin ser molestado. Se levantaba a las seis de la mañana y acto seguido despertaba a la cocinera para que le preparase el desayuno. Le tenía prohibido que se dirigiera a la cabaña por el camino habitual porque no soportaba la vista de nadie antes de enfrentarse cada mañana a su papel pautado, así que la mujer debía trepar por un camino escarpado e impracticable haciendo equilibrios con la bandeja, tazas, cubertería y menaje vario, le preparaba allí el desayuno y después regresaba a la casa por el mismo camino de cabras para evitar un encuentro fortuito con el dueño en el camino principal. Las comidas de sociedad las atendía en buena medida por imposición de su esposa, pero una vez sentado era el convidado de piedra perfecto. No hacía preguntas, no respondía a ninguna y apenas comía. Era su estrategia para que la invitación no se repitiera.

Sin embargo, Chaikovski empezó la casa por el tejado y no puso la primera piedra sobre el público, sino directamente sobre un colectivo algo mayor. Carta a su hermano Anatol de abril de 1867 (26 años): «Mis nervios no están del todo como Dios manda. Causas: [...] Odio a la humanidad en general, y con gusto me retiraría a un desierto deshabitado». En enero de 1875 aquella fobia hacia todo bicho viviente no había hecho más que retroalimentarse con cada persona que por circunstancias personales le rozaba. Nueva carta a su hermano: «Estoy muy solo y únicamente el trabajo asiduo me salva de la desesperación. Desgraciadamente padezco una timidez, un verdadero terror a la gente, un miedo desmesurado que parece aumentar a cada momento. ¿Me creerás si te digo que en los últimos tiempos he pensado seriamente en retirarme a un convento?». Su último confidente en vida fue su sobrino Bob; a él iba dirigida esta perla epistolar en junio de 1893, cinco meses antes de su muerte:

«Sufro de una extremada aversión por los extraños y de un indefinible espanto y de otras muchas cosas que sólo el diablo sabe».

Glenn Gould (¡cómo no!) apenas toleraba las visitas, así que se decantaba por sostener con ellas conversaciones telefónicas de varias horas, un *privilegio* con el que sólo contaban su hermana, su agente musical y su asesor bursátil. Shostakovich tampoco era precisamente un anfitrión de libro; de hecho su reloj biológico no concedía a las visitas mucho más de un par de horas, momento a partir del cual todo su interior era un mar de crujidos y rechinar de dientes, incluso cuando se trataba de amigos. Cuenta su hija Galina que si la comida daba comienzo a las tres no se podía prolongar más allá de las cinco porque en ese caso al comensal se le etiquetaba de «convidado de piedra» y ya no se le dirigía la palabra, añadiendo Galina que papá aborrecía (como cualquier otro mortal, creo yo) los invitados que se despedían interminablemente en el vestíbulo sin alcanzar a marcharse.

UNOS ANILLOS MÁS CALIENTES QUE LOS DE SATURNO

Me refiero a los de boda. Más que dejarse marcar el anular por aquel fuego algunos preferían soñar con que el infierno les esperara en otra vida y no en esta. Johannes Brahms tenía fobia a esa sacramental institución con la que, a su juicio, Dios y no pocas religiones tan grotescamente se habían equivocado: el matrimonio. Su amigo Robert Lienau narra en sus recuerdos cómo acompañándole un día a su casa tras un concierto giró la conversación hacia el matrimonio, desgranando argumentos en contra hasta que, llegados a su casa, alzó el definitivo: «Mire, ahora subo las escaleras, entro en mi habitación y me quedo completamente solo, sin que nadie me moleste... ¡Ah, eso es algo maravilloso!». Chaikovski practicó la vil institución durante muy poco tiempo, pero el suficiente para entender que la convivencia con una mujer no era una comunión de sentimientos, sino de acidez de estómagos. Hasta tal punto llegó a aborrecer a su esposa una vez separado de ella que su sola representación mental le inspiraba pentagramas de pústulas y no de notas. Sólo muchos años después de su separación empezó a sentir por ella algo parecido a una conmiseración que, a decir verdad, no pasaría por el filtro de la ortodoxia cristiana: «A pesar de todo, aún del hecho de que es el peor pedazo de basura que hay en el mundo, me da pena de ella. No tiene suerte, la pobre». Arthur Rubinstein era bastante más sutil. Amaba la filosofía y la vida, pero nunca por separado, y es que su filosofía de vida era una en la que sólo había acertado un filósofo veintitrés siglos atrás: la diversión, cuyo padre era Epicuro de Samos. En una entrevista que se le hizo en el Hotel Palace de Madrid en 1944 se le preguntó a bocajarro si estaba enamorado. La respuesta era obvia, porque siempre la llevaba en la punta de su lengua pecadora:

[...] Tengo horror al matrimonio; si algún día recibe usted la noticia de que me he casado puede asegurar que me he vuelto loco. Para un artista el matrimonio es nefasto. Quiero levantarme cada día con un *alma* (¡clarísimo eufemismo de la censura franquista!) distinta, esperando nuevas sensaciones, y casarme es... renunciar a todo el resto de la existencia.

Bueno, por entonces Rubinstein tenía treinta envidiables años, y a esa edad, tirando más de Empédocles que de Bob Dylan, la respuesta casi nunca está en el aire, sino en el fuego.

LIBROS Y MÚSICA: EL ORDEN DE LOS FACTORES NO ALTERA LA NÁUSEA

No siempre los libros alimentaron el espíritu; en otros casos su contenido sumaba tal cantidad de errores conceptuales que sólo podían alimentar las llamas. Con gusto hubiera arrojado algunos a la hoguera Gustav Mahler de no haberse interpuesto entre él y ellos su falta de disponibilidad. Cuenta Alma Mahler como en noviembre de 1901, siendo prometida de Gustav, lo llevó a visitar su casa y todo lo halló correcto hasta que sus ojos se posaron en las *Obras completas* de Nietzsche; entonces un rictus le cruzó la cara y «exigió violentamente que tales libros fueran sacados de la casa y arrojados después al fuego». Supongo que eso es lo que Mahler entendía por «fuego amigo». El que ya no anunciaba nada de amistad era el que pudiera visitarle hacia 1893 en la posada de Steinbach donde vivía, no por devorar sus entrañas, sino los manuscritos de sus sinfonías n.º 1 y n.º 2, inéditos todavía y que él guardaba celosamente en una maleta. Cuenta su sobrino, Alfred Rosé, que todos los habitantes de Steinbach tenían noticia de esa maleta y habían recibido las instrucciones pertinentes para que, en caso de incendio, fuera salvada antes que cualquier otra cosa. Con quien la tenía tomada Chaikovski era con la integral de Victor Hugo. Cuando Modesto se permitió sugerir a su hermano Piotr la lectura del francés, este equivocó la sintomatología reactiva con la de un tratado de exorcismo:

¿Pero no conoces la historia de mis relaciones con Victor Hugo? —le escribió—. Una vez comencé *Los trabajadores del mar*. Cuanto más leía más me irritaban sus viajes y su mentecatez. Finalmente, después de toda una serie de frases cortas y vacías, exclamaciones, antítesis, elipsis, etc., perdí los estribos: escupí en el libro, lo hice pedazos, lo pateé y acabé tirándolo por la ventana. Desde entonces no he podido soportar la vista del nombre de Hugo en la cubierta de un libro.

En el sistema gástrico de Chaikovski el húngaro Franz Liszt no salía mejor parado. Cada vez que alguien se refería a él sus sistemas simpático y parasimpático forcejeaban hasta cubrirse de cardenales. Cuando en 1887 (un año después de morir Liszt) el joven compositor Ippolítov-Ivánov visitó San Petersburgo, Chaikovski decidió frecuentarlo y hubo una amable sintonía entre ambos, pero sólo hasta que el chaval empezó a tararear, mientras paseaban, un tema de uno de los conciertos para piano de Liszt; cuenta en sus *Memorias* que Chaikovski le interrumpió de inmediato con un ruego desabrido: «Haga el favor de no recordarme a ese comediante». Mientras que el ruso tenía a Hugo en una pira, Verdi tenía a Shakespeare en un altar, siendo capaz de comulgar con todas las escenas de sus obras salvo con una, que le paralizaba de terror. El compositor estuvo tentado toda su vida de poner música a la tragedia del *Rey Lear*, llegando a abocetar algunas ramas del tronco, pero sin

decidirse a colocar ni raíz, ni copa ni corteza. Cuando al final de su vida supo que Mascagni también llevaba años con los útiles de jardinería arrodillado ante aquella tragedia se ofreció a donarle los bocetos para hacerlos suyos, tal como este refería en sus recuerdos íntimos de 1931, pero antes de aceptar le preguntó por qué razón un todoterreno como él se había encontrado en aquella historia un erial. Verdi fue concluyente: «¡Es que la escena en la que el rey Lear se encuentra de frente al bosque me espantó!». La neurosis de transferencia hizo entonces su labor y Mascagni también pasó del tema.

Pero si los libros alimentaban fobias podemos imaginarnos la sobrealimentación fóbica que entrañaban algunas obras musicales, máxime si tenemos en cuenta que el músico era un lobo para el músico y lo demás puras fantasías licantrópicas. Berlioz no tenía nada de enfermo imaginario cada vez que se iba a escuchar la *Missa solemnis* de Beethoven, cuyos amén de interminable cimbreo le levantaban dolor de cabeza. En su biografía sobre el sordo de Bonn nos cuenta cómo tras una audición de la obra en 1835 «un *Gloria in excelsis* de Beethoven dio final a la sesión. Es enérgico, pero algunas veces duro y violento, más de lo que conviene a un impulso religioso de esa naturaleza. Y por último, este coro termina con uno de esos amén que, Dios me perdone, siempre he señalado en otros autores como un bárbaro contrasentido, y por el que el autor puede ser maldecido hasta la consumación de los siglos». Con Bach no había nada que hacer; Berlioz le aborrecía hasta el punto de intentar curarse presenciando su concierto para tres pianos a cargo de Liszt, Chopin y Hiller, pero el diagnóstico siguió siendo el mismo: desgarro fibrilar en el órgano del gusto. Aquel día escribió en una carta: «Era conmovedor, te aseguro, ver a tres talentos tan admirables, llenos de fuego, brillantes de vitalidad juvenil, reunidos para reproducir esta salmodia estúpida y ridícula». A Mozart, por su parte, le regurgitaban las arcadas cada vez que escuchaba una sonata de su contemporáneo y rival Clementi. Para escribir la carta a su padre el 5 de junio de 1783 no cogió la pluma, sino el martillo y el cincel: «En ellas no hay pasaje alguno notable si se exceptúan las sextas y las octavas [...]. Clementi es un charlatán, como todos los italianos [...]. Lo que hace bien son los pasajes en terceras; en Londres se ha desahogado tocándolos día y noche. Pero fuera de esto no tiene nada, absolutamente nada; carece por completo de buena dicción y no tiene gusto, menos aún sentimiento». Sólo conozco una alusión tan cruel como esta, la del escritor García Márquez al referirse a *Canaima*, la novela del venezolano Rómulo Gallegos; cuando le preguntaron qué le parecía esta obra él la ridiculizó diciendo que en ella había una descripción de un papagayo que estaba muy lograda. Cuando Stravinski tiraba los dados sobre la *Ariadna auf Naxos* de Richard Strauss no le salían precisamente terceras. Esta ópera le producía un saludable deseo de dormir, pero en determinados momentos le despertaban extrañas pesadillas en forma de acordes: «No soporto el acorde de cuarta y sexta de Strauss. *Ariadna* despierta en mí el deseo de chillar». El propio Strauss fue usado como ariete por Debussy para embestir por la mitad al intocable Ferruccio Busoni, cuyo concierto

para piano exasperaba al francés por la pretenciosidad de sus dimensiones. A principios de 1914 escribía desde Rusia a su mujer, Emma Bardac: «Un tal Busoni toca un concierto que dura una hora y diez minutos... Ya te puedes figurar que el autor es él mismo. A juzgar por la partitura es una música cenagosa en la que se exageran los peores defectos de Richard Strauss por una persona que no posee ninguna de sus cualidades».

Conocer la *Sonata para piano n.º 3*, Op. 58, de Chopin cambió para siempre todo el concepto que Glenn Gould tenía sobre la música del polaco..., pero creo que no como ustedes piensan. En una entrevista que le hizo el crítico musical Tim Page en el otoño de 1981 (un año antes de su muerte, por tanto), a la pregunta de si alguna vez grabaría un disco de Chopin contestó con el corazón (infartado) en la mano: «Toqué el Op. 58 cuando era más joven, sólo para ver como era al tacto. No era muy bueno, así que nunca más me molesté en volver a tocar a Chopin». A Shostakovich le ocurrió que a partir de cierta fecha nunca más se molestó en escuchar sus propias obras. Lo aborrecía, le sacaba de quicio, temía encontrar tras una nota un error no percibido antes, haber engendrado un pequeño monstruo que, dadas sus dimensiones, ya no se pudiera triturar en el vientre de la partitura. En la primavera de 1943 la escritora armenia Marieta Shaguinian recogía en su *Diario* estas declaraciones del compositor:

[...] Tengo la impresión de encontrarme realmente en un tiempo de espera... Esto se lo digo sólo a usted y le ruego que no se lo comunique a nadie. Usted es la primera a quien se lo confieso. Siento aversión por mi propia música. No quiero escucharla. Usted sabe que para un músico es una gran suerte poder escuchar sus propias obras [...]. En este momento no soporto ninguna ópera, no representa para mí más que un simple accesorio.

Lo dramático de esta confesión es que no la hizo un viejo con el cupo creativo felizmente repleto, sino un viejo gastado en un cuerpo de treinta y siete años alentado por un espíritu de muchos más. Después de la antipatía por su propia obra, para Shostakovich ocupaba el segundo lugar en el podio la obra completa de Puccini, que le parecía insoportable. Su segundo encuentro con Stravinski fue en un banquete organizado por la Ministra de cultura rusa, en el que Shostakovich se mostró esquivo y nervioso, hasta el punto de que los reiterados intentos del antitético Stravinski por iniciar una conversación se estrellaron contra un muro de monosílabos, pero ello hasta que Stravinski le formuló una pregunta más propia de un programa de Paulov y sus perros: «¿Le gusta Puccini?». Aquello fue como el toque de campanilla del fisiólogo ruso y Shostakovich salivó lo suficiente como para escupir la respuesta: «¡No lo soporto, no lo soporto!». A partir de ahí el diálogo logró ser fluido. Es más fácil hacer amigos con la comunión de fobias que con la de filias. Las primeras suelen desatar demonios, bastante más parlanchines que los ángeles. Busoni estaba completamente de acuerdo con Shostakovich: la mayor parte de Puccini creaba tal encadenamiento de indigestiones que de sus audiciones sólo podía salir beneficiado un estamento: el de los boticarios. A finales de 1907 tragó saliva, procuró no almorzar al mediodía y reunió el valor suficiente para asistir a una representación de

Madame Butterfly, estrenada en La Scala casi cuatro años atrás. Cuando veinte minutos después de empezada abandonó el teatro se sintió una especie de héroe por haber aguantado en la butaca tal cantidad de notas, así que aprovechó para irse a cenar, dar un largo paseo y regresar para el último acto. Por suerte para Puccini nadie le tradujo jamás la sentencia de Busoni: «Es ist unanständig». Algo así como: «Es indecente».

Carl Maria von Weber no era hombre de términos medios. Un geniecillo salió de su lámpara y le dio a elegir no tres, sino una sola fobia, así que, al igual que Berlioz, eligió la música italiana en bloque. La detestaba al completo, desde la primera hasta la última de las óperas. Se dice que huyó de una representación de *La cenerentola* de Rossini murmurando: «Me marchó. ¡Esta cosa empieza a gustarme!». Brahms iba aún más allá que Weber, porque detestaba no sólo la ópera italiana, sino también la alemana, la inglesa, la francesa... En resumen: en la ópera como género veía una nociva contaminación de la música, basura espacial, esa cápsula de la nave que puede desacoplarse de ella sin pérdida alguna al entrar en colisión con la atmósfera. Cierta día un compositor vienes le preguntó por qué razón jamás había pisado ese género y él le respondió que para componer una ópera sería necesario «poseer cierta cantidad de estupidez, y yo siento que no tengo la suficiente».

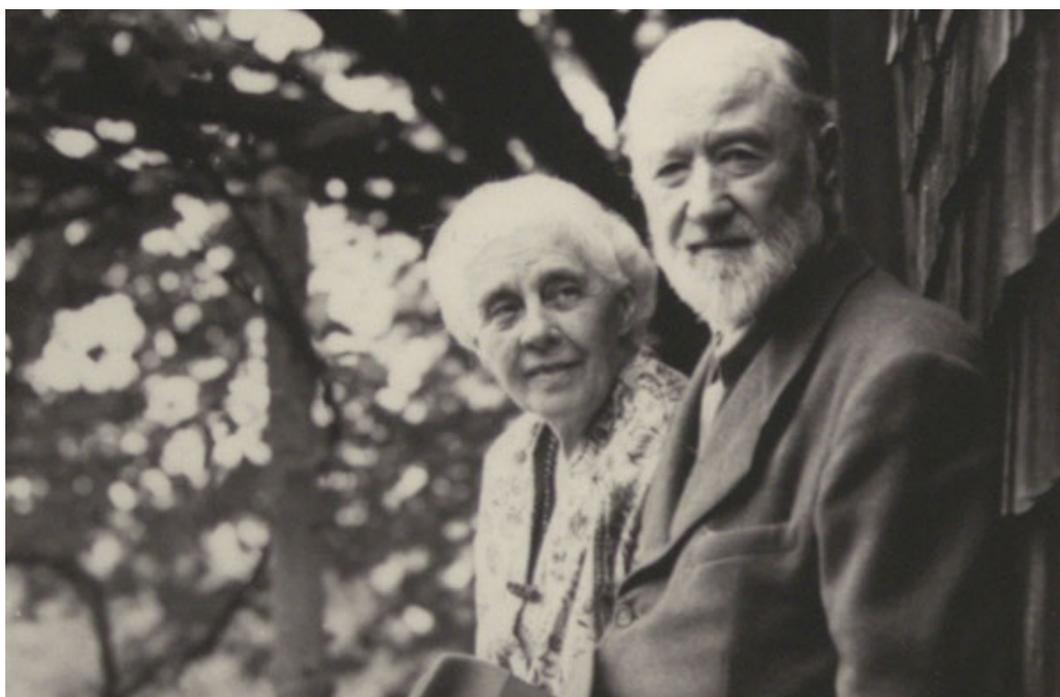
FÓBICOS DE ALTO RENDIMIENTO

Ya hemos visto como a algunos, por ejemplo a Brahms, les enloquecía hacer turismo en sus giras para así conocer los arquetipos de las ciudades, sus rasgos distintivos, sus rimbombancias históricas, mientras que para otros, como Fritz Kreisler, el acto de cruzar fronteras era un acto rigurosamente ilógico que sólo se justificaba por un fin: el de ganar dinero. Había una tercera clase de viajeros: los que evitaban todo viaje por lisa y llana pereza. Charles Ives estaba entre ellos. Su lugar estaba en Nueva York o en West Redding; en pocos más. Y a veces ni siquiera allí. Cuando se estrenó su *Segunda sinfonía* con la Filarmónica de Nueva York el compositor ni apareció por el teatro, contentándose con escuchar el concierto en diferido una semana después en casa de una vecina, ya que él no tenía radio. Prokófiev no carecía de singularidad cada vez que hacía sus maletas. Cuando se iba de turismo procuraba no perder tiempo visitando monumentos y bagatelas. Escribe en sus *Memorias* el compositor Nikolai Nabokov cómo a Serguéi:

No le interesaban los museos, ni los castillos, ni las catedrales. Dado que debíamos mantener lo que él llamaba un *ritmo correcto* y otras normas más, su cara cobraba un aspecto totalmente impenetrable o indiferente si se quebrantaba alguna de ellas. Lo único que dijo de la catedral de Chartres fue: «Me pregunto cómo lograron colocar las estatuas a esa altura sin que se cayeran». Pero cuando ponían en sus manos la carta de un restaurante se transformaba [...].

Schubert también se transformaba cuando ponían en sus manos una carta de pescados, y es que el rostro le iba cambiando de tonalidad hasta que implonaba

sutilmente en un festival de repugnantes muecas. En los últimos meses de su vida odió el pescado como jamás había logrado odiar a ningún crítico. Cuenta su hermano Ferdinand que, acompañándole en un albergue en Viena, «quiso tomar pescado, pero nada más probar el primer bocado tiró el cuchillo y el tenedor sobre el plato diciendo que sentía una violenta repugnancia ante el pescado, exactamente como si le hubieran servido veneno». Y es que en 1824 Schubert, con veintisiete años, ya temía haber reunido el suficiente número de enemigos como para ser envenenado, una sensación que le obsesionaba desde los tiempos en que no tenía ni amigos ni enemigos. Sigue desvelando su hermano que desde su divorcio con el pescador Franz apenas bebió ni probó bocado, sólo pócimas, haciendo intensivos ejercicios al aire libre para lograr la curación. Este rasgo subrepticamente narcisista de concitar la suficiente tensión sentimental en el otro como para temer la muerte a sus manos también le ocupó a Mozart en sus últimos meses de vida. En julio de 1791, oliendo ya una tierra que le arroparía cinco meses después, estaba el de Salzburgo verdaderamente obsesionado con la idea de ser envenenado. Un día se sentó junto a su esposa Constanza y comenzó a llorar de desesperación. Cuenta su amigo Niemtschek, allí presente, que sus palabras fueron: «Siento que no me queda mucho tiempo. Seguramente me han envenenado. No puedo librarme de esta idea».



Cuando el espartano Charles Ives necesitaba escuchar la radio debía hacerlo en casa de su vecina. En la fotografía aparece con su esposa Harmony, quien, a pesar de sus rarezas, le fue leal hasta el fin de sus días.

Si a Prokófiev le obsesionaba perder el tiempo fuera de los restaurantes, al pobre Gershwin le deprimía perder el pelo, generando en él un temor que lo acongojó en los últimos meses de vida, alopecia que se evidencia en las fotografías de esa época. No sé si llegó a tratar la cosa con el pianista Joseph Hoffmann, pero alguien le habló de una máquina que hacía milagros para detener la caída de pelo estimulando el fluido

sanguíneo mediante un bombardeo de tenues descargas eléctricas, así que adquirió el último modelo, un armatoste parecido a una nevera del que salía una manguera que conectaba la bomba interior a un casco de metal que Gershwin se acoplaba a la cabeza media hora diaria mientras un tumor se le abría silente paso por el cerebro, succionándole el habla, los recuerdos y la concentración. Pero en aquel momento lo que mandaba no era el electroencefalógrafo, sino el espejo, y Gershwin, como cualquier treintañero, aspiraba a ser tan bello como su música. A Robert Schumann, mucho más que su pelo, le preocupaba perder su carácter, aunque para ello había antes que encontrarlo, y en tal caso nada mejor que una máquina rastreadora. Lo malo es que, como ni Edison ni Joseph Hoffmann habían nacido todavía, quien se ocupó de traer al mundo el artilugio fue un maestro de Leipzig, Karl Julius Simon Portius, quien lo bautizó con el nombre de psicómetro. La salvación para un tipo tan complejo como Schumann estaba en discernir y poner remedio al conflicto de sus pautas de comportamiento, y como la máxima socrática de conocerse uno a sí mismo era en su caso un laberinto más inextricable que el del Minotauro bendijo al cielo cuando Portius arribó a Leipzig anunciando que traía consigo la panacea para recolocar las piezas a los chiflados sin margen de error. Schumann se tomó muy, pero que muy en serio la utilidad del artilugio, describiéndolo como un aparato que revelaba a través de fuerzas magnéticas los rasgos del carácter, de manera que, puesto el sujeto en «relación magnética» con la máquina, se le entregaba una barra de hierro, la cual era atraída por el magneto si el sujeto presentaba una especial característica introducida previamente en su registro. Lo raro es que el armatoste no hubiera saltado por los aires cuando Schumann se sometió a la prueba, y más raro es que su funcionamiento tuviera algo de plausibilidad cuando la barra reaccionó con violencia a los caracteres «callado», «tímido», «sensible», «original» y «predominantemente emocional», como también (¡sorpresa!), «hipocondriaco».

Richard Strauss dudaba que entre las capacidades de Dios estuviera la de llevar la contabilidad de todos los pelos existentes, aunque con Gershwin lo tuviera más fácil que con la generalidad. El caso es que Strauss aborrecía el cristianismo y, de hecho, su *Sinfonía alpina* estuvo a un cuerno de titularse *El Anticristo, una sinfonía de los Alpes*, idea que seguramente Pauline le quitó de la cabeza, con acierto una vez más. En una carta a Hugo von Hofmannsthal de enero de 1915 (50 años) le confiesa no haber abandonado la esperanza en una humanidad mejor, «acaso —matizaba— cuando el cristianismo haya desaparecido de la tierra». Para Shostakovich sin embargo lo terrible no se hallaba en que una máquina le apretara el cuero cabelludo, sino en que una mano demasiado larga le apretara hasta adueñarse de su vida. No, no se refería a la mano de un banquero, ni siquiera a la de Stalin, y es que a partir de un determinado momento el ruso prescindió de las metáforas para que se le entendiera sin las ambigüedades a que el dictador le había condenado durante casi veinte años. «Una mano puede agarrarte —decía—. Ese es el miedo de ser capturado. Y además la mano de un extraño puede quitarte tu comida. Y de ahí el miedo a pasar hambre».

Chaikovski fue sumando muchas repulsas a lo largo de su vida: Inglaterra, su esposa, *Puccini & company*, el miedo a morir sin terminar su *Primera sinfonía*, los baños de agua fría, la humanidad y... la pérdida de tiempo que suponía escribir cartas. Ya sólo a su mecenas invisible Nadezhda von Meck le escribió cerca de cuatro mil, así que se entiende que, en una más de tantas, se desahogara con su editor Jürgenson: «La necesidad de dedicar tanto tiempo a escribir cartas es una carga tal para mí que desde el fondo de mi corazón maldigo todos los servicios postales del mundo». Aclaremos que Chaikovski tenía pánico a los baños de agua fría porque su madre había muerto en el transcurso de uno de ellos. En cambio, lo que agobiaba a Mozart no está nada claro, pero pocos meses antes de morir su mayor preocupación no era ver cumplida su obra, o terminar *La flauta mágica*, sino que su mujer resbalara mientras disfrutaba de sus baños regulares en Baden. En una carta del 5 de junio de 1791 le dice: «No te fíes del baño».

Al día siguiente, 6 de junio:

Espero con impaciencia una carta que me diga cómo has pasado el día de ayer; tiemblo cuando pienso en el baño de San Antón; temo mucho al peligro de que caigas por la escalera al salir [...]. Si no estuvieras encinta no tendría tanto temor.

Cinco días después, el 11 de junio:

Ten cuidado en los baños para no caerte, ¡y no estés nunca sola!

Al día siguiente:

¿Por qué no he recibido ninguna carta ayer por la tarde? ¿Por qué tengo que estar siempre inquieto por tu baño?

Un mes más tarde, el 5 de julio:

Estoy más contento de lo que puedo expresar por que hayas dejado de tomar baños.

Brahms, sin embargo, no tenía miedo de las piscinas infantiles, salvo cuando el agua le empezaba a cubrir por encima de las rodillas. También le espantaba (y mucho) el mar. A principios del año 1877 fue designado junto al violinista Joseph Joachim doctor *honoris causa* por la Universidad de Cambridge, pero renunció a la investidura por el miedo a cruzar en barco el mar del Norte, además de por pereza. Coincidió con Chaikovski en su aborrecimiento por los servicios postales, manifestando a menudo que la labor post-epistográfica era para él «la tarea más odiosa del mundo»; demasiado trabajo estéril lo de buscar un sobre, anotar remites y dirigirse a la estación postal, así que terminó encargando la vil tarea a un joven al que seguramente siempre se dirigió por su nombre de pila, Eusebius Mandyczewski, quien desempeñaba el cargo de bibliotecario en la Wiener Tonkünstler-Verein, de la que Brahms había sido nombrado presidente en 1886. También Sarasate tenía pánico a los viajes mar a través, y cada vez que debía afrontarlos sufría atrocemente. Debussy,

sin embargo, era el reverso de esos dos: adoraba el mar, pero aborrecía las montañas. Todo en ellas le daba igual: la pureza, la profundidad, el silencio, el limpio recorte de sus perfiles... El pianista Alfredo Casella le interrogó una vez sobre las razones de aquella aversión y el francés se salió con un argumento muy poco convincente: «¡Es que es todo tan alto!». A Erik Satie sin embargo le gustaba el agua siempre que no hubiera cerca una pastilla de jabón, cuyas propiedades le aterraban. Cuenta el compositor Henri Sauguet que su colega tenía verdadera fobia al jabón, cuyo uso algún demonio de todos los que habitualmente le visitaban le había contraindicado. Estando un día ante él, Sauguet se lavó las manos y su amigo empezó a aullar: «¡Cómo puedes usar eso! Si supieras de lo que está hecho: ¡sudor, desechos humanos! ¡Es repugnante!». Refería Stravinski en sus conversaciones con Robert Craft que Satie era la persona más extraña que había conocido en su vida; uno de sus principales apoyos era que «nadie nunca lo vio lavarse; le tenía horror al jabón. En lugar de eso siempre se estaba refregando los dedos con piedra pómez». Este hecho fue refrendado por la hija de Victor Hugo, Valentine, quien sostenía que no bien Satie tenía las manos sucias se las frotaba vigorosamente bajo el agua, pero siempre sin jabón. La misma película sutilmente roñosa compartía con Satie el bueno de Alban Berg, que aborrecía lavarse. Lo cuenta un testigo de excepción, su amigo Soma Morgenstern, quien en 1928 le visitó innumerables veces en su casa. En una de ellas se topó con una escena de vodevil: Berg corriendo por las habitaciones desnudo de cintura para arriba perseguido por una mujer que empuñaba el arma para él más letal: una esponja. Era un viernes y al parecer Alban llevaba sin lavarse la cara desde el domingo, si bien él sostenía en su defensa que, en realidad, era desde el lunes. En un momento dado el músico se sirvió de su amigo Soma como parapeto y cuando todo se hubo calmado le instruyó muy seriamente sobre los múltiples perjuicios del agua, tanto para la ingesta como para la higiene. En apoyo de su tesis se dirigió a la estantería del salón, cogió una biografía de Miguel Ángel y leyó a Soma una carta en la que el padre del escultor le trasladaba una serie de inteligentes pautas al respecto: «Sé comedido en todo, hijo mío. Lávate pocas veces y conservarás la salud». Berg cerró el libro y corroboró la cita con un axioma irrefutable: «Ya sabes qué longevo fue Miguel Ángel».

Pero si Brahms no daba una sola brazada al agua, quien no daba pie con bola era Yehudi Menuhin. Me refiero a un pie de verdad y a una bola auténtica. Berg y Shostakovich se hubieran llevado las manos a la cabeza y con gusto habrían pagado al violinista las sesiones psicoanalíticas suficientes para curarse de su incomprensible fobia al fútbol. Para ellos, a poco que Menuhin hubiera cogido una bandera un domingo en lugar del arco, su vida hubiera cambiado a mejor. En una entrevista transmitida por la RIAS desde Berlín el día de Año Nuevo de 1983 (68 años) Menuhin reconoció lo siguiente:

No me agradan las masas humanas. Jamás acudiría a un partido de fútbol. Asistí a uno en Río, cuando los brasileños vencieron a Uruguay. Esto debió de ser hace treinta y tres años. [...] Aborrezco la masa. Sólo la

miro con buenos ojos cuando viene a un concierto, permanece tranquilita en su butaca y aguarda la música.

Las fobias de Rachmaninov eran bien difíciles de clasificar por su riquísima variedad. Así lo testimonia una carta dirigida desde Ivanovka a su amante Marietta Shaginian en mayo de 1912 (39 años):

A causa del frío los escarabajos, a quienes tú tanto quieres y a los cuales detesto y cuya posesión me horroriza, no han nacido aún, gracias a Dios. [...] Todo me causa temor: ratas, ratones, escarabajos, toros y salteadores; tengo miedo hasta del viento que silba, aúlla y gime en la chimenea. Me asusta el repicar de las gotas de lluvia en los vidrios de la ventana. Me aterra la oscuridad y así sucesivamente.



Rachmaninov se rasgaba las vestiduras cada vez que pensaba en la muerte. Su sola idea le espantaba.

A Verdi las masas le daban igual; el verdadero peligro estaba en un hombre solo portando en sus brazos toda suerte de objetos innecesarios y en su boca la más temible y rastrera expresión: «¡Se vende!». Odiaba que le vendieran cosas por las calle, así de simple, bastando que alguien hiciera amago de acercársele con cualquier objeto tendido, en especial si era un periódico, como para hacerle dar un salto y cambiar de acera. Hasta que en marzo de 1848 (34 años) dio con la panacea para no ser molestado, y así escribía a Giussepina Appiani que terminó por comprar cada día alrededor de veinte periódicos que después no leía, sólo para evitar el acoso de sus vendedores, cuya sola visión de aquel fajo les mantenía a raya.

LA MUERTE, ESE CALDERÓN IRROMPIBLE AL FINAL DE LA PARTITURA

Lo peor que le puede suceder a cualquier persona no es tanto morir como asumir la

conciencia de estar muriéndose. Epicuro apostaba por la teoría de la antítesis excluyente como una forma de sosiego, de racionalización del miedo, y para ello tenía una frase que en apariencia lo resolvía todo: «¿Para qué preocuparse por la muerte? Mientras nosotros somos ella no es, y en cuanto es ya no somos». Interiorizar esta falsa paradoja ya debería hacernos sumamente felices, pues lo que tiene de inocente lo tiene de acertado. Pero, ¿cómo impostarla a los músicos? Estos eran seres tremendamente enrevesados, y además no habían venido al mundo para morirse jóvenes, sino para descalcificar los trilobites del cuaternario; en definitiva: para practicar el ejercicio de la eternidad. Beethoven era uno de los conquistadores de ese ejercicio, y sin duda sobrevivirá en el tiempo a muchos de los fósiles que hoy conocemos, pero, a pesar de tener la cabeza llena de música, no era capaz de asignar el mismo plan creador a sus dos hemisferios cerebrales. El derecho le llevaba por la calle de la fama, pero el izquierdo le traía por la calle de la amargura, y es que le pasaba lo que a Próspero, el personaje de Shakespeare en *La tempestad*, cuando anunciaba que se retiraría a Milán y consagraría a la muerte uno de cada tres pensamientos. En el invierno de 1817, diez años antes de su muerte, escribía a su amiga Nanette del Río: «Sólo os digo que voy mejor, aunque esta noche haya pensado en mi muerte, pero estos pensamientos no son raros en mí ni aún durante el día». Schumann vino al mundo con la esquizofrenia codificada en sus genes, así que era lícito su juvenil temor cuando se desahogaba con su hermano Julius por carta del 5 de septiembre de 1831:

Mi querido hermano: he de confesarte mi penoso, casi infantil terror al cólera, y el miedo de que un repentino ataque ponga fin a mi existencia. El pensamiento de morirme ahora, a los veinte años, antes de no haber hecho otra cosa más que gastar dinero, me vuelve loco.

Dos años después la cosa empeoró con la muerte de su cuñada (esposa de su hermano Karl) y de su hermano favorito, el propio Julius, lo que le llevó a escribir a su madre:

Tengo todavía tanto miedo, estoy tan nervioso que no puedo dormir solo, de modo que he traído a una buena y honrada persona que se llama Günther y estoy haciendo algo por su educación; me atrae y alegra al mismo tiempo. ¿Puedes creerme cuando te digo que no tengo valor para viajar a Zwickau solo, por temor a que me ocurra algo?

Meses más tarde llegaba el colofón: «Me obsesiona la idea de enloquecer».

A Johann Strauss el pánico a cualquier forma de muerte le rendía un beneficio cardiosaludable, ya que cuando alguien cercano se moría dejaba las cosas como estaban y echaba a correr marcándose como único límite la frontera austriaca. Cuando su amada (aunque no insustituible) esposa Jetty murió en abril de 1878 huyó despavorido a casa de sus hermanas en Hirschenhaus, tomando el primer tren que salía de Viena y no regresando hasta confirmar que Jetty había sido enterrada y bien enterrada. Strauss la recordó a su manera casándose semanas después con una cantante de segunda fila, Angelika Dittrich, cuya diferencia de edad lo explicaba todo o casi todo: ella tenía veinte, él cincuenta y dos. Cuando su adorada madre murió,

Johann apenas invirtió unos minutos en hacer ejercicios de calentamiento: se fugó de casa con lo puesto y nadie supo dónde se escondió, pero seguro que en un lugar lo suficientemente alejado de Viena, a donde sólo regresó cuando se le confirmó sin margen de error que su madre ya estaba tan bien enterrada como Jetty.

Strauss no fue el único en llenar velozmente las alforjas cuando la muerte vació las de su madre. Robert Schumann hizo lo mismo, demostrando que sus pies podían ser tan veloces como sus manos sobre un teclado. El 4 de febrero de 1836 (25 años), día de la muerte de su madre, superó sus mejores marcas corriendo campo a través en sentido opuesto al cementerio, rumbo a su casa. El mismo recorrido inverso había hecho en 1825 con la muerte de su hermana Emilie, y unos meses más tarde con la de su padre, como también en 1833 con la muerte de su hermano Julius. Su terror a pisar un cementerio estaba muy por encima del último tributo que debía rendir a los muertos, de manera que el único lugar al que se dignaba a acompañarles era a las puertas de una partitura. A Anton Bruckner sin embargo le hubieran parecido ridículas aquellas estampidas. A fin de cuentas ya había dicho el monje Notker *Balbulus* en la Edad Media: *Media vita in morte sumus*. O sea, ‘somos mitad vida, mitad muerte’. Y la verdad es que a Bruckner no le disgustaba ni la una ni la otra. Puestas sobre un *grill* les daba vuelta y vuelta y ninguna le quemaba ni se le quemaba. Es más, sentía un morboso atractivo por la muerte en su apetencia por contemplarla de cerca, todas salvo la suya, claro. Prueba de ello es la precipitada visita que hizo a la morgue para ver los cuerpos carbonizados de varias personas que se hallaban en un teatro que resultó incendiado; en aquel mismo lugar, como si de un Hamlet cualquiera se tratase, había intentado tiempo atrás burlar la vigilancia del bedel para apoderarse del cráneo de su tío, el compositor y maestro suyo Johann Baptist Weiss. Otra vez, en junio de 1867 (42 años), estuvo a punto de sacar un billete a México con el único propósito de contemplar el cuerpo del asesinado emperador Maximiliano.

Puccini empezó a ver el rostro de la muerte en todas las cosas antes de cumplir los cincuenta, y no le ayudó precisamente el oficio de componer óperas, en las que aquella campaba a sus anchas como rentable personaje para asegurarse el éxito. La infalibilidad del ciclo de la vida le ponía enfermo, y más cuando se refería a él. Por esa razón aborrecía los programas de mano de los conciertos: «Detesto ese “Puccini nació en...” —decía—. Siempre me recuerda que dentro de pocos años se agregará: “murió...”». Como una oferta inserta en aquel precio maldito a pagar el maestro también tenía miedo a envejecer. El día más feliz de su vida no tuvo relación con ningún telón triunfal, sino cuando oyó hablar de un cirujano vienés que había convertido su quirófano en una especie de túnel del tiempo del que, si uno salía vivo, lo hacía notablemente rejuvenecido. En carta de 26 de enero de 1923 escribía desde Viareggio a su gran amiga y confidente Sybil:

Creo que en marzo iré a Viena a ver a ese médico. He conocido aquí a un caballero sudamericano de sesenta y dos años que me dijo que la operación no es nada en absoluto y que los beneficios son extraordinarios.

Dice sentirse como si tuviese otra vez veinticinco años, y que ya no le cansa caminar, que su mente está lozana y ágil, etc. ¿Por qué no hacerlo yo también? Querida mía, mi vida es mía y significa todo para mí... ¿Por qué no entonces? ¡Tengo tanto miedo y tal horror a la vejez!

Le faltaban para morir poco menos de dos años, a los sesenta y cinco. Aún siete meses antes de su fin quería consultar en París con Serge Vóronov, famoso por rejuvenecer a los ancianos injertando en sus glándulas reproductivas las de los simios, y lo cierto es que Puccini se habría sometido a esta intervención de no ser por los riesgos anestésicos derivados de su diabetes.

Wagner miraba de frente a la muerte y la verdad es que se le torcía un ojo, pero no hacia sus seres queridos, sino hacia sus obras. Eran estas a quienes realmente temía dejar huérfanas. Cuando el 13 de enero de 1882, sólo un año antes del fin, anotó los últimos compases de su *Parsifal*, Cósima escribió en su *Diario*: «Más tarde, durante la cena, nos sentamos alrededor de la mesa y él nos dijo que con esta, como con todas sus obras, había vivido asediado por el temor permanente de que la muerte le impidiera terminarla».

Cuando se tienen muchos centímetros de estatura tal parece que la reacción que empieza por el primero difícilmente es capaz de llegar al último, por pereza, por fatiga o porque, ya en destino, el estímulo hace tiempo que ha desaparecido. No era el caso de Serguéi Rachmaninov, que cuando pensaba en la muerte se le erizaban a un tiempo todos y cada uno de sus 198 centímetros; su pánico al último aliento era tal que en toda su vida se limitó a abrir la boca en contadas ocasiones. En 1917 (44 años) le confesaba a Marietta Shaginian: «No puede uno vivir cuando está marcado para morir. ¿Cómo puedes tú soportar el pensamiento de que algún día has de morir?». Seguía descubriendo la Shaginian cómo en 1916 el pianista sufría...

... un inexplicable temor a la muerte. Recuerdo cómo le rogaba a mi madre que le adivinara el porvenir y le dijera cuánto tiempo le quedaba aún de vida [...]. Mientras hablaba así estaba comiendo cacahuets que, sabiendo lo mucho que le gustaban, siempre los teníamos reservados para él. Miró el plato vacío y dijo: «Gracias a los cacahuets ha desaparecido mi temor. ¿No sabéis dónde habrá ido a parar?». Así fue como mi madre le obsequió con un saco entero de cacahuets, para llevarlo consigo a la manera de un talismán contra el temor a la muerte.

DURMIENDO CON LA PARTITURA CONTRA EL PECHO

Pero no al modo de un desfibrilador, no se vayan a equivocar. No estaba reñido el que una partitura fuera fuente de ingresos y a la vez de preocupaciones, porque si ya era una irresponsabilidad morirse más lo era permitir vivir a los demás dejándose copiar las obras. Morirse era difícilmente evitable, tanto como dejarse plagiar en unas épocas en que los derechos de autor aún andaban reclamando servidumbre de paso en el limbo de los derechos no nacidos. Mozart tenía pánico a que los copistas de sus obras pusieran bajo ellas papel de calco para luego hacerlas pasar por obras de un tercero, de manera que les obligaba a hacer su trabajo bajo su vigilancia. Paganini padecía del mismo terror diurno, evitando escribir las cadencias para que ningún

compositor se las plagiase, así que cuando en los ensayos llegaba ese momento, en lugar de tocarla, decía a los músicos: «Etcétera, etcétera, señores». Las paranoias de Chaikovski hacia los copistas iban por otra senda. Lo que le preocupaba no era que le copiaran su música, sino sus ideas más meritorias. Así es como recién llegado de su glorioso viaje a América en 1891 encargó a su editor Jürgenson que comprara una celesta en París por el equivalente a doscientos cuarenta dólares, ni uno más, dado que le venía de perlas para la obra que por entonces le ocupaba: el *Cascanueces*. Ya que el instrumento era por entonces desconocido en Rusia, Chaikovski fue tajante en la advertencia: «No quiero que se lo enseñe usted a nadie, pues temo que Rimski o Glazunov lo descubran y aprovechen antes que yo sus insólitas posibilidades». El mismísimo Schönberg tuvo sus coqueteos con una neurosis obsesiva que divirtió sobremanera a Glenn Gould, y así es como en sus *Ensayos críticos* rescataba este un apunte de 1940 del *Diario* del vienés en el que no sale muy bien parado, viniendo a sugerir que el compositor dormía con su método dodecafónico bajo la almohada, para evitar que sus contemporáneos se apropiaran de sus revolucionarios descubrimientos. A partir de cierto momento, hasta el portero de su casa empezó a ser digno de sospecha para Schönberg: «Webern empieza a escribir piezas cada vez más breves — sigue todas mis evoluciones—... Webern parece haber utilizado doce tonos en algunas de sus composiciones *sin decírmelo* (la cursiva es de Schönberg)... Webern cometió muchos actos de infidelidad con la intención de hacerse el innovador». Conociendo al personaje podemos intuir que desde 1940 la casa de Schönberg ya era un Gólgota para Webern, crucificándolo tras cada puerta que abría.

UNA DE RUIDOS

La aversión de Wagner por ciertos ruidos le hicieron aborrecer la fruta toda su vida. Soportaba perfectamente los estallidos de los trombones en los oídos, pero no el martilleo de la mala educación. Así es como un tal Schmale, director de escena, influyó para siempre en sus niveles de colesterol. Siendo Wagner un adolescente fue llevado a casa de aquel, de manera que pronto se hallaron conversando junto a una ventana desde donde el hombre cogía cerezas de un árbol cercano. El caso es que «se las comía a puñados y escupía los huesos con descomunal ruido. Especialmente esto último me causó un efecto decisivo, pues, cosa extraña, de ello deriva que siempre haya tenido una innata aversión a la fruta».

Pero había un ruidito aún más característico que el de las pepitas, un clic *absolument* condenable por algunos compositores: el de la máquina fotográfica. Cuenta la soprano inglesa Maggie Tyte que Debussy sufría en cuanto atisbaba ya de lejos el artilugio, y el mero pensamiento de verse plasmado en imagen «era para él insoportable». Charles Ives compartía con Debussy este oscuro objeto de martirio, hasta el punto de que una sesión de fotografía era para él lo más parecido a una sesión de exorcismo. El mismísimo diablo se hallaba no tanto dentro de él como dentro de la

cámara, y no había estilista que le hiciera cambiar de religión. Su fotógrafo W. Eugene Smith así lo atestigua: «En todos mis años de experiencia como fotógrafo nunca vi a nadie tan aterrorizado por la cámara como Charles Ives [...]. Sufría una verdadera paranoia respecto de las cámaras», hasta el punto de que cuando empezó a hacerse una sesión de fotos en una jornada realmente extraordinaria «de pronto Ives se alteró terriblemente y se dejó caer en el diván. Creí que lo había matado. Jadeaba y tenía palpitaciones. Después de un rato se sentó y me recitó un poema que había escrito él mismo». Parecidos desarreglos le asaltaban cada vez que alguien le pedía un autógrafo. Cuando su secretaria personal le reclamó uno para su hijo esta fue toda la respuesta que consiguió: «La única forma de conseguir un autógrafo mío es en un cheque». Lo cierto es que Ives extendía cheques allá donde se los pidieran, tal era su generosidad, salvo en un lugar muy concreto. Cuando un buen amigo le propuso hacer un viaje de reposo a Florida el músico reaccionó con cólera: «¡Florida! ¡Florida es para los maricas! ¡Sólo los maricas van a Florida!». De hecho Ives, yendo como siempre a contracorriente, no soportaba la música de Mozart ni la de Haydn, la cual encontraba muy poco masculina con aquellas repetitivas tonalidades «almibaradas».

Manuel de Falla, cómo no, también tenía sus particulares fobias sonoras. Corriendo el año 1939 y recién terminada la guerra civil andaba el músico abotargado por las dificultades económicas y la lentitud con que su inspiración le dictaba *Atlántida*, así que se fue a vivir a las afueras de Granada buscando aislamiento, a salvo de las corrientes de aire, pero no de unos molestos e inesperados vecinos: ¡las ranas! Su croar le volvía loco, así que ordenó que desecaran la charca donde vivían. Cuando se instaló en un carmen de Antequeruela Alta, en Granada, donde vivió desde 1921 (45 años) hasta 1939, exigió contractualmente al arrendador, dueño como era de las casitas circundantes, la prohibición terminante a sus otros inquilinos de cualquier radio o gramófono a volumen alto.

Arthur Rubinstein arrastraba un trauma infantil que nada tenía que ver con las patadas de los compañeros en el patio, sino... ¡con *Aida*! Cuando era niño le llevaron sus padres a ver la ópera de Verdi y el éxtasis se adueñó de él hasta que hicieron su entrada los trombones; entonces empezó a gritar de terror hasta el punto de tener que llevarse a casa. «Durante mucho tiempo, después de esa noche, fui incapaz de soportar el sonido de los trombones», explicaba en *Mis años de juventud*. En similares registros se tapaba Mozart los oídos, a los que había acostumbrado a todo tipo de rebuznos animales y humanos excepto uno proveniente de la parte central de la orquesta: ¡las trompetas! Lo cuenta Andreas Schachtner en carta a la hermana de aquel, Marianne, en abril de 1792, cinco meses después de su muerte:

Casi hasta los diez años sintió un horror irracional por la trompeta, sobre todo cuando la tocaban sola sin ningún acompañamiento; bastaba con que se la enseñaran y le hacía el mismo efecto que si le hubieran puesto sobre el corazón una pistola cargada. Vuestro padre quiso un día librarle de este terror infantil y me pidió que tocara cerca de él, a pesar de su rechazo. ¡Dios mío, nunca debí haberle obedecido! Apenas percibió el sonido estrepitoso del instrumento palideció, empezó a desvanecerse, y de haber yo continuado seguramente hubiera tenido convulsiones.

Hermanado con Mozart en fobia estaba Saint-Saëns. Siendo el francés un niño le llevaron a un concierto con orquesta y juzgó insoportable el estrépito de los cobres, repulsa que no se sacudió jamás, y así lo fue manifestando siempre en sus artículos de crítica.

SUPERSTICIONES A LA CARTA

Si la venganza es un plato que se sirve frío, la superstición es un plato siempre humeante, la receta de cocina perfecta para un hombre que se quiera vengar de sí mismo, y es que reforzar el instinto de conservación a costa de ampliar el catálogo de supersticiones resulta sencillamente agotador. El pianista Glenn Gould desarrolló ese agotamiento cada día de su vida, hasta el punto de poder decirse que creó una figura intermedia: la *supers-fobia*. La imbricación de una y otra magnitud le llevaba a cancelar un concierto si su sexto sentido le decía que le iba a traer mala suerte, e incluso a veces prescindía de un cheque recién cubierto y extendía otro porque la firma del anterior le parecía «de mal agüero». De mal fario le parecía también hacer testamento antes de cumplir los ochenta, así que puede uno imaginarse las risas que le arrancó su abogado cuando cuarenta años antes de expirar ese plazo le aconsejó dejar bien atado ese incómodo zapato, consiguiendo tan sólo sacarle unos cuantos apuntes. Morirse como se murió recién cumplidos los cincuenta no entraba ni en sus más fatalistas previsiones. Manuel de Falla también era bastante supersticioso; dado que el número siete ejercía sobre él una poderosa atracción se le ocurrió dividir su vida en períodos de siete años, algo que, la verdad, ya había sido adoptado por Goethe, quien dividía en heptenios su actividad creadora, quedando por medio una especie de barbecho que daba para alumbrar versos cojos y poco más. Pero Falla, para su desgracia, predijo su propia muerte al situarla en el décimo heptenio. Seguro que su obediencia a cualquier mandato bíblico le había obligado a ser supersticioso y cuando se topó con el Salmo 90 sólo deseó que en la imprenta hubieran errado las planchas de los números: «La duración de nuestros años es de setenta, / y ochenta en los más robustos; / pero en su mayor parte no son más que penas y vaciedad, / porque pasan veloces, y volamos». Y así fue; Falla voló nueve días antes de cumplir los setenta. El mismo pálpito tuvo la soprano María Malibrán cuando se enteró de que el inmortal Bellini había muerto inexplicablemente el 23 de septiembre de 1835 a los treinta y tres años, desobedeciendo así las consignas de los dioses de multiplicarse y llenar la tierra con sus obras. La Malibrán se llevó una mano a la frente y exclamó: «Sento que non tarderò molto a seguirlo». Creo que no necesita traducción. El pronóstico fue bueno porque justo un año después, el 23 de septiembre de 1836, cansada de repetir las ya existentes, lo siguió en busca de nuevas arias... También al recurrente Manuel de Falla le aterraban esas coincidencias, invitándole a buscar los tres pies al gato en lugar de dejarle con los que tenía, de por sí suficientes. Siempre le obsesionó que Isaac Albéniz hubiera muerto justo dos años después de haberle conocido, como

también que su hija Enriqueta Albéniz hubiera seguido el mismo camino a los cuarenta y dos años, dos meses después de su primer y único encuentro. La suma de ambas desapariciones arrojaba la fatal sensación de que, sin usar más arma que la del cariño, había desmembrado a la mitad de la familia Albéniz. Las supersticiones de Vladimir Horowitz no eran de este mundo, sino del otro, en el que habitaba su fiel sombra, la de Franz Liszt, a quien él había adoptado y alimentaba antes de cada concierto, enmarcando un pequeño retrato del húngaro que llevaba a sus recitales para mirarlo antes de salir a escena y dejarse transir así de una seguridad que los vivos en sus butacas no le daban. A Haydn sin embargo lo que le daba sosiego no era arrodillarse y abrir su corazón, sino acomodarse en su recámara y abrir un cofrecillo donde guardaba cajas de rapé, anillos, relojes, medallas y regalos varios que había recibido de emperadores y reinas, de manera que «cuando la vida se me hace cuesta arriba —decía—, observo todo esto y me alegra haber sido honrado en toda Europa». A Balakirev le salía un poco más caro que a Horowitz saber cómo le iba a ir ese día su concierto. En su *Diario de mi vida musical* Rimski-Korsakov le desnudó de cuello para arriba, que es el desnudo más grotesco que uno puede sufrir:

Fue en aquella época cuando él [Balakirev] empezó a visitar clandestinamente a una mujer que decía la buena ventura [...]. Poco tiempo después, la esposa de T. I. Filippov, que también conocía a la vidente, me dijo que esta era una verdadera bruja. Balakirev, que no creía en Dios, creía en el diablo. Y más tarde el diablo consiguió que creyera en Dios. Balakirev intentaba así adivinar la suerte que correrían sus conciertos [...].



Balakirev era un ser extraño que creía en los espíritus y en la predicción de la buena ventura.

Para Debussy la mitad de la vida cotidiana era esfuerzo y la otra mitad superstición, ya que debía abrir paquetes y cartas con una larga daga con mango de jade, aunque si venían atados con varios nudos de cuerda debía desanudar con paciencia cada uno sin romperlo, pues si eso ocurría la desgracia estaba servida; cuando se iba a la cama debía dejar sus zapatillas perfectamente alineadas en sentido contrario a la cama, y cada vez que veía una urraca pedía un deseo, lo que era bastante más esperanzador que ver a un cura, en cuyo caso tocaba algo de hierro, por lo general la cabeza de su bastón, obligando a su acompañante a hacer lo mismo para no caer presa de alguna maldición.

APRETANDO LOS PUÑOS PARA NO PARECERSE A SÍ MISMOS

Si pesáramos en una balanza las fobias y las filias que concitó Richard Wagner ya se sabe que el artilugio habría oscilado más que una veleta a medida que los unos y los otros hubieran depositado su voto en los platillos. Franz Strauss era un musiquillo de segunda fila que pasaba desapercibido como trompista en la orquesta de Von Bülow, pero no como padre de Richard Strauss, habiéndose negado a levantarse de la silla al

día siguiente de la muerte de Wagner cuando todos fueron conminados por su director, Hermann Levi, a rendirle tributo poniéndose en pie. Franz odiaba a Wagner sin disimulo, hasta el punto de que para él las armonías del *Tristán* resultaban mucho más adecuadas para la carta de un restaurante que para una partitura, ya que las juzgaba «monótonas como una dieta continuada de mayonesa de langosta».

La arrogancia de Debussy no le impedía dejar impagadas sus facturas sin temor al fuego de la condenación eterna, un calor a cuya protección se abrazaba cordialmente. Uno de sus deudores más recalcitrantes era su sastre, que, compadecido por la pobreza del músico, le hizo un traje completo a medida con la única condición de que se lo pagara cuando fuera famoso. La fama le llegó años después, ciertamente, pero Debussy calculó los que habían pasado, luego consultó en el *Code* de procedimiento civil francés la prescripción de las deudas y, satisfecho con el legislador, se olvidó para siempre de su sastre.

Comer fuera de casa suponía para algunos someterse a un ritual de lenta degollación. Soltero vocacional como era, Glenn Gould tiraba habitualmente de restaurantes, pero como tampoco en ellos se encontraba especialmente a gusto uno entiende al final por qué durante toda su vida se dirigió a la farmacia y no a los supermercados cuando había de aprovisionarse para sobrevivir. Por correspondencia, Gould era un tipo cordialísimo, mucho más cuando no ponía cara a su interlocutor, y así es como agradecía el interés de sus admiradores por conocer sus restaurantes favoritos: no rompiendo a hablar, sino rompiéndoles el corazón. En carta del 27 de marzo de 1971 (38 años) confesaba a uno de ellos:

Estimada Srta. Edwards:

Muchas gracias por su nota y por la invitación para que nombre mis restaurantes favoritos y las especialidades de cada uno. Me temo, sin embargo, que ha ido a dar con la persona equivocada para esta tarea; soy más bien todo lo contrario a un *gourmet*, mi indiferencia hacia la comida es casi total y, de hecho, si llega el día en que toda la experiencia alimenticia pueda reducirse a una práctica pastilla yo seré el primero en huir de los restaurantes como de la peste.

Dos años después Gould seguía firmemente atado al mástil de su barca sin dejarse seducir por aquellas sirenas afónicas que eran sus procesos gástricos. En carta del 20 de enero de 1973 a Virginia Katims, esposa de Milton Katims, director de la Orquesta Sinfónica de Seattle, se reafirmaba en su anafilaxis gastronómica:

Soy totalmente indiferente al proceso alimenticio y, sinceramente, apenas soy capaz de abrir una lata. Además, fundamentalmente veo la comida como una molesta pérdida de tiempo (por cierto, en la última década me he vuelto prácticamente vegetariano) y sin duda me alegraría de que se inventara la posibilidad de recibir todos los nutrientes necesarios mediante la mera ingesta de X pastillas al día.

Añorado Gould... La aritmética fue ferozmente infalible con él, ya que precisamente la ingesta de X+1 pastillas diarias fue lo que le llevó al omega (la Z) de su vida.

Pocos compositores hubo tan enrevesados como Manuel de Falla. Si Pablo Neruda miraba a la luna y le inspiraba hasta el punto de poder escribir los versos más

tristes esa noche, a Falla se le cruzaba ante los ojos y era capaz de la música más agria. Simple y llanamente la aborrecía y la temía, hasta el punto de que, a su juicio, las hemorragias que frecuentemente sufría eran debidas a la influencia malévola de la luna. Los abonados a las tesis licantrópicas supongo que veían en Falla un verdadero adalid.

Nuestro compositor de Cádiz también fue muy bien acogido en el seno de los defensores de la soltería, aunque el mejor antídoto contra la fobia a casarse terminó por ser la fobia a quedarse solo. A quemarse solo. Ese mismo temor le entró de repente poco antes de morir a George Gershwin, cuando en la cumbre de su fama olía desde su casa de Hollywood la hidromiel del Olimpo. Un buen día se le metió en la cabeza que debía casarse y, rescatando apolilladas agendas, escribió a todas sus exnovias invitándolas a California, no sé si de forma sucesiva o simultánea. El caso es que, a pesar de ser inmensamente rico, ninguna le contestó, así que tiró del plan B y optó por hacerse el encontradizo en las fiestas de alta sociedad, en una de las cuales se prendó de una joven encantadora, Paulette Goddard, la mujer más adecuada para romper de una vez aquel cántaro en la fuente y bautizar con su agua un amor eterno. Sólo había un *pequeño* inconveniente, pequeño literalmente: la señora estaba casada con un señor bastante conocido por entonces llamado Charles Chaplin, lo que, por otra parte, no les impidió amalgamar bemoles y sostenidos a sus espaldas durante un tiempo tras el cual se rompieron cántaro y fuente cuando el músico insistió a la pecadora para que abandonara al actor y se encontró con un desabrido *non*. Gershwin moriría al año siguiente. El matrimonio de Paulette con Chaplin lo haría seis años después, aunque como por entonces entre los dos sumaban tres divorcios apenas se notó.

LA TANATOFOBIA DE LOS GIGANTES

¿Y qué decir del miedo a la muerte? Ya hemos conocido los deseos de Próspero, quien ansiaba retirarse a Italia para destinar a la muerte uno de cada tres pensamientos. El chileno Claudio Arrau no tenía los problemas del personaje de Shakespeare para llevar el cómputo de sus evocaciones mortuorias, ya que, al menos desde los quince a los veinte años, él siempre acertaba al pleno: tres de tres. El detonante fue la muerte de su maestro Martin Krause, a su vez alumno de Liszt, de suficiente alcance para que en aquellos cinco años no hubiera un solo día que no pensara en la muerte, y ello aun habiendo ganado el Concurso Internacional de Piano Franz Liszt en dos ocasiones consecutivas, con dieciséis y diecisiete años. De hecho, llegados los veintiún años celebró aquella segunda mayoría de edad con tal sensación de abatimiento que estuvo a punto de arrojar su carrera musical por la borda de su piano.

Verdi se topó con las cosas del más allá por estricta aplicación de la ley kármica; matar a tal cantidad de individuos como mató, aunque fuera en la ficción, debía por

fuerza operar con alguna contabilidad que le trascendía, y es que comenzó sus *arias da morte* en 1839 con *Oberto* y ya no paró hasta 1887 con *Otello*. La consecuencia es que las tres brujas con las que hubo de lidiar en su *Macbeth* eran Cenicientas comparadas con el sujeto con que se topó en su viaje a Nápoles para preparar el estreno de *Luisa Miller*. Un tal maestro Capecelatro echaba las cartas y hacía sortilegios y brujería, dando a Verdi el recado de que le había arrojado una maldición. Consecuencia: Verdi apenas salió del hotel en aquellos días. Por cierto que durante la función del estreno en el Teatro San Carlo sudó en frío cuando un aparatoso decorado se desplomó junto a él y a punto estuvo de matarle. Corriendo como corría el año 1849 (36 años) ello significa que un poco más centrado y aquel golpe nos habría dejado sin *Rigoletto*, *La traviata*, *El trovador*, *Aida*... Aquella credulidad tenía su razón de ser, y es que Verdi alimentaba sus supersticiones con su experiencia personal, que no dudó en proteger hasta el fin de sus días. El primer episodio le llegó a los siete años, cuando ayudando en misa al cura de Le Roncole, don Masini, este le dio un empujón y el monaguillo se cayó contra el altar. De armas tomar, el niño cargó la suya y disparó a bocajarro: «¡Dios quiera que te parta un rayo!». El rayo obedeció y le partió ocho años después en la iglesia La Madonna dei Pratti, dejando a aquel «sacerdote miserable» (*dixit Verdi*) sentado contra la pared con el pulgar apretado contra una fosa nasal en el momento de inhalar rapé y, unos segundos después, polvo estelar.

A Wagner la audición de *Der Freischütz (El cazador furtivo)*, de Weber, no le hacía saltar de la butaca, sino esconderse bajo ella. Cuenta en *Mi vida* cómo siendo niño asistió a una representación y le inspiraron tal pavor algunas escenas que nació en él un miedo a los fantasmas que le duró el resto de la infancia, toda la pubertad y parte de la adolescencia, llegando a ver moverse los muebles de su habitación en un pánico que a duras penas conjuraba gritando bajo las sábanas.

Algunas supersticiones eran inquietantemente reales y con lóbregos resultados levantados por fedatarios públicos y privados. Esto ocurría con determinadas piezas que, literalmente, estaban llamadas a matar de gusto al oyente. Arthur Rubinstein y la marcha fúnebre de la *Sonata n.º 2* de Chopin formaban, por ejemplo, un tándem letal, de tal modo que quien se la pedía en audición debía tener hechas las paces con Dios y el testamento con el Notario, dado que el peticionario moría irremisiblemente. Ya le había ocurrido una primera vez y no necesitó una tercera para ir vencida la superstición. La segunda convirtió la casualidad en *causalidad*, siendo la víctima Peter Bergheim, uno de los patrocinadores del Festival Wagner en Bayreuth. Cuenta Rubinstein en *Mis años de juventud* cómo «un día recibí una carta con las más infaustas noticias. El señor Bergheim había muerto en un accidente de circulación; su esposa, que iba con él, sólo había sufrido contusiones sin importancia. ¡Aquel viejo de mi alma, caballero entrañable! Lloré como un niño sintiéndome culpable por haberle tocado la malhadada *Marcha*».

Quien también lloró como un niño cuando murió Mahler fue su amigo el director

Bruno Walter, a quien el compositor le había confesado su pánico a componer una décima sinfonía, dado que no había peor y más maléfico número que ese llevado al telar sinfónico: Beethoven, Schubert, Bruckner... ¡y hasta Vaughan Williams, que terminó su *Novena sinfonía* unos meses antes de morir a los ochenta y seis años! (Por cierto, ¡menuda irresponsabilidad componer una *Novena* a esa edad!). Mahler lo sabía, sabía que llegar a la novena supondría certificar su propia defunción, pero crear era algo tan inferior a sus fuerzas como superior a sus temores, de manera que se puso inmediatamente con la *Décima* para cruzar lo más pronto posible aquel Rubicón. Resultado: el puente se le descompuso bajo los pies cuando sólo llevaba dos movimientos esbozados. Tras la muerte de Mahler el propio Walter dirigió los estrenos póstumos de *Das Lied von der Erde* (*La canción de la Tierra*) y la *Novena*, pero se negó en redondo a posar sus ojos en la partitura de la *Décima*, al tiempo que Arnold Schönberg, amigo y admirador mahleriano, defendía en público aquella superstición como si su refutación estuviera fuera del alcance de las ciencias conocidas. Para él, Mahler era un héroe inmolado para hacer más bello el mundo del futuro:

La *Novena* es un límite. Aquel que desee ir más allá debe morir. Es como si en una *Décima* se nos pudiera decir algo para lo cual no estamos todavía preparados. Aquellos que han escrito una *Novena* han estado demasiado cerca del más allá. Quizá podrían resolverse los acertijos del mundo si alguno de los que los conocieran fuera a componer una *Décima*, pero probablemente esto nunca suceda.

Teniendo en cuenta que Schönberg murió en 1951 y que Shostakovich completó y estrenó su *Décima* en 1953 estamos en condiciones de pensar que el vienés accedió a los misterios del más allá un par de años antes de lo que él hubiera deseado...

ARAÑARÁS A TU PRÓJIMO COMO A TI MISMO

Del pánico a morir a las ansias por matar. Convulsiones, auténticas convulsiones le daban a Debussy cuando alguien tocaba su música demasiado fuerte; ante un intérprete el francés prefería seguir la fidelidad al original no con la partitura en la mano, sino con un medidor de decibelios, quizá porque el original no estaba tanto en aquella partitura cuanto en su cabeza. Él mismo ofreció muy pocos conciertos en público, pero en uno de ellos dejó muy claro qué sector del público iba a escuchar algo y qué otro apenas nada cuando en la Sala Erard de París el asistente levantó la gran tapa del piano y lo primero que hizo Debussy al salir fue bajarla notablemente cabreado. Cuenta el pianista George Copeland que cuando le conoció en su casa Claude le pidió que tocara algo para él. El intérprete tuvo sus reparos acerca de qué manera conducirse, al advertir que el piano tenía la tapa bajada y cubierta por una seda, todo ello coronado por un florero esmaltado de muy pesada apariencia para que no hubiera lugar a dudas sobre cuál era la intensidad que el dueño de la casa y de la pieza deseaba. Cuando Copeland probó fortuna y le pidió permiso para moverlo la reacción de Debussy siempre sería recordada por el pianista con un estremecimiento:

«*Absolument non!* ¡No lo toque! Nunca permito que se abra mi piano. Es así, todos interpretan mi música muy fuerte».

En los últimos años de su vida el pobre Schumann no se trabajó la fobia a la gente como desecho ni a la muerte como hechura, sino (ironías del destino) hacia los manicomios, por el temor a acabar recluido en uno de ellos, como así fue. Cuando Ferdinand Hiller le escribió para anunciarle que cesaba y le cedía gustosamente su puesto de director orquestal en Düsseldorf lo primero que hizo Schumann fue consultar una enciclopedia y verificar si entre sus edificios más notables había manicomios. La consulta le dejó desplomado. Había tres conventos y, fatalidad, un asilo para enfermos mentales. La respuesta no se hizo esperar. «Como sabes — escribió a Hiller—, debo cuidarme de tener experiencias que me lleven a volverme melancólico. Lo primero puedo aceptarlo, pero me ha resultado muy desagradable leer lo segundo».

Al menos dentro de esas dudosas casas de salud uno estaba a salvo de la gente, ¿no? La fobia a las personas en su doble cualidad individual y colectiva era un fenómeno transversal que abarcaba no sólo el auditorio de un teatro, sino también cualquier forma de visita, de injerencia en el espacio vital circundante. A quien daba pena ver era a Beethoven, solo, huraño y desangelado en una apartada mesa de la bodega que frecuentaba en Viena. A él se refiere en sus recuerdos *sir* John Russell, un viajero de guante blanco que daba la vuelta al continente europeo, impresionado (como refinado inglés que era) por el carácter intratable del fiero alemán, que se hartaba a vino, cerveza, queso y arenques:

Una tarde alguien que él no conocía se sentó cerca de él —narraba con admiración—. Miró al extraño con aire furibundo y escupió como si hubiese visto un sapo; luego volvió la vista al periódico y al intruso, escupiendo otra vez; su cabello se erizó de forma más salvaje e hirsuta todavía; por fin, después de volver a escupir, mirando al hombre gritó: «¿Quién es ese grotesco bribón?», y abandonó la bodega.

Quizá el intruso tenía un cierto aire de *noblesse*... La repugnancia que Beethoven sentía hacia la clase nobiliaria era un escollo insalvable, hasta el punto de que se negaba a tocar para ella en reuniones privadas si no se le permitía hacerlo en un salón vacío con sus oyentes apostados tras la puerta. Su amigo Wegeler dio fe de ello: «Su aversión a tocar el piano para el público había llegado a ser tan intensa que si le exhortaba a ejecutar se encolerizaba. A menudo venía a verme, sombrío y desencajado, quejándose de que le habían obligado a tocar, a pesar de que le dolían los dedos y le quemaba la sangre bajo las uñas». Si Gould aborrecía a los espectadores que confundían las salas de conciertos con un circo, Beethoven lo hacía con aquellos que las confundían con un velatorio, y es que para él no había más fiel exponente de la memez que enfrentarse a un público más ocupado en llorar que en aplaudir. Hay una carta de Bettina Brentano, tan amiga de Beethoven como de Goethe, en la que cuenta cómo este último le describió parte de una conversación que tuvo en un encuentro con el músico, confesándole este lo mucho que le extrañó que en un recital ofrecido en Berlín no aplaudieran al final, hasta que vio cómo en todas

las manos había un pañuelo para enjugarse las lágrimas. «Pero esto resultó indiferente a un grosero entusiasta como yo —aseguró Beethoven al escritor—; comprobé que había tenido un auditorio romántico, pero en absoluto artístico». Esta reacción es rigurosamente creíble y casa con la que ya tuvo ocasión de contar el pianista Carl Czerny, al presenciar cómo durante sus improvisaciones al piano en las reuniones de sociedad todos se deshacían en lágrimas en lugar de en elogios, así que él se volvía hacia el público y con una risotada les mandaba un diagnóstico gratis: «¡Estáis todos locos!».

Debussy sólo admitía en su círculo a gente muy cercana, de forma que la súbita llegada de extraños a una casa, aunque no fuera la suya, la afrontaba como una agresión imperdonable. En sus recuerdos para la *Revue Musicale* de 1926, Marguerite Vasnier, hija de su protector juvenil y en cuyo hogar Debussy había vivido un tiempo, hablaba de él como «un joven muy sombrío, muy susceptible e impresionable hasta un grado sumo; cualquier insignificancia le ponía de buen humor, pero también cualquier cosa pequeña le enojaba y enrabietaba. Extremadamente huraño, no ocultaba su descontento cuando mis padres recibían, lo cual le impedía visitarnos, ya que no aceptaba encontrarse con gente de fuera».

Ni siquiera un congénere dotado de talento como Marcel Proust era capaz de sacar al oso de su guarida. Cuando le invitó a las veladas literarias que ofrecía en su casa el músico se excusó con esta nota: «Perdonad que no acuda a vuestra cita porque, como tal vez sepáis, soy un oso».

Brahms era otro prototipo de artista a la fuga ya desde que levantaba la persiana por las mañanas. Su necesidad de soledad terminó por ampliarla a círculos concéntricos más amplios, cerrándose a toda amistad en los últimos años de su vida. Cuenta Eugenia Schumann, hija del gran Robert, cómo una vez le oyó afirmar con notable vehemencia: «Yo no tengo ningún amigo, así que si alguien les dice que es amigo mío no le crean».

MÚSICOS Y ATALAYAS: VIGILANCIA A TIEMPO COMPLETO

Pero al margen de esas fobias más o menos convencionales y participativas de toda la comunidad mediopensionista son destacables otras un tanto... específicas. Paderewski era un franco enemigo de la melancolía, que normalmente mantenía a raya, en concreto con la raya de los estadillos bancarios que mensualmente le remitían sus bancos. Pero lo que ya no tenía solución era su fobia al color negro y a la muerte, rechazando cualquier lectura de los característicamente fúnebres compositores y escritores rusos. El llanto de una persona cercana ya le ponía sobre alerta, forzándole a un inmediato optimismo compensador, disparando alegría por doquier, organizando juegos, contando chistes y anécdotas, e incluso repartiendo pasteles y dulces entre los niños por las calles, todo por un redentor egoísmo, por evitarse a sí mismo la visión de una sola nota fúnebre al margen de las muchas que,

para su desgracia, ya se encontraban en las partituras de su chocante especialidad: ¡Chopin!

Serguéi Diaghilev, el poderoso director los Ballets Rusos, turnaba sus peores pesadillas entre el fracaso económico de sus producciones y la posibilidad de que le saliera un forúnculo en algún rincón de aquel templo que era su cuerpo, habiendo muerto precisamente por la infección de uno de ellos. Cuando le dieron la luctuosa noticia a Prokófiev, este no salía de su asombro. Véase una entrada de su Diario en 1929: «[...] En mi mente iba madurando la realidad. Él siempre había tenido miedo de los forúnculos. De hecho cuando a mi vuelta de Rusia acordamos reunirnos faltó a la cita porque tenía uno». Stravinski también dio fe en sus *Crónicas* del amplio perímetro que abarcaba la hipocondría del empresario ruso, contando cómo tras el estreno de *La consagración de la primavera* el compositor se contagió de tifus y se pasó seis semanas hospitalizado, siendo visitado muy frecuentemente por amigos como Debussy, Falla, Ravel o Alfredo Casella. El abnegado Diaghilev le visitaba casi a diario, «aunque no entraba en la habitación porque tenía mucho miedo al contagio. Este temor característico en él era casi patológico y sus amigos se burlaban constantemente de él».

El mayor temor de Shostakovich, sobre todo a partir de su mediana edad, y ya no digamos en la postrimera, era causar molestias a los demás. Cuenta Krzysztof Meyer, uno de los biógrafos del compositor, cómo le hizo una visita a su casa en otoño de 1969, seis años antes de su muerte, con motivo del estreno de su *Decimocuarta sinfonía* en Moscú. Al recibirle Shostakovich estaba agitadoísimo, casi al borde del paroxismo. Los motivos eran potísimos:

Como sabía lo importante que para él era la puntualidad —cuenta Meyer— me presenté a la hora en punto. El mismo Shostakovich me abrió la puerta y estaba tan nervioso que casi temblaba. «He telefoneado a todas partes tratando de localizarle. He preguntado por usted en todos los hoteles. ¿Dónde estaba usted?». Asustado por verle en aquella situación le pregunté: «¿Qué pasa?». «¿Cómo me hace esa pregunta? ¿Es que no lo ve? El ascensor está averiado. Para llegar a mi casa hay que subir a pie hasta el sexto piso. Por eso quería aplazar nuestra cita. Pero no he podido encontrarle. Lo siento muchísimo». En efecto, el ascensor estaba fuera de servicio, pero no conseguí hacerle entender que aquello para mí no tenía importancia alguna.

Una finísima raya de neurosis agrietando una enorme porcelana de consideración. Así lo veo.

Stravinski era un hombre que también se preocupaba mucho de los demás, pero más que por compasión por algo a lo que Freud llamaba *neurosis de transferencia*. Así es como en 1934, con cincuenta y dos años, decidió por pura precaución operarse de apendicitis al saber que su hijo Theodor, tras sufrir un ataque, había hecho lo mismo; pero no contento con ello Stravinski obligó a sus otros dos hijos, como también a su por entonces amante Vera de Bosset y a algunos de sus amigos, a pasar por el quirófano para evitar males mayores. No era recomendable encontrarse con Stravinski y confiarse a un abrazo demasiado largo: ¡siempre terminaba por encontrarte algo que no estaba en su sitio! Al margen de esta singularidad uno podía viajar completamente tranquilo a su lado porque, salvo para la falta de inspiración,

tenía pastillas para todo, tal era el cerril forcejeo que a sus ochenta y cinco años mantenía con la enfermedad. Su biógrafo y amigo de entonces, Robert Craft, apunta en una entrada de su *Diario* el 25 de septiembre de 1967: «Stravinski lleva su propio inventario farmacéutico y sus propios registros de las medicinas que consume, trasladando esta información a un dietario rojo, y en esta extraordinaria crónica anota incluso un estornudo y un golpe de tos. En días mejores las recetas están completamente especificadas y las reacciones elaboradas con detalle».

¿POR QUÉ NO HABRÉ NACIDO MEDIOCRE?

En fin, sirva como constante que todos ellos dieron su vida por la música, pero no fueron pocos los que hubieran sacrificado esa misma música para sentarse un día relajadamente ante una cerveza con las partituras aún volando balcón abajo y declarar: «¡Soy libre!». Pablo Casals fue uno de ellos. Sabiéndose propietario de un don intuyó desde joven la vida de esclavitud que le aguardaba y tentado estuvo de abandonarlo todo. Pero había un problema: que Dios estaba ahí, y si ya era dado al cabreo con aquellos que pecaban de altivez mucho más lo era con los que le desobedecían sin excusas creíbles, así que desde la voluta hasta la pica del instrumento Casals nunca dijo *non* a nada (bueno, salvo a los alemanes tras la Segunda Guerra Mundial). Pero en la ciudad de San Francisco vio la oportunidad de pasar desapercibido a los ojos de Dios cuando, escalando el pico Tamalpais, se desprendió un peñasco justo al pasar por debajo, dándole tiempo (gracias a sus reflejos) a salvar la vida, pero no la mano, que quedó seriamente herida. Su primera reacción fue de una alegría inmensa: «Gracias sean dadas a Dios —dice que se dijo a sí mismo—, ya no tocaré más el chelo». Pero los médicos se congraciaron contra él y lo volvió a tocar, con o sin un Dios contable que le pasara factura.

Un director de nuestros tiempos, Christian Thielemann, forjado en las tensiones del siglo XXI, nos ha dejado este muy creíble testimonio de inseguridad patológica, y es que los siglos podrán pasar por el templo de la Colina Verde en Bayreuth, pero no por las fragilidades del ser humano, que siguen siendo las mismas desde los tiempos de Píndaro: «En los últimos minutos previos a una función —declara Thielemann— suelo pensar no sólo en Bayreuth, sino que lo más me gustaría sería salir corriendo o caerme muerto. Adiós, no puedo hacerlo, por desgracia acabo de morirme. El estómago se me revuelve, el cuerpo entero se rebela y decir que no me llega la camisa al cuello es quedarse corto».

Había músicos poseedores de tal aura que paralizaban a quienes entraban en conflicto con sus propias facultades. Uno sólo era bueno, e incluso a veces demasiado bueno, hasta que oía tocar al mejor; entonces plegaba sus útiles y se arrinconaba a la espera de que el ataque de subestima se diluyera. Cuando Sviatoslav Richter escuchó tocar a Gould las *Variaciones Goldberg* prometió excluir para siempre a Bach en su

repertorio. Pero lo del joven Ossip Gabrilovich con Busoni fue peor. Necesitado de reconocimiento por el público berlinés para seguir sumando públicas aclamaciones preparó un programa de los que se escuchan más de rodillas que sentado, de forma que cuando accedió a la sala y, seguro de su conquista, saludó al público ocurrió lo más temible. Así se lo contó el productor Hermann a Arthur Rubinstein:

Sus ojos descubren a un hombre sentado en la última fila: Ferruccio Busoni, el admirado maestro de todos. A Ossip se le va el alma a los pies, comienza a tocar como un principiante y, lo que es peor, el público lo nota. Su única esperanza se cifra en las propinas. Una vez que se vaya Busoni acaso recuperará el dominio de sí mismo. Sin embargo, para su total desesperanza, cuando ataca las primeras notas del *encore* ve a Busoni acercarse al escenario y, a punto de morir, lo mira de cerca y... ¡no era Busoni, sino una persona que se le parecía!

Quien, por desgracia para David Oistrach, sí se parecía a Shostakovich era el propio Shostakovich, aunque aquel día no estuviera presente en el auditorio, sino tras una radio, en su casa, atento al estreno un 25 de octubre de 1967 de su ciclo vocal *Siete romanzas sobre textos de A. Blok*, sin poder intervenir al piano por la fractura de una pierna sufrida el mes anterior. El reparto, de lujo: Galina Vishnievskaja a la voz, Oistrach al violín, Rostropovich al chelo y Weinberg a piano. Sorprende que Oistrach, con cincuenta y ocho años y en la cresta de la gloria, temblara en aquella función como un niño en su primer concurso instrumental, tal era su pánico escénico. Así lo rememora en un libro dedicado a sus experiencias con Shostakovich, publicado póstumamente en Moscú en 1976:

Al interpretar el ciclo por primera vez sufrí un verdadero martirio. En las dos primeras canciones no interviene el violín, así que yo permanecía en el escenario esperando mi turno. Estaba muy nervioso y a un paso de morir de puro nerviosismo. Por aquellas fechas durante los conciertos solía sufrir con frecuencia trastornos cardíacos. También en esta ocasión, mientras esperaba mi turno, sentí un dolor intenso. Naturalmente, yo hubiera debido levantarme y salir del escenario, pero no podía hacerlo, pues sabía que Shostakovich nos escuchaba por radio [...]. Imaginaba su tensión y su nerviosismo. Finalmente llegó mi turno. Sufriendo insoportables dolores en el pecho toqué la maravillosa romanza *Estábamos juntos*.

Esas son las palabras clave: *estar juntos*. Da igual que lo sea en pasado, en presente o en futuro, con dolor en el pecho o con ese otro dolor que es el peor de todos: el espacio que recorre, golpecito a golpecito, una manecilla por la esfera, sin detenerse, inexorable. Hay una argamasa especial para lograr estar juntos que es la música, pero una determinada música de un determinado compositor para un momento determinado. En cierta forma los que amamos la música clásica también desempeñamos un papel, un papel pautado. Nos dejamos fagocitar y después secretar por un autor, y en el nuevo mundo al que accedemos la música sigue siendo la misma, pero nosotros ya no. Cuando al talento se suma la extravagancia ya no tenemos sólo música, sino también un carácter que la ha hecho posible de ese modo y no de otro. Y los dos nos marcan, el hombre y la obra. A partir de ahí tan sólo les faltaba una época en la que realizarse, una época que siempre estaba por llegar. Y tenían razón. Esa época, con niebla o sin ella, somos *nosotros*.

Capítulo 5

Dinamita en las venas

En el campo de la psicología resulta un alivio enfrentarse a variables meramente duales de rápida asimilación, como por ejemplo «maniaco-depresivo», es decir, o se está por las nubes o se está por los suelos. Las sutiles décimas intermedias de ese termómetro cognitivo ya son para desarmar a cualquiera. Por eso me place igualmente saber que Hipócrates clasificó los humores en cuatro y jamás hijo de vecino alguno escapó a dicha división: o jugabas en la primera, en la segunda, en la tercera o en la cuarta. Simplemente, no había escapatoria. O se era colérico, sanguíneo, melancólico o flemático, y allá cada cual con el baile de disfraces una vez puesto el primero. En el caso de los músicos prevalecían los primeros y los terceros, aunque también había alguna *rara avis* clasificada en el cuarto parámetro, porque la prole no le dejaba ser de otra manera, como Jean Sibelius, que tenía seis hijas. La necesidad de silencio y paz en el hecho creador es un arma de doble filo. Yo siempre me he preguntado dónde está el famoso segundo filo, dado que nunca lo he tenido muy claro, pero en el caso de los músicos lo supongo cruzado con el primero formando una cruz: con el primero se rompe la costura de la esterilidad, con el segundo la costura de la pobreza musical, es decir, de la mediocridad, un fantasma que les perseguía por cada rincón de sus castillos interiores. Pero defenderse de la mediocridad implicaba una dosis de tensión, de arrebatos, de tendencia exacerbada hacia la perfección de lo por crear y el perfeccionamiento de lo creado. En tales casos las explosiones de cólera eran tan insanas para el que activaba el dispositivo como para los que estaban a su alrededor y recibían el impacto de la metralla, por lo general en régimen de subordinación y hasta de miedo insuperable, que, por cierto, es una de las eximentes del código penal de cualquier Estado que se precie. Si además tratamos de asignar un determinado subperfil a los músicos engranando conceptos tales como carácter, personalidad y temperamento, debiendo decidirse por alguno de ellos cuando sus límites son tan difusos, es para irse con la música a otra parte. Resumiendo. Hay quien no tiene la suficiente personalidad y por ello ha de fabricarse un carácter, dado que aquella fluye, mientras que este se impone de golpe; por contra, hay quien posee de aquella personalidad la suficiente como para evitar suplantarla por un carácter que se hace pasar por una personalidad artificiosa, poco creíble, excesiva y errática en sus decisiones, al no contar con la sensibilidad, la inteligencia emocional y la intuición. Decía Hölderlin que los seres más interesantes suelen encontrarse en las fronteras. En cuanto a los músicos, los más interesantes son los que

estaban... ¡al borde del infarto!

HIPERTENSIONES EJEMPLARES EN VIDAS EJEMPLARES

Legendario era el temperamento colérico de Händel. Con dieciocho años viajó a Hamburgo y allí trabó amistad con el compositor Johann Mattheson, tres años y medio mayor que él. Representándose una ópera de este, *Cleopatra*, Mattheson no debía de estar muy satisfecho con el papel que desempeñaba su amigo en el podio y, a la vez, en el clavicordio, así que le pidió que se retirase y le dejase su puesto, aun cuando Mattheson se estaba encargando de cantar uno de los papeles principales. Händel no aceptó aquella propuesta (que seguramente había sido formulada para no admitir negativas) y terminaron por enzarzarse en una discusión, saliendo del teatro y batiéndose a espada, queriendo la suerte que Händel se librara de la muerte al desviar uno de sus botones una certera estocada de Mattheson. Aquello fue demasiado. Terminaron por mirar a su alrededor y comprender que el mundo sí era lo suficientemente grande para los dos, así que se reconciliaron e incluso Mattheson llegó a cantar el papel de tenor en la primera ópera de Händel, *Almira*.

Hay pocas cosas tan placenteras como salir a tomar una copa o un café con un buen amigo para diagnosticar las cosas más esenciales y las más superfluas de la vida. Pero si quedabas con un tipo como Alexandr Scriabin te la jugabas, siendo lo más inteligente llevar hecho de casa un planning cuidadosamente elaborado acerca de los temas permitidos y los temas prohibidos, procurándose no sacar estos bajo ningún concepto. Un veinteañero Arthur Rubinstein desconocía esta consigna de la normativa para la prevención de riesgos laborales cuando el compositor arregló con él un primer encuentro en el Café de la Paz, en París. No bien el camarero dejó sobre la mesa té y pasteles el por entonces ya excéntrico ruso preguntó a bocajarro al polaco quién era su compositor favorito. Rubinstein erró el tiro, cuando tan cerca tenía la diana, y le respondió con pasión: «¡Brahms!». Entonces Scriabin golpeó la mesa con el puño y la reacción posterior la narra Rubinstein en su *Autobiografía*:

«¿Que qué? ¿Cómo puede gustarle a usted la obra de ese terrible compositor y a la vez la mía? ¿Cuando yo tenía su edad era chopiniano, luego me convertí en wagneriano, y ahora no puedo ser más que scriabiniano!». Y hecho una furia tomó su sombrero y salió del café dejándome atónito y con la cuenta por pagar.

Scriabin o la cólera de los dioses, ya que supongo hablaba también por boca de Chopin y Wagner. Con estos tipos había que medir las palabras con la misma sincronía que ellos mismos utilizaban para medir los compases, porque de lo contrario hacían contigo lo mismo que hacían con las sobras en su mesa de trabajo: echarte a la papelera. Manuel Rosenthal, pianista y gran amigo de Ravel, se burló una vez de este por la pasión que sentía hacia Puccini. «Entonces Ravel se enfureció — cuenta Rosenthal—, me encerró junto a él en su pequeño estudio de su casa en Monfort l’Amaury y se sentó al piano. Entonces tocó para mí *Tosca* completa y de memoria, deteniéndose alrededor de cincuenta veces para preguntar: “¿Tiene usted

alguna queja sobre este pasaje?”». Un caballero normalmente apacible y risueño como era Erik Satie se transformaba en la Gorgona cuando se hablaba de música con ligereza. En una reunión de sociedad el objeto de sus iras fue Jean Cocteau. Lo contaba el compositor francés Georges Auric:

Cocteau estaba también allí y, como solía hacer, comenzó desde el principio de la comida a improvisar un brillante monólogo. Yo estaba tan acostumbrado que escuchaba sólo con media oreja, así que no puedo recordar qué dijo exactamente. Pero lo que sí recuerdo es que en un momento dado se aventuró a hablar demasiado de música. Satie de repente se puso blanco de ira, se levantó y se acercó hasta la silla de Cocteau. Estábamos aterrorizados, observándolo con sus lentes y su servilleta en una mano, acechando amenazadoramente cerca de Cocteau, que había dejado de hablar e incluso de moverse, listo para recibir la servilleta y un plato sobre su cabeza. Satie levantó los brazos como para golpearlo en la cabeza y luego pronunció una sola palabra: *Imbécile!* Su cara tomó de repente la apariencia de una extraordinaria crueldad y Cocteau estaba paralizado por el espanto. Todos estábamos petrificados y esperábamos lo peor. Pero el *bon maître* casi de inmediato se alejó y lenta y pausadamente volvió a su lugar. Nos ofreció una sonrisa relajada y feliz y dijo con un sorprendente tono de tranquilidad: «¡Ah! Esto está mejor. Ahora podemos respirar de nuevo». Fue sin lugar a dudas uno de los espectáculos más extraños, incómodos y desconcertantes que presencié en mi vida.



Llevar la contraria a Scriabin suponía una sentencia de muerte para su amistad. De inescrutable y mística seriedad, su segunda esposa fue de las pocas personas que supo arrancarle alguna sonrisa.

IDIOSINCRASIAS O INDIOS SIN GRACIA, HE AHÍ LA CUESTIÓN

Pataletas, rabietas, malhumores infantiles... A veces los músicos se comportaban como niños, tanto que hubieran dejado en un aprieto a Hipócrates para transportar sus cuatro humores a una tonalidad distinta, a una quinta, como por ejemplo un humor ya constatado desde el principio de los tiempos y ratificado por Albert Einstein: la estupidez humana.

Ya hemos visto en otro capítulo la exasperación que causaban en el colérico Carl Tausig las fallas y errores de sus alumnos durante las clases de piano, interrumpiéndolas a gritos y golpes con más frecuencia de la que aquellos corderos podían soportar. Con Chopin pasaba lo mismo. No bastaba el acicate de sus elevados

honorarios (hasta 30 francos la hora) para mantener a raya al peor humor de Hipócrates, y si no véase lo que en sus *Aspectos de Chopin* cuenta el pianista Alfred Cortot, recogiendo el testimonio directo de un alumno de Chopin, Mathias, quien le vio romper una silla al recibir la armonía equivocada de un torpe alumno, teniendo por costumbre tirarse de los pelos al escuchar una nota falsa, o romper partituras y lápices y esparcer los pedazos por la alfombra, emprendiéndola después a patadas con ellos. En fin, no es de extrañar que cobrase las clases a tal precio si después tenía que inventariar pérdidas y reponer mobiliario. Una sufrida George Sand verificó en su epistolario que «Chopin, cuando se ponía colérico, era espantoso». Un nuevo testimonio nos viene de la mano de otro discípulo (y, sin embargo, amigo), Wilhelm von Lenz, quien durante una clase tocaba para el profesor la *Mazurca en Do mayor* (3.^a, Op. 33), momento en el que entró su buen amigo Meyer, sentándose en una silla y poniéndose a escuchar. Meyer pronto entró en acción: «Esto es un compás de 2/4». Chopin lo negó y obligó a Lenz a repetir la mazurca marcándola él mismo con el pie. «Dos semimínimas», sentenció de nuevo Meyer. Chopin reaccionó colérico objetando que eran tres y no dos. Sigue el testimonio de un anonadado Lenz pillado en mitad de aquel improvisado torneo: «Nunca había visto a Chopin tan colérico. Verdaderamente resultaba magnífico y terrible contemplar cómo la sangre coloreaba sus mejillas, pálidas de ordinario». Al final Chopin apartó a Lenz de la banqueta y tocó la mazurca varias veces cantando y gritando, marcando bruscamente con el pie, pero el temerario Meyer insistió con el número fatídico: «Dos». Consecuencia: Chopin lo echó de la habitación y no le permitió volver en mucho tiempo.

De muy parecido pronto era Beethoven durante sus clases particulares, al menos las que daba a Giuletta Guicciardi, de quien estaba enamorado. Dice esta en sus recuerdos que el compositor se encolerizaba muy fácilmente, siendo usual que tirase las partituras al suelo y las rompiese. Añadía que «no aceptaba dinero en pago, a pesar de ser bien pobre; sólo ropa». El propio Berlioz era capaz de semejantes arranques siempre que entre aquellas partituras no hubiera alguna de Gluck. Le admiraba sin medida,teniéndole por «el Júpiter de nuestro Olimpo» y sintiendo arder brasas en el estómago cuando alguna formación orquestal alteraba por poco que fuera la literalidad de su música. Cuenta en su *Autobiografía* cómo durante los ensayos de *Ifigenia en Táuride* el director añadió unos címbalos de su cosecha en el primer aire de danza de los escitas, cuando Gluck sólo había empleado instrumentos de cuerdas, advirtiendo también en el gran recitativo de Orestes del tercer acto que la parte de los trombones no había sido ejecutada. Berlioz tuvo la flema suficiente para guardar silencio y confiar que en el concierto aquellas dos afrentas se corrigiesen. No fue así, de manera que se levantó de la butaca tras la primera licencia y gritó: «¡No hay címbalo ahí! ¿Quién se permite corregir a Gluck?». El mismo juicio fatídico arrojó en el tercer acto, gritando a la desesperada: «¡No sonaron los trombones! ¡Esto es insoportable!». Berlioz había venido al mundo no sólo como comadrona para dar a luz obras inmortales, sino como albacea llamado a proteger la inmortalidad de las ya

creadas por otros, en eterno peligro bajo batutas inconsecuentes que alteraban a capricho las partituras sin antes picar en las tapas de los ataúdes para pedir el debido permiso a sus autores. Esta reacción me trae a la cabeza la de un siempre comedido y pacífico Charles Ives, que sin embargo apretaba los puños hasta sangrar cuando el público despreciaba el estreno de la obra de algún colega. Cuando el 10 de enero de 1931 (64 años) se ofreció en el Town Hall de Nueva York un concierto con obras propias y ajenas hubo un espectador que manifestó sonoramente su indisposición hacia *Men and mountains*, de Carl Ruggles (Massachusetts, 1876). Ives, que estaba allí cerca, cortó por lo sano aquella bajeza con no poca altura de miras: «¡Deje de comportarse como un estúpido maricón! ¿No puede soportar una hermosa música fuerte como esta y usar sus oídos como un hombre?».



La esquizofrenia puso el peor de los ingredientes en la vida de Nijinsky. La fotografía le representa en el año 1909, cumplidos los veinte años, en la cima de su carrera.

Un tenor con el que era muy aconsejable examinar bien el libreto operístico antes de subir con él al escenario era el mítico Franco Corelli. Cuando había espadas de por

medio ya dependía de la necesidad de dinero de cada cual el compartir reparto junto a él. En enero de 1958 se ensayaba *Don Carlo*, de Verdi, con dos pesos pesados en escena: Corelli (37 años) y el bajo Boris Christoff (44 años). En un momento dado Corelli consideró que el ruso pretendía eclipsar su voz con aquel sonoro trueno de cuerdas vocales que le caracterizaba, así que, tras intercambiarse algunas palabras como preliminar infructuoso, el tenor desenvainó su espada y acometió al bajo, que al defenderse con la suya resultó herido en un dedo, tras lo cual sólo los tramoyistas pudieron separarlos. Tampoco quienes ocupaban tranquilamente sus butacas solían hallarse seguros. Cantando Corelli en Nápoles oyó un comentario en un palco de platea que le disgustó sobremanera, tanto que el tenor abandonó de inmediato el escenario, salió al pasillo y echó abajo la puerta con un golpe de hombro. A aquel espectador le acompañó la fortuna en dos aspectos: uno, el director de escena se hallaba por allí cerca para salir en su auxilio; dos, aquel día no se representaba *Don Carlo*... Peor lo tenían los tres hijos de la fogosa pianista venezolana Teresa Carreño, casada dos veces, primero con un violinista y después con un barítono. Tras un concierto le dijo a Claudio Arrau en el camerino: «Oh, con todos los niños que tenemos resulta muy difícil practicar. Tengo una pistola cargada sobre el piano. He amenazado a todos mis hijos: si abren la puerta, disparo». Me consta que todos llegaron felizmente a la adultez, aunque no sé si por instinto de conservación o por rapidez de reflejos... A la esposa de Vaslav Nijinski la salvó esto último, y al bailarín la paciencia de santa que aquella siempre tuvo hacia él, sobre todo a partir de los primeros brotes de una esquizofrenia que terminó por arrojarle al manicomio durante unos años. Un día que Rómola le fue a llevar el desayuno a la habitación Vaslav la tiró al suelo de un fuerte golpe, junto con la bandeja y toda la vajilla; cómo ella se pusiera a recogerlo todo flemáticamente él se exasperó y le arrojó una silla, y después, cual discóbolo, la meseta de mármol de la mesilla de noche; como esto tampoco surtió el efecto deseado, fuera cual fuere, terminó por saltar sobre su esposa, la rodeó con sus brazos y empezó a zarandearla. De repente se sosegó, la desasió y volvió tranquilamente a la cama pidiendo el desayuno.

Hans von Bülow no tenía reparos en morder la mano que le alimentaba para así dejar la marca y distinguir entre quien ponía el dinero y quien ponía el talento. En 1875 (45 años) fue contratado por la firma de pianos Chikering para dar una gira por los Estados Unidos promocionando el instrumento. A pesar de la notoria suma que se le pagó, había una cosa, por lo demás bastante insospechada, que Von Bülow no soportaba ver impresa en el piano; no, no eran rayonazos en el bastidor, ni pegotes de sudor sobre las teclas o rastros de cola de embalaje en el mecanismo. ¡Qué va! Era ni más ni menos... ¡el nombre de la propia firma pianística! Le hervía la sangre cada vez que la veía allí grabada, pero recursos nunca le faltaron para solucionar el problema a su manera. Una vez se encontró una etiqueta colgando y la arrancó de un manotazo, con lo que dejaba bien claro que de técnica pianística Herr Von Bülow era por entonces uno de los iconos mundiales indiscutibles, pero de *merchandising* no

tenía ni la más remota idea. «Yo no soy un anuncio ambulante», solía aclarar. No puedo imaginarme hoy día a determinados futbolistas de élite arrancándose de las camisetas sus logos en plena rueda de prensa, créanme, pero esto era lo que por entonces Von Bülow practicaba en conciencia. En otra ocasión vio la terrible marca impresa en el bastidor del piano y se hizo de inmediato con una navaja para rasparla hasta hacerla desaparecer. Con arranques como aquel no es de extrañar que Cósima Liszt hubiera roto su matrimonio para irse a los brazos de alguien mucho más sensible como era Richard Wagner... Sólo hay que leer el apunte de su *Diario* el 11 de julio de 1869: «[Richard] piensa en las escenas que presencié cuando Hans llegaba a pegarme, y dice que se sintió espantado ante la indiferente calma con que yo las había soportado». En fin, la cosa llegó a su clímax cuando en un concierto de Nochevieja en Nueva York inspeccionó el piano hasta dar con la señal de la bestia, momento en el cual explotó de ira y ordenó que se le cambiase aquel piano por otro donde no hubiera rastro de ella. A lo mejor hasta le dieron un Steinway... Está por ver si al final de la gira aquella fobia le restó algún dígito a su cheque. Los espectadores no salían mejor parados bajo el filo de su desprecio que aquella prestigiosa marca bajo el de su navaja. Hallándose junto a Wagner en Múnich para dirigir *Tristán* un 3 de mayo de 1869 (39 años) se decidió ampliar el foso del teatro suprimiendo la primera fila del patio de butacas, pero un empleado se opuso a la medida, lo que mereció el siguiente comentario de Von Bülow: «Pero ¿qué importa que un par de docenas de cochinos perros tengan o no sitio en la sala?». Aquello corrió como la pólvora en los tabloides de Múnich, hasta el punto de que el primer ministro hubo de sugerir al rey que tanto Wagner como Von Bülow abandonaran inmediatamente la ciudad tras el estreno.

Pero si ya dolían los puntapiés a las obras ajenas, los guantazos a las propias eran recibidos como retos a un duelo. Ahí no había vuelta de hoja: o se tocaban tal como venían escritas o la mano justiciera del autor te cerraba la partitura sobre la cabeza y hacía correr con toda justicia una cremallera. La cantante Maggie Teyte guardaba evocaciones muy entrañables de las visitas (musicales) que Debussy solía hacerle en su casa:

Recuerdo un día que un acompañante muy famoso fue a mi casa para ensayar algunas de sus canciones conmigo. Este pobre hombre a lo sumo había tocado un compás cuando Debussy lo rodeó y casi lo tiró del taburete del piano. Estaba blanco de furia, y sólo después de haber explicado cómo quería que se tocara ese compás de apertura se quedó tranquilo.

Los mismos accesos de ira sacudían a Prokófiev con aquellos atropellos a la propia obra, una forma de infidelidad que era la más imperdonable de todas las conocidas. En torno a marzo de 1927 (35 años) el mítico David Oistrach (18 años) interpretaba como solista en el Teatro de la Ópera de Odesa su *Concierto para violín n.º 1*. El *Andantino* había salido a pedir de boca, pero al llegar al *Scherzo* la boca del compositor pidió lo inesperado cuando, sin importarle la presencia del público, saltó al escenario como una fiera y, tras interrumpir el concierto, le enseñó a Oistrach a base

de palmadas y pisotones cuál era el ritmo correcto que debía imprimir al movimiento.

BATUTAS COMO ESPADAS

Cuando en 1932 Vicente Aleixandre lanzó al mercado su poemario *Labios como espadas* hubiera prescindido de metáforas y centrado mejor el título de haber visitado a ciertos directores en sus feudos. Cuando se habla de directores con temperamentos más cargados que el tambor de un revólver siempre se piensa en el mago Toscanini, pero la tradición armamentística viene en realidad de mucho más lejos. Gluck, nacido en 1714 y padre de la ópera tal como hoy día se la conoce, como buen padre montaba en cólera cuando alguna hija se le descarriaba en manos de las orquestas, exigiendo a los músicos tocar cada pasaje numerosas veces y explotando cada vez que no se conseguía el resultado apetecido. El crítico Harold Schönberg lo llama el «Toscanini de su tiempo». En las memorias de Christoph von Mannlich, pintor de la corte de París, que asistió a algún ensayo de Gluck, puede leerse este testimonio:

Caminaba como un loco de un lado para otro. Ahora los que fallaban eran los violines, después los instrumentos de viento no lograban expresar debidamente las ideas del compositor. Dirigía y de pronto se interrumpía y cantaba la parte en cuestión con la expresión debida, pero entonces, después de dirigir un rato, volvía a interrumpir a los músicos y gritaba con toda la fuerza de sus pulmones: «¡Esto no vale un cuerno!».

Giuseppe Verdi sólo adquirió una serenidad sostenida cuando llegó a la ancianidad. Era la edad propicia para la cura de la soberbia, pero también de la eterna tensión por buscar la combinación musical perfecta, y es que el drama del creador era que la criatura sonase tal como lo había hecho en su fase prenatal, mientras se mecía en el líquido amniótico, y para eso había que optar por uno de los cuatro humores hipocráticos, por el de siempre, por el menos complaciente. Emanuele Munzio, secretario y amigo de Verdi, nos describe uno de los ensayos en La Scala para el estreno de *I lombardi*, en 1845 (29 años):

Fui a los ensayos con el señor maestro y me hizo sufrir verle fatigarse de aquel modo. Gritaba como si estuviera desesperado, daba tantos golpes en el suelo con los pies que parecía que estuviera tocando los pedales de un órgano; sudaba tanto que las gotas caían sobre la partitura.

Quien haya leído o visto en película *El señor de los anillos* recordará el poderoso influjo que ejercía el anillo del Señor Oscuro en quien lo poseía, transformándolo por completo. A Richard Wagner le ocurrió lo mismo con el suyo. Una vez trasladada a partitura la totalidad de *El anillo de los nibelungos* comenzó los ensayos un año antes de su primera representación, tal era su ansiedad tras veinte años de nada que le había llevado el ciclo completo. Richard Fricke, coreógrafo que trabajó con él en los ensayos, escribió: «En cierto momento parece hablar solo y un instante después ruge de tal modo que uno a lo sumo tiene una idea imprecisa de lo que está diciendo. Rompe a reír y después se irrita y se muestra desdeñoso y sarcástico a causa de lo que le enojó». Para que luego digan que las mujeres son complicadas...



Cuando Verdi saltaba al escenario en los ensayos todas las gargantas se hacían un nudo. La imagen le representa en la gélida San Petersburgo de 1862, donde estrenó *La forza del destino*.

Gabriel García Márquez siempre dijo que escribía para que le amasen. Mahler iba por el mismo camino, pero era mucho más autosuficiente, ya que se amaba a sí mismo lo suficiente como para no depender de importaciones en su balanza de pagos afectiva, y como ese cupo ya estaba resuelto decidió que ya sólo podía subir peldaños trabajando para que le temiesen. Y vaya si lo logró. El problema de Mahler es que tenía un ínfimo umbral de tolerancia al dolor cuando se trataba de soportar a los músicos de la orquesta. Estos ni siquiera eran tratados como medios para un fin, sino como mediocres sin utilidad alguna. Lean el extracto de esta carta y comprenderán cuál era la carne más apetecida para aquel león:

¿Crees que a esta gente le importa avanzar y aprender? Para ellos el arte no es más que la vaca lechera que les da de comer y les permite vivir lo más agradable y cómodamente que pueden. Ciertamente es que, entre ellos, los hay más diligentes y mejores, y con Estos habría que tener más paciencia de la que yo estoy en condiciones de aguantar. Porque cuando uno no acierta a tocar a la primera lo que está escrito en la partitura me dan ganas de matarlo allí mismo y la emprendo a gritos contra él y le saco de quicio hasta el punto de

odiarme de verdad.

Si ponemos voz a los músicos los testimonios nos llegan en forma de pretéritos verbales que sólo podían conjugarse con un sustantivo: alivio. Cuenta el bajo Gerhard Stehmann que al maestro Mahler no le hacía falta imponer silencio en los ensayos generales, ya que «nadie se atrevía a moverse, mucho menos a cuchichear». La soprano checa Ernestine Schumann-Heink refería que, dirigiendo sobre el podio, «los músicos le irritaban tanto que casi no podía soportarlo; se convertía entonces en un tirano musical. Y esa gente no podía comprenderle ni perdonarle [...]. Cuando empuñaba la batuta se transformaba en un déspota». En realidad cuando Mahler empuñaba cualquier cosa ponía los pelos de punta a quien tuviera enfrente; así como el orden de los factores no altera el producto, el desorden de los músicos jamás alteraba sus deseos de matar. Cuenta Franz Schmidt, violonchelista de la Ópera de la Corte de Viena, que mientras Mahler ejerció el cargo de director musical «en su furia echó o jubiló a tanta gente que, si bien yo era el más joven en 1897, en 1900 era ya el cellista que más tiempo llevaba en activo». Al director y musicólogo Alfred Sendrey le preguntaron cómo eran los ensayos con el maestro y su respuesta fue una especie de liberación largamente controlada: «Diré una sola palabra: crueldad. Trataba a sus músicos como un domador de leones a sus animales». Los que empuñaban la pluma en lugar de instrumentos opinaban exactamente lo mismo, y si no véase el diagnóstico que trazó Stefan Zweig: «Lo veo en el ensayo: enfadado, crispado, gritando, irritado, sufriendo cada equivocación como si le doliera físicamente». Pero a Mahler mucho más que aquello le dolía no ser comprendido, especialmente por sus propios colegas. Ya se sabe lo que ocurre en las alturas celestes cuando entrechocan corrientes de aire frío y caliente; pues bien, en el Olimpo vienés de principios del siglo xx ocurría exactamente lo mismo. Cuando Mahler y Schönberg se conocieron hacia 1905 pronto supieron que estaban condenados a entenderse y desentenderse hasta la saciedad. Alma fue testigo de casi todos los choques de aquellos dos trenes:

Al principio la cosa era siempre de lo más pacífica, pero de pronto o Schönberg se permitía alguna frase arrogante o Mahler se salía con una recensión dicha muy desde las alturas [...] y se armaba el jaleo padre [...]. Schönberg saltaba y se largaba con un saludo escueto.

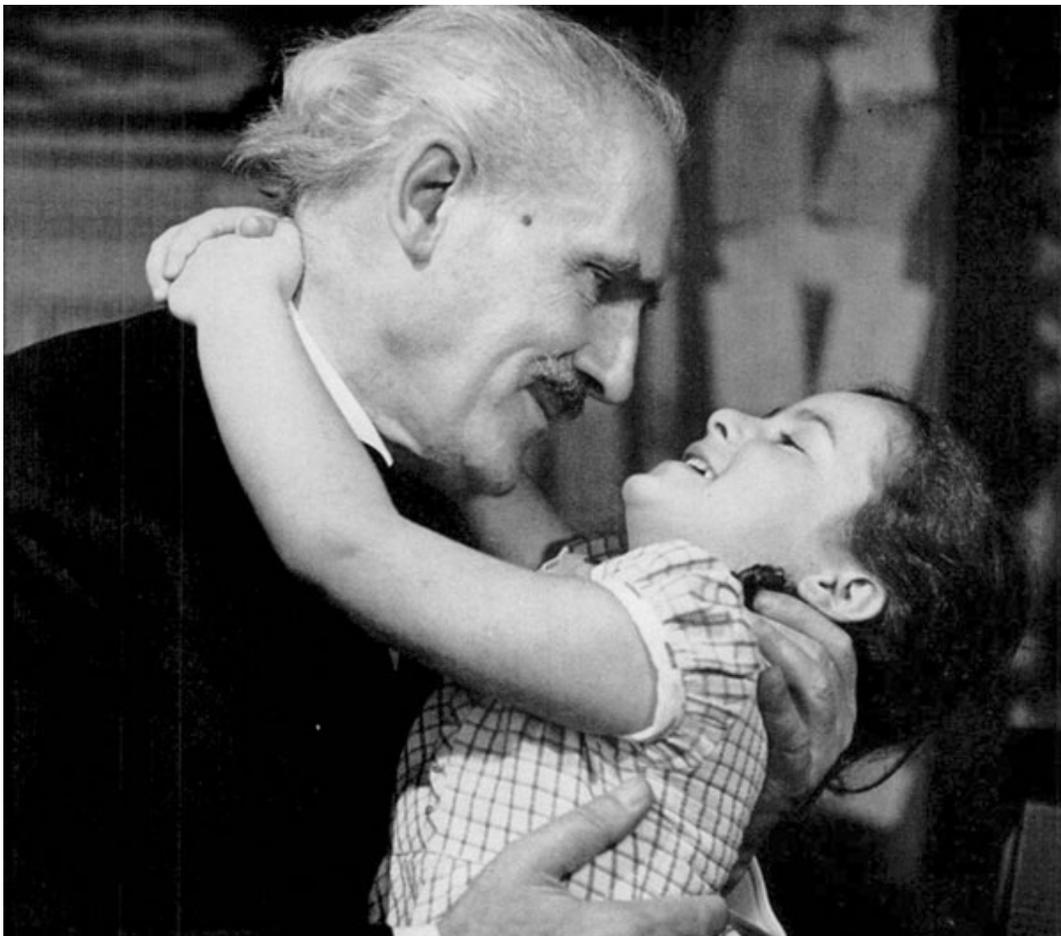
Toscanini también amaba la perfección y eso tenía un precio, sólo que quienes lo pagaban eran los que estaban a su alrededor. Él se limitaba a calmarse, desdoblarse el pañuelo (con mucho esfuerzo), limpiar en la escena de su furia las gotitas de sangre (nunca eran suyas) y recoger los frutos (le encantaba podar). En febrero de 1930 Prokófiev (38 años) y Toscanini (67 años) coincidieron en Detroit. El ruso, tremendamente expectante, fue a ver uno de sus ensayos y esto fue lo que recogió en su diario:

«Se excitaba, perdía la batuta y gritaba a la orquesta: *vergogna!* (¡vergüenza!)». Su esposa Lina, que le acompañó en la visita, no estaba menos alarmada: «Eran músicos excelentes, pero él, a pesar de todo, les decía: “¿Qué es eso? ¿Son ustedes músicos o qué? ¡Tocan como perros!”». En un momento del ensayo se sentó en un escalón que llevaba al escenario, metió su cabeza entre las manos y dijo: «¿Qué puedo hacer?

Ustedes no hacen música». Luego les obligó a tocar a cada uno por separado.

Un ente afable como era Shostakovich debía aborrecer necesariamente el carácter del italiano: «Creo que es injurioso, no delicado. Chilla y maldice a los músicos y monta escenas de la manera más vergonzosa. Los pobres músicos tienen que sufrir resignadamente todo ese disparate o ser despedidos». Sin embargo, los que asistían a aquel fuego cruzado desde las trincheras se lo pasaban en grande. Cuenta Georg Solti lo gozoso que resultaba ir a casa de Bruno Walter, servirse té con pastas, colocar un disco en el plato y ponerse a cotillear. Un día tocó la grabación de un ensayo de Toscanini, y al parecer aquello se parecía más a una psicofonía que a otra cosa.

Los ataques de ira del maestro —cuenta Solti en sus memorias— le parecían divertidísimos [a Walter], sobre todo cuando gritaba «¡No! ¡No!» una y otra vez, sin decir lo que estaba mal, y se escuchaba al fondo una voz que decía: «Maestro, ¿pero qué quiere que hagamos?». Años más tarde, en Chicago, le pregunté a mi primer violonchelista, Frank Miller, que había tocado con la Sinfónica de la NBC en la época de Toscanini, de quién era la voz que se escuchaba: «Era la mía —me dijo—; no teníamos ni idea de lo que quería el maestro».



Las iras de Toscanini siempre quedarán como marca de la casa, tan sólo rotas por su nieta Sonia, hija de Wanda Toscanini y del pianista Vladimir Horowitz.

Los músicos que estaban situados más cerca de la entrada durante el ensayo gozaban del privilegio de la huida, pero cuando se trataba de preparar una obra de Beethoven ni siquiera aquello resultaba efectivo y lo mejor que podía ocurrirte era tocar el contrabajo para así usarlo como escudo. Cambiar una sola nota del sagrado alemán generaba alrededor de Toscanini todo un mundo de responsables, con él a la

cabeza, y es que el italiano tenía serias dificultades cada vez que había de ensayarse una obra del de Bonn, ya que en cada pasaje se le abría un sinfín de posibilidades y, por lo tanto, de dudas y dificultades. Como Toscanini era de los que no había venido a traer la paz, sino la espada, era esta en realidad la que empuñaba sobre el podio, por mucho que todos vieran una batuta, y la tentación de cortar con ella aquellos nudos gordianos era una constante recurrente. Herbert von Karajan guardó recuerdo de aquellas tribulaciones beethovenianas durante un ensayo en Viena:

Comenzó a ponerse nervioso con su repertorio habitual. Terminó por arrojar al suelo la partitura, rompió su reloj, gritó a los músicos de la orquesta. Los filarmónicos, que ya conocían tales reacciones, estaban preparados para ellas: cuando Toscanini quiso celebrar la superación de su estallido y abandonar el ensayo la orquesta había tomado sus medidas cerrando las puertas que permiten salir del estrado, de manera que cuando intentó salir de la sala y se encontró con las puertas cerradas comprendió que se había previsto su explosión de ira. Entonces se acurrucó como un niño en una esquina, permaneció allí unos dos minutos y sintió vergüenza. Volvió después al podio y, sin decir palabra, reanudó el ensayo.

A partir de ese momento no sólo debía escucharse buena música, sino también guardarse el silencio de una abadía cartuja. El problema venía cuando había que ensayar una ópera; sólo entonces a Toscanini se le quedaba muy mal cuerpo. Me refiero al cuerpo de bailarines, a los que consideraba patanes por el ruido que producían y la desconsideración que desplegaban con sus voces y gritos. Para zanjar aquello el maestro adoptó en La Scala la solución de cualquier ayuntamiento que se precie: imponer multas; pero cuando se enteró que el poderoso duque Uberto de Visconti, presidente del teatro, había eximido de las mismas al cuerpo de bailarinas (váyase a saber por qué razones) le sacudió la ira y le prohibió subir al escenario en lo sucesivo, por lo que el duque hubo de disfrutar de aquel cuerpo en otros lugares más o menos apropiados. En definitiva, a Toscanini no había quien se le pusiera por delante, de manera que tener a todo el mundo detrás le había convertido en un experto en el arte de dar coces. Cuando en 1929 viajó a París con la Filarmónica de Nueva York para tocar el *Bolero* de Ravel este fue primero un manojito de nervios, pero después de la función un manojito de espuelas cuando se dirigió a Toscanini recriminándole a gritos la dirección de su obra dos veces más rápido de lo que figuraba en la partitura. El italiano le salió al paso con la flema de un enterrador: «Un bolero no es una marcha fúnebre». Como esto era cierto Ravel se desinfló y perdonó a Toscanini lo que a ningún otro hubiera podía perdonar: «Usted, pero nadie más». No es de extrañar que al de Parma se le tratase con tal consideración; cuando una obra caía en sus manos tenía un derecho superior al de veto: el de cancelación una vez iniciada. Una de las varias y severas medidas que adoptó cuando accedió a la dirección de La Scala fue la de prohibir los bises en plena función, tradición inveterada necesitada de su tiempo para implantarse, pero no para el maestro. Dirigiendo *Un ballo in maschera* rugió el público para que un aria fuese repetida, a lo que Toscanini respondió cruzándose de brazos y esperando silencio. Como el auditorio no diera su brazo a torcer el maestro tiró la batuta al suelo, abandonó el escenario, recogió sus cosas del camerino y se marchó del teatro. He aquí el

hombre...

LAS ENTRAÑAS COMO INSTRUMENTO DE TORTURA

El director y compositor germano Oskar Fried adoraba hasta tal punto dirigir la música de Mahler que cuando se la quitaban de la batuta reaccionaba como un chiquillo cuando le arrebatan de las manos una chuchería. En 1906 (35 años) dirigió la *Segunda sinfonía* en Berlín, asistiendo Mahler (45 años) al ensayo general sentado en una butaca de platea. El programa se completaba con obras de Liszt y Max Reger, las cuales a Fried seguramente le traían sin cuidado. Sin embargo, tras tres horas de ensayo y no habiendo pasado del segundo movimiento de la sinfonía le dijeron que debía suspenderlo, anuncio que se tomó con una furia diabólica, agarrando un silla cercana y arrojándola contra la platea entre gritos. El propio Mahler entendió que se hallaba ante un desequilibrado, así que él en persona se encargó de tranquilizarle llevándole al hotel para analizar juntos el resto de la obra.

Cuando no se tenía a mano una silla valía cualquier cosa que tuviera fácil ida, pero muy difícil vuelta. En el caso de Beethoven sorprende que alguien tan alejado de los cánones de educación estuviera en condiciones de exigirla a los demás. Cierto día que el de Bonn había invitado a comer al fabricante de pianos Johann A. Stumpff tuvo la cocinera la nefasta idea de entrar en el salón sin llamar a la puerta, lo que provocó las iras del señor de la casa y el certero lanzamiento del plato de sopa al delantal. A Toscanini sólo le faltaba ponerse un delantal para cocinar la música de Beethoven desde el podio. Le idolatraba hasta el punto de no consentir a sus músicos una sola nota errónea, de manera que cada vez que esto sucedía detenía el ensayo, y ello las veces que hiciera falta. ¡Cuánto hubiera agradado al de Bonn conocer esta cortesía simpar! El mismo Beethoven era un padre capaz de peinar con raya a la izquierda todas las notas de una partitura y escupir fuego si descubría a algún músico peinando una sola hacia el lado equivocado. Durante un concierto con asistencia de público en el que se tocaba su *Fantasía* con coros, un clarinetista cometió un grosero error en un pasaje, momento en el que Beethoven, que lo dirigía, detuvo toda la circulación en medio de la autopista, lanzó una mirada envenenada al infractor y mandó repetir todo el pasaje ante el pasmo del respetable. Así lo contaba a sus editores Breitkopf y Härtel en carta del 7 de enero de 1809 (38 años): «Al principio los músicos estaban desmadrados, de forma que, por falta de atención, se equivocaron en la cosa más simple del mundo. Les paré al momento y les grité en voz alta: “¡Una vez más!”. Esto no les había pasado nunca; el público mostró su contento».

Es que con la música de uno no se admitía el más leve error. La mínima alteración de la partitura era tomada con el pavor de Guillermo Tell dejando a un tuerto la ballesta y en manos de la Providencia el siguiente abrazo a su hijo. Contaba el valiente pianista Robert Schmitz cómo estuvo trabajando con Debussy durante una semana un pasaje que se componía a lo sumo de uno o dos compases, añadiendo que

las indicaciones que este daba al intérprete eran tan originales como confusas: «Tóquelo de manera peculiar, pues de lo contrario las vibraciones favorables de las otras notas no serán escuchadas estremeciéndose a la distancia en el aire». No quiero pensar en la transfusión que Schmitz necesitó tras la sangre sudada aquellas dos semanas.

Händel no tenía precisamente la paciente verborrea de Debussy. Cuando en mitad de un ensayo la soprano Francesca Cuzzoni, disconforme con la melodía, se negó a cantar el aria de *Falsa immagine*, de su ópera *Ottone*, el compositor emuló el barritar de los elefantes, arrastró a la *prima donna* hasta una ventana y allí escenificó de una forma muy real la defenestración mientras gritaba: «Sé que es usted un auténtico demonio femenino, pero yo le demostraré que soy Belzebú, el jefe de los demonios».

Las mismas iras podían desatarse cuando los atropellos se cometían con la música de un compositor con el que, de puro amado, se compartía el mismísimo tuétano, la duramadre y todos los órganos clasificados por la anatomía de la época. El dramaturgo Ernest Legouvé dejó testimonio de lo visto durante una representación de *El cazador furtivo*, de Carl Maria von Weber:

Uno de nuestros vecinos se levantó del asiento e inclinándose hacia la orquesta gritó a voz en cuello: «¡Ahí no se necesitan dos flautas, brutos! ¡Se necesitan dos *piccolos* [dos flautines]! ¡Dos *piccolos*!, ¿me oyen? ¡Oh, qué brutos!».

Dicho esto volvió a sentarse, con una expresión profundamente indignada en el rostro. En el tumulto general provocado por esta explosión me vuelvo y veo a un joven temblando de pasión, las manos entrelazadas, los ojos llameantes y una cabellera... ¡qué cabellera! Parecía un enorme paraguas de cabello, proyectando algo parecido a un toldo móvil sobre el pico de un ave de presa.

Hablaba, cómo no, de Berlioz.

UNAS BARAJAS LLENAS DE BASTOS

En ocasiones las explosiones iban precedidas de pólvora aparentemente mojada, minucias *a priori* indetectables al radar de la cólera, echando por tierra la lógica tal como Aristóteles la había dejado planteada, lo de que «a tal causa, tal efecto». En el caso de algunos compositores la causa era cola de ratón y el efecto cabeza de león. Sumamente desconcertante (y bien disculpable, dadas las circunstancias) fue la reacción que presencié Madeleine Milhaud, esposa del compositor francés Darius Milhaud, cuando un buen amigo de la familia llamado Erik Satie agonizaba en el Hospital de Saint-Joseph, siendo la destinataria de encomiendas tan personales como la de ir a recoger su ropa limpia a la casa de la portera. El caso es que cuando madame Milhaud llegó a la habitación del hospital con el paquete, Satie lo abrió, contó el contenido y montó en cólera «porque sólo había 98 pañuelos, cuando al parecer había dado a lavar 99 o 100». Es de entender semejante reacción cuando se estaba al borde de la muerte y la única herencia a dejar eran aquellos pañuelos, un par de zapatos y unos trajes gastados.

El danés Lauritz Melchior, considerado el tenor wagneriano por antonomasia, rugía de rabia cada vez que alguien pronunciaba o escribía mal su nombre o su

apellido, hasta el punto de llevar consigo durante una época una tarjeta impresa que entregaba ceremoniosamente a todo aquel que cometía un error al respecto. El texto decía así: «Hay un tenor grande y jovial / que se halla triste muy rara vez: / esto sucede cuando oye que / alguien su nombre pronuncia mal. / Ante tamaño y profundo error, ruge de ira Lauritz Melchior». Aquello siempre era mejor que arrojar un guante y citarse a campo abierto de madrugada...

El compositor y violinista belga Henri Vieuxtemps se sentía protegido, más que con su fama, con un bastón cuyo extremo inferior finalizaba en un pincho de acero. Cuenta en sus memorias Enrique Arbós que siempre llevaba ese bastón en sus paseos y que se servía de él para perseguir a todo el que despertase sus iras, pero también para obtener patentes de corso, ya que solía acceder a los teatros sin localidad y no había quien le detuviera cuando agitaba aquella arma en el aire y pronunciaba en voz alta las palabras mágicas: «Je suis Vieuxtemps!». Según Arbós, en el conservatorio de Bruselas, donde el feroz atacante era profesor, «tenía un alumno pequeño y menudo, a quien colocaba siempre entre sus rodillas mientras tocaba, y a la menor falta le retorció las orejas a manera de clavijas o golpeaba frenético sobre su cabeza». Y no sólo esto; a veces escuchaba los ensayos de sus alumnos detrás de las puertas y si no le gustaba lo que oía entraba sigiloso para descargar golpes de madurez sobre sus cabezas. De vivir Vieuxtemps en nuestros tiempos hubiera sido un profesor de música muy apreciado en cualquier centro penitenciario de nuestro país.

Más que educación era dignidad lo que pedía a gritos Pablo Casals. De familia humilde no era de los que gustaba recibir en bandeja de plata el producto de sus honorarios, sino en una bolsa del supermercado. Quedó al descubierto su sentido de la sencillez, pero también su pasión pugilística frustrada, cuando tras un concierto en Viena vio cómo el empresario se presentaba en el camerino con una bandeja de billetes y se la alargaba con estas palabras aparentemente ajustadas a la situación: «Su caché. El concierto ha sido un éxito». Casals reaccionó añadiendo al final de la primera palabra una «e» y de una bofetada mandó la bandeja y los billetes al suelo. El chelista habría sido el ídolo de Herr Schönberg de haberse enterado de esta bravata.

Y he aquí la furia, dueña del ruido del que hablaba Faulkner para alzar en su famosa novela un binomio imposible de existir en los callados templos de la música, donde sus dueños entraban vociferando pero sólo para que la belleza pudiera oírse en el rango de la perfección que se merecía. Casi cuesta respirar después de comprobar la alta tensión en la que zumbaban los clásicos, y uno se pregunta para qué, para qué tantos minutos y horas, ensayos e insomnios, jaquecas y desesperación en pos de un fraseo de unos segundos, de media docena de compases perdidos en el tiempo que ahora nos toca y agotados en la indiferencia clasificadora de los oídos que por entonces los recibieron y al instante los olvidaron. De nada servía componer si lo compuesto no sonaba al barro que emergía en el torno de sus cabezas, como tampoco si el alma, la maldita alma que se había plasmado en la partitura bajo la obra, como

un código invisible, no sonaba superpuesta a la música. La cólera sólo era una voz de alarma, la voz del alma desterrada clamando por su repatriación. La persecución de la perfección era el mejor entrenamiento para sacudirse la neurosis e ir en pos de la utopía, que es el más sano desequilibrio al que puede aspirar un creador. Ellos lo sabían y viajaron montados en el vehículo más veloz de que disponían: la cólera, uno de los cuatro humores hipocráticos, pero, sobre todo, uno de los cuatro jinetes del Apocalipsis, el de la guerra, reducido a una guerra ontológica donde el hombre y su obra se han enfrentado por parecerse y así pasar uno y otra desapercibidos para la muerte. Los gritos que hemos escuchado en este capítulo sólo podían ser gritos de victoria, aunque seguramente ninguno de ellos lo sabía entonces.

Capítulo 6

Golpes de mala suerte

En su *Segunda elegía duinesa* el poeta checo Rainer Maria Rilke rinde culto en un verso concreto a un colectivo muy especial: «Vosotros, los primeros agraciados, seres mimados de la creación». Se refiere a los ángeles, pero podría igualmente referirse a los músicos en un nada escorzado ejercicio de permutabilidad. Sin embargo, hasta esos seres perfectos que comparecían ante los humanos suplicando que no les temieran tenían sus defectos, y muestra de ellos es la parábola bíblica del ángel caído, o la fiereza del ángel luchando contra Jacob en Panuel, hiriéndolo de gravedad en la pierna. También los músicos, al igual que los ángeles, tropezaban y se caían, también desfundaban espadas y herían a sus ofensores, pero a partir de ahí se acababa toda concomitancia entre modelos. En cierta forma la música que esos seres mimados han parido la hemos interiorizado como un feto y permanece instalada en un mágico útero donde nada se muere ni se marchita porque ahí dentro ejerce la función de un ángel tutelar. Quizá por no haber aprendido suficiente geometría de pequeño veo nítidamente claro hasta qué punto se asemejan los músicos a los ángeles, pero ya no tanto en qué medida se parecen los ángeles a los músicos, porque aquellos no sufren accidentes de automóvil, ni se les muere la mitad de la prole, ni sufren repentina muerte no bien terminan su casa, como reza un proverbio árabe. Los músicos, como los héroes de la mitología mesopotámica, gozaban de un tercio humano y de dos divinos, aunque según el día podía darse esa proporción al revés, e incluso dejar el divino en la mejor parte del día, rayando el alba, quedándose en el poso del café. Entre el café de un día y el del siguiente los ángeles no solían probar la hiel, pero los músicos tenían jornadas de bañarse en ella, como si fueran las aguas del Leteo, donde los griegos de la mitología antigua se sumergían para olvidar...

SEÑALES (INVISIBLES) DE TRÁFICO

En otra parte del libro veremos el amor que los músicos tenían a las cuatro ruedas y a las descargas de adrenalina generadas por velocidades de sesenta kilómetros por hora, media que alcanzaban los primeros modelos lanzados al mercado, que llenaron de pánico las calles en los primeros y... ¡mutilados años del siglo xx! En 1908 Henry Ford produjo su modelo T; en 1919 André Citroën lanzaba los suyos al mercado; Ferdinand Porsche aceleró sus modelos hasta los cien kilómetros por hora a finales de los años treinta; Louis Renault cruzó del siglo XIX al XX con un vehículo dotado de

1,75 CV, mientras que Armand Peugeot llegó con el suyo a 2 CV en el año 1891, alcanzando una velocidad de dieciocho kilómetros por hora; el primer Fiat vio la luz en 1900 a una velocidad que se quedaba muy lejos de la de la luz: cincuenta kilómetros por hora. Con esto nos hacemos una idea de que cuando los jóvenes Rubinstein, Rachmaninov, Puccini o Prokófiev llegaban tarde a sus estrenos no llamaban a palmadas a una diligencia, sino que orientaban sus necesidades por el ruido de motores en las calles aledañas. De ahí a pilotar sus propios modelos no hubo más que un paso, en algunos casos un estreno, con cuyos rendimientos se pagaban la ilustre máquina, dada la fiebre que muchos padecían por hacerse con aquella señal de identidad clasista, sólo que la permanente distracción al volante por el azote de la música en sus cabezas terminó por convertir a estos conquistadores de escenarios en grandes derrotados en la carretera. Prokófiev recuerda con congoja en su *Autobiografía* lo mal parado que salió de un accidente lo que más quería: «En octubre de 1929 mi familia y yo tuvimos un accidente al volcar el automóvil en el que viajábamos. Afortunadamente nadie tuvo heridas de consideración, aunque mis manos impactaron con fuerza contra el suelo y durante dos meses no pude tocar el piano». Al parecer al coche se le había salido una rueda deficientemente colocada en el taller el día anterior y dio una vuelta de campana; Prokófiev perdió el conocimiento, su esposa Lina casi pierde un ojo y su hijo salió despedido por la ventanilla, aterrizando en el arcén. Sin embargo no terminaron ahí las desgracias del músico, ya que a finales de 1945 sufrió una caída con conmoción cerebral que le impidió todo trabajo durante varios meses y le acarreó severos problemas de hipertensión que arrastró hasta el final de sus días.



A Prokófiev le encantaba conducir, aunque lo hacía mucho mejor desde el podio de dirección.

Puccini también sufrió las consecuencias de la carretera al poco de hacerse con las marchas de su Clement Bayard, aunque en aquella ocasión condujera su chófer, Guido Barsuglia. No sólo sus dos hijos que iban con él, Giacomo y Tonio, sino también una mujer muy especial llamada Butterfly a punto estuvieron de quedarse huérfanos a mitad del segundo acto en la noche del 23 de febrero de 1903. Lo más aconsejable hubiera sido quedarse en Lucca, pero la obsesión por seguir vistiendo a su japonesa mandaba, así que puso rumbo a su hogar de Torre del Lago. Fue recorridos unos kilómetros cuando a Guido le derrapó el coche en el asfalto congelado y este se precipitó desde una altura de cuatro metros y medio. Puccini salvó su vida milagrosamente al quedar atrapado bajo el coche, evitando el aplastamiento gracias al tronco de un árbol caído que había actuado de apoyo y por cuya intercesión tuvimos a *Butterfly*, *La fanciulla del West*, *La rondine*, *Il trittico* y *Turandot*. El precio secuelar fue una grave fractura de fémur y una moderada cojera, pero antes ocho tediosos meses de convalecencia durante los cuales se le prohibió

añadir un solo palo a la sombrilla de su personaje. En carta a su editor Ricordi de agosto de 1903 se lamentaba más por ella que por él: «Me queda solamente la preocupación por la pequeña señorita japonesa».

Durante los años de la Primera Guerra Mundial el director de orquesta Wilhelm Furtwängler dejó apartado por un tiempo su confeso amor por Wagner y empleó tiempo y amor para sacarse el carné de conducir, aunque también un montón de dinero para adquirir un Daimler-Benz. No pudo haberlo bautizado de peor forma. Lo hizo como se suelen bautizar los barcos: con un buen golpe, aunque a Furtwängler se le olvidó la botella de champán en casa. Deseoso de exhibir la novedad a Richard Strauss, se ofreció a llevarle tras un ensayo en la Ópera del Estado de Berlín al Hotel Adlon, donde el compositor se alojaba. Pero antes de llegar, Strauss se encontró alojado en un lugar muy diferente: la chatarra de aquella carrocería. Un brutal accidente, del que ambos salieron ilesos, dejó al director sin coche y con una larga desmotivación, según palabras de su secretaria. Quizá también con un amigo menos.

DEDOS SOMETIDOS AL PASAPURÉ

El afamado pianista y futuro primer ministro de Polonia, Ignacy Jan Paderewski, amaba sus dedos hasta llegar a olvidarse de ellos. Antes que él sólo un pianista había logrado arrebatarse a los auditorios hasta el paroxismo, Liszt, de manera que Paderewski se propuso emularlo. Cuando llegó a los Estados Unidos un 11 de noviembre de 1891 (30 años) para encarar su primera gira por este país («[...] en el transcurso de 117 días intervine en 107 conciertos y asistí a 86 cenas», declaró a un periodista) le precedía tal fama que necesitó ayuda policial para hacer viable su acceso a los teatros. Dado que esta gira iba a imprimir un valioso hiato en su carrera la preparó tocando diecisiete horas diarias durante una semana, de manera que a mitad del ciclo padeció un serio desgarramiento muscular en el anular que le provocó la anulación del dedo y la necesidad de rehacer sobre la marcha toda la digitación de su repertorio. A ello contribuyó un afinador poco informado acerca de las indicaciones que el pianista suministraba para regular la potencia percusiva del Steinway. El drama se desató en una fría noche de enero de 1892, en su concierto de Rochester, Nueva York. Paderewski lo cuenta así en un apunte autobiográfico:

Como de costumbre, ejecuté dos o tres acordes iniciales y, de pronto, sentí que algo se quebraba en mi brazo. Luego sobrevino un agudo dolor. Tuve la sensación de que debía alejarme de allí, de que jamás volvería a tocar el piano. Naturalmente, dominé la sensación en un segundo, porque me di cuenta de que sería desastroso si hiciera tal cosa. Pero en esos momentos uno ve todo negro. Pensé que era el final, porque sabía que algo grave le había ocurrido a mi brazo. Repentinamente lo sentí todo muy rígido y el dolor fue intolerable. Pero me sobrepuse y comencé a ejecutar la *Appassionata* de Beethoven. Nunca podré explicar cómo llegué hasta el final de la obra.

Le aconsejaron que regresara a Europa, pero el dinero y los contratos mandaban, así que virtuosismo y autocontrol hicieron a la par el resto: «Ya me había habituado al dolor intenso y permanente del brazo y también había aprendido a tocar con cuatro

dedos de la mano derecha». Regresó a París cinco meses después con 95.000 dólares en el bolsillo y una sentencia condenatoria para su mano, lo que no le impidió reincidir en el mes de noviembre para una segunda gira. A razón de dólar por pinchazo podemos afirmar que le hizo aún más rico y sufrido que la primera: sus 63 conciertos le reportaron 160.000 dólares. Lo cierto es que Paddy jamás se curó completamente de aquella dolencia, como tampoco de la necesidad de recaudar ingentes sumas de dinero.

Junto al dedo anular de Paderewski, el de Schumann tiene la dudosa virtud de ser el más famoso de la historia de la música. Había elegido la carrera de concertista por huir así de las imposiciones de sus padres para estudiar jurisprudencia, y como para ello se requerían aptitudes de digitación muy especiales hizo lo imposible para subir los escalones de dos en dos. Se trataba de coronar la cima cuanto antes y su tiempo se consumió en derrochar imaginación, más que inspiración. El peligro de las leyes había quedado atrás hacía tiempo y de hecho la opción ya había sido comunicada con firmeza tiempo atrás a sus progenitores, así que lo que le ocurría a Robert Schumann era una cuestión de óptica: debía deslumbrar a Clara Wieck, a cuyo padre tenía por maestro. El más grave de sus desaciertos fue anudarse el dedo corazón a una diminuta cuna para que el resto adquiriera una mayor independencia en su ejecución. El resultado no pudo ser más catastrófico. Según el primer biógrafo de Schumann, Josef von Wasielewski, quien tocó bajo su dirección en la orquesta de Düsseldorf entre 1850 y 1853, el pianista ya había insinuado a muchos amigos la invención de un dispositivo que, adherido a la mano, permitía dotarse de una habilidad digital fuera de lo corriente y en muy poco tiempo. El armatoste en cuestión inmovilizaba el dedo corazón en un cabestrillo para que el resto de los dedos asumiera mayor autonomía y se produjera un refuerzo de los tendones. Pero con el paso de los días el péndulo fue bajando de velocidad hasta hacer ver a Schumann que había llegado su hora y no tenía trazas de volver a marcharse: «Mi tercer dedo está completamente rígido» se autodiagnosticó en su diario en junio de 1832 (22 años). Ese mismo mes ya escribía un tanto crípticamente a su madre sobre «la extraña desdicha que ha caído sobre mí». Dos meses después lloraba su desdicha a su hermano Eduard: «Toda la casa parece una botica. Me siento ansioso por mi mano, pero postergué deliberadamente la consulta a un anatomista porque temía una operación..., es decir, porque pensaba que me diría que el daño no tenía remedio». Aún en 1833 confesaba a su amigo Theodor Töpken, de Heidelberg: «Tengo un dedo paralizado, fracturado, en la mano derecha, y como consecuencia de lo que en sí mismo fue una lesión trivial, unida a mi propia negligencia, el deterioro se ha vuelto tan grave que ahora casi no puedo usar la mano cuando toco». La sombra del rígido dedo era tan alargada que se proyectó hasta 1838. Así se compadecía de sí mismo Robert a Clara en carta de 3 de diciembre de 1838:

«La mano estropeada me hace a veces desgraciado, aquí especialmente. Con frecuencia me quejo de mi destino preguntándome por qué me envió el cielo esta prueba. ¡Representaría tanto para mí poder tocar! ¡Qué alivio sería dar salida a toda la música que brota dentro de mí! Tal como estoy apenas puedo tocar, y se me enredan los dedos de una manera lamentable. Esto me desespera». A la vista de la producción musical de

Schumann la historia se felicita decididamente de algunas negligencias, que hacen excepcionalmente cierta la dudosa frase de Auguste Rodin: «La gloria es la suma de errores que rodean a un hombre nuevo».



La búsqueda de una digitación independiente llevó a Robert Schumann a independizarse para siempre de uno de sus dedos. En la foto junto a su esposa Clara, su inevitable *alter ego*.

Otros dedos más desconocidos y que por suerte recibieron la visita de la enfermedad para la claudicación pianística fueron los de Herbert von Karajan. Así lo cuenta en sus *Memorias*:

Durante mi estancia en Viena no me aparté de la música. Comencé la carrera de piano. Estudié con Josef Hoffman y tenía todas las cualidades necesarias para llegar a ser un pianista de primera línea. Pero padecí entonces una grave neuritis: tuve dificultades con los tendones situados entre los dedos índice y corazón. Y realicé los intentos más descabellados para curarlos. En el fondo prefería arruinar mis manos a claudicar. Sencillamente, me negaba a tener en cuenta mi enfermedad.

Fue su mujeriego profesor de piano quien precisamente le propuso el adulterio pianístico para irse a los brazos de otra mujer: la dirección orquestal.

La misma mala suerte corrió el compositor y violinista Rodolphe Kreutzer, el

ilustre dedicatario de la sonata para violín y piano n.º 9 de Beethoven (a pesar de que nunca quiso tocarla), quien vio su exitosa carrera truncada en 1810 (45 años) cuando, disfrutando de unas vacaciones, volcó su carruaje y su brazo se partió, condenándole a la enseñanza y la dirección orquestal.

Las distracciones siempre han jugado muy malas pasadas en quienes la abstracción artística o científica era moneda corriente. Pierre Curie murió atropellado por un coche de caballos, Antonio Gaudí por un tranvía y, en esta escala de progresión tecnológica, el venerado violinista Fritz Kreisler se libró de la muerte por los pelos de su arco cuando un día de 1941 (66 años) fue derribado por un camión al cruzar distraídamente la calle 42 de Nueva York. El resultado fue una fractura de cráneo y graves lesiones internas, un cuadro que no logró destruir al coloso tras dejarle, como al de Rodas, sólo intactos los pies y varios días en coma. Cuando se recuperó de una forma un tanto milagrosa se vio que padecía una extraña amnesia durante la cual sólo hablaba latín y griego. Pero llegó el fatídico momento, cuando Kreisler señaló con los ojos a su esposa no las Obras Completas de Esquilo, sino su violín. Ella lo sacó del estuche y lo puso temblando en sus brazos. Ambos temían que sus facultades musicales se hubieran malogrado, y para comprobarlo la exigente mujer, en lugar de empezar por algo suave como una *Siciliana* de Bach, le pidió que tocara nada menos que el *Concierto* de Mendelssohn. El arco resbaló por las cuerdas sin patinar y los Kreisler respiraron aliviados cuando el primer tropel de notas en *mi menor* salió sin un solo asomo de coágulo.

HISTORIA DE TRECE MUERTES ESTÚPIDAS

Lo peor que le puede ocurrir a alguien, incluso a los músicos, es tener que morir. Lo que pasa es que hacerlo *de* cierta forma o *por* cierta forma se torna una cuestión preposicional que no libera a ciertas muertes de pasar a la historia por el cuello de botella más humillante: la ridiculez. Jean Baptiste Lully murió por una dosis exagerada de energía; no me refiero a un fallo cardíaco, sino de puntería con el bastón que los directores de entonces usaban para marcar el compás, hiriéndose un pie que posteriormente se gangrenó. De haber asumido sus limitaciones a los cincuenta y cuatro años del siglo XVII y permitido que le cortaran el pie en lugar de mantenerlo en el sitio a toda costa para poder ser bailarín no se hubiera muerto con tanta música dentro. Podemos saludar y despedir a Lully como el Aquiles de la música clásica. La afición a las setas de vistosos colores y anormales tamaños supuso la muerte en 1767 para el compositor Schobert y toda su familia, tras cocinarlas en un día que jamás llegarían a marcar en el calendario. A Chaikovski le condujo a la tumba algo mucho más inocuo que las setas de Schobert: un simple vaso de agua, ingerida sin la precaución de hacerla hervir, de manera que el cólera se desató de inmediato y falleció cuatro días después a la injusta edad de cincuenta y tres años. Músorgski era un alcohólico impenitente que murió a los cuarenta y un años fruto de la generosidad

de un amigo poco conocedor de la combinación del alcohol con determinados fármacos antidipsotrópicos o también llamados aversivos. Los sorbos de una botella de coñac que le llevó al hospital como regalo dejó huérfano pocas horas después a Boris Godunov. Sus últimas palabras fueron: «¡Es el final! ¡Qué desgracia!». Quince minutos después cruzaba la Gran Puerta de Kiev con que siete años antes había cerrado sus *Cuadros para una exposición*. Anton von Weber ni siquiera pudo llegar a decir lo de «esta boca es mía» cuando la arruinó al beberse por error un vaso de ácido nítrico. A su colega Alban Berg no le ayudó a morir un amigo, sino su abnegada esposa, que le extirpó un molesto forúnculo con unas tijeras caseras previamente hervidas, lo que degeneró en una septicemia. Ingresó en el hospital el 17 de diciembre de 1935 y murió el 24 con cincuenta años.

Siento decir (porque tengo buenos amigos entre ellos) que a Enrico Caruso no le ayudaron a morir ni sus amigos ni su esposa, sino los médicos, y ello por algo muy en boga hoy en día: los errores de diagnóstico. El 11 de diciembre de 1920 cantaba en el Metropolitan *L'Elisir d'Amore* cuando en el primer acto tuvo una hemorragia, debiendo suspenderse la ópera. Su médico personal le tranquilizó anunciando que su lengua había sido sometida a notables esfuerzos y ello había conllevado la rotura de un vaso sanguíneo. Aliviado por el pequeño cuadro cantó el día 13 *La Forza del Destino* y el 16 *Sansón y Dalila*. Los dolores se recrudecieron a nivel del costado y su médico adjudicó esta vez al cuadro otro marco equivocado: una neuralgia costal. Como seguía sin ser gran cosa el 24 de diciembre cantó *La Juive (La judía)*, ópera de Halèvy. Al día siguiente los dolores eran insoportables, de manera que se prescindió del dudosamente titulado facultativo y se acudió al hospital, donde se le diagnosticó una neumonía secundaria a una pleuresía que requirió de varias intervenciones quirúrgicas sólo aptas para retrasar la bajada del telón el 2 de agosto de 1921.

El amor por los caballos llevó a una de las sopranos más amadas de todos los tiempos a pagar con la vida su afición. Picasso decía que la inspiración existía, pero debía encontrarse trabajando. Para encontrar a Maria Malibrán había que buscarla en los escenarios o en los establos. La felicidad le iba tanto en dominar la montura de un corcel como los engarces vocales de cualquiera de las óperas con que Rossini la desafiaba periódicamente. Con estas tuvo a la postre mejor suerte que con su caballo *Comet*, al que montaba durante una excursión en Surrey cuando se desbocó al recibir un gorrizo de un compañero de excursión. Salió despedido sin control y al ver que una cerca se interponía en su camino la Malibrán trató de soltarse en el momento del salto, pero su pie quedó aprisionado en el estribo y finalmente su cuerpo fue rebotando atrozmente en el suelo hasta que el caballo se detuvo. Salvó milagrosamente la vida, pero la maquinaria de la muerte ya estaba activada. Una vez repuesta de las heridas y de la terrible desfiguración facial resultó toda una proeza que llegase a cantar *La sonnambula* en el Teatro de la Ópera de Londres. Corría un 23 de julio de 1836 y a la soprano le quedaban exactamente dos meses de vida. Unas semanas antes del final confesaba a su hermana Pauline: «Me siento mal, muy mal

desde entonces. Noto que tengo un coágulo en la cabeza y sé que no me recuperaré». Tenía veintiocho años.

Ernest Chausson se murió a mitad de un cuarteto de cuerda un 10 de junio de 1899. Montaba en su bicicleta alrededor de casa, como cada día, y fue a estrellarse contra un muro, abriéndose la cabeza. Manuel de Falla, neurótico enemigo de las corrientes de aire, habría meneado cáusticamente la cabeza al enterarse de que el gran tenor Ludwig Schnorr von Carolsfeld había muerto con veintinueve años a los seis meses de estrenar *Tristán* en el Teatro de Múnich, a causa de unas corrientes cogidas durante los ensayos. Pero don Manuel, siempre esquivo a cualquier aire que no fuera musical, fue a hallar el principio de su fin no junto a una ventaba abierta, sino junto a algo bastante más temible que una corriente de aire: su odontólogo. En 1936 acudió a su consulta y se tragó el gancho de un puente dental que se alojó en sus intestinos, marcando el inicio de los males que padeció hasta su fallecimiento diez años después.



La muerte de Anton Webern ha quedado como paradigma de la muerte injusta e irracional.

Paradigma del infortunio fue la muerte de hoy un ilustre muerto del que los vivos hemos heredado a partes iguales la música y la rabia. Anton von Webern se hallaba en la noche del 15 de septiembre de 1945 cenando en casa de una de sus hijas en Mittersill, Salzburgo. Esta hija era de las que había optado por vivir peligrosamente al casarse con un traficante del mercado negro que daba servicio a los soldados americanos de ocupación. La guerra había terminado oficialmente trece días antes, así que Webern carecía de motivos para temblar cuando salió a la acera tras la cena para degustar un puro que a sus sesenta y dos años era de los pocos placeres que se concedía. A los pocos minutos los de dentro oyeron tres disparos en la calle e instantes después vieron como Webern entraba en casa con una compostura

difícilmente explicable si no fuera por la sangre de la camisa: «¡Me han dado!». Cuando su mujer y su hija le tendieron en una cama para quitarle la ropa les dedicó una frase que se entendió a la perfección: «*Es ist aus*». «Se acabó». El hogar de una hija siempre es el lugar correcto para cualquier cosa, pero los americanos lo convirtieron en el lugar equivocado. Aquel día habían informado del toque de queda nocturno para todo el vecindario salvo en la casa de Herr Mattl, su inestimable proveedor de bienes y servicios. En 1961 Hans Moldenhauer se tomó en serio la investigación sobre el suceso y sus conclusiones fueron vertidas en su libro *The death of Anton von Weber*, descubriéndose que el autor de los disparos fue Raymond N. Bell, cocinero de la 42 División. El autor llegó a recibir una carta de su viuda: «Murió de alcoholismo. Sé muy poco sobre ese accidente. Cuando volvió a casa después de la guerra me dijo que había matado a un hombre en los límites del deber. Sé que estaba muy atormentado por ello. Cada vez que estaba borracho decía: “Me gustaría no haber matado a ese hombre”».

Una muerte tan atípica como heroica nos toca muy de cerca por los lazos de afectividad compatriota: la de Enrique Granados. Llegó a Nueva York el 15 de diciembre de 1915 para ver estrenadas sus *Goyescas* en el Metropolitan Opera House, estreno que tuvo lugar el 26 de enero de 1916. Llegar, ver y vencer fueron una sola cosa. Para marzo ya había logrado no sólo la invitación del presidente Wilson a la Casa Blanca, sino también una nada despreciable recaudación de cuatro mil dólares que de poco le sirvieron cuando, en plena travesía de regreso a Barcelona, su barco, el *Sussex*, fue detectado por un submarino de guerra alemán, confundiéndolo con un barco minador y disparando un certero torpedo que lo partió por la mitad. Granados se lanzó al agua y le asistió la suerte inicialmente cuando una de las lanchas de salvamento le puso a resguardo, pero en cuanto vio a su esposa haciendo denodados esfuerzos por mantenerse en la superficie se condujo a golpe de corazón y no de cabeza lanzándose a rescatarla. Lo demás ya es historia. Pablo Casals, residente en Nueva York en aquellas fechas, le había acompañado hasta el puerto el 11 de marzo. Allí se abrazaron y Casals pudo escuchar al oído una despedida digna de algo más que de un apretón de manos: «Tengo el presentimiento de que no veré nunca más a mis hijos».

Quizá la muerte más estúpida en los anaqueles de la música haya sido la de Charles Valentin Alkan, desnucado al caerse de una escalera mientras intentaba coger de la estantería el Talmud, si bien Jeremy Siepmann sostiene que esta versión es «completamente falsa». La experiencia nos demuestra que hay libros malditos al igual que también hay piezas malditas, como aquella con la que a Louis Moreau Gottschalk se le ocurrió desafiar al destino, *Morte!*, de elaboración propia. A mitad de la pieza se desplomó sobre el escenario, falleciendo poco después de una peritonitis cuando andaba de gira por Río de Janeiro.

GRANDES LÁGRIMAS PARA PEQUEÑOS ATAÚDES

Pero la mala suerte rizaba su rizo más trágico cuando lo que se perdía no eran unas partituras en la estación de tren o dos semanas de ensayos por un ataque de gota, sino esa respuesta eterna de nuestras entrañas que son los hijos. En algunos casos esas respuestas eran devueltas descarnadas y se reencarnaban en una sola pregunta: ¿por qué? Así la formuló a Dios Giacomo Meyerbeer en un par de ocasiones, sin más mejillas que poner, cuando tras casarse con su prima hermana en 1827 (36 años) vio cómo sus dos hijos pequeños morían uno tras otro, hallando después consuelo «en la composición de cantos religiosos y en el estudio de la vieja música de iglesia. Sólo ella podía dulcificar mi profunda pena. No pensaba ya en escribir óperas». Por fortuna, Meyerbeer superó la noción teresiana de que sólo Dios basta y le sobró «agilidad ontológica» (Salvador Pániker) para escribir un puñado de operas inmortales. Otros dos hijos se le fueron a uno de los más grandes de Francia: Saint-Saëns. 1878 fue para él el *annus terribilis* que marcó un antes y un después como de repente pasan a llamarse tus hijos cuando los ves agonizar sin batuta que hacer romper contra los dioses para imponerles un da capo milagroso. André se cayó por una ventana y Jean murió por la acción de una enfermedad infantil.

Las cifras se cebaron más que en nadie en la familia Mozart. Leopold vio cómo se le escurrían por el sumidero de la vida cinco hijos de siete, sobreviviendo los famosos Wolfgang y Nannerl, mientras que al propio Wolfgang se le murieron cuatro de los seis que tuvo con Constanze. César Franck cerró los ojos a dos niños de los cuatro que gateaban sobre sus partituras. Antonin Dvorak hubiera desincrustado toda su música de las partituras en lugar de ver cómo sus tres hijos eran desincrustados de la vida en el espacio de dos años. Donizetti entonó su propia aria de la locura bastante después de ponerla en boca de Lucia di Lamermoor, cuando sus tres hijos murieron en plena infancia, haciéndolo pocos años después su esposa Virginia. La muerte puso así en sus manos dos muletas, como eran la soledad y la locura, para guiarle sin más tropiezos hacia la muerte con cincuenta años. El mismo Verdi estuvo a punto de tirar por la borda con veintiséis años su segunda ópera, *Un giorno di regno* (*Un día de reino*), y de paso las restantes, cuando en menos de dos años vio desaparecer a sus dos hijos (Virginia e Idilio) y a su mujer, Margarita Barezzi, esta de una encefalitis. Mucho tiempo después, en 1879, escribiría a su editor Ricordi: «El 19 de junio de 1840 un tercer féretro sale de mi casa... ¡Estaba solo!... ¡Solo!». Sumido en aquella debacle vital aún hubo de terminar aquella ópera, bufa para mayor humillación, que se estrenó tres meses después de la muerte de Margarita, llegando a aborrecerla de por vida por la sangre de la que se había alimentado. Todo se solucionó cuando dos años después levantó a su familia un túmulo musical: *Nabucco*. Su estreno le convirtió en rey de la noche a la mañana para el resto de sus días.

La desgracia también se cebó, pero más atemperada, en músicos de una sola muerte, como la que Joaquín Turina hubo de sufrir en 1932 con su hija María, contando él con cuarenta y nueve años. Edvard Grieg bebió las heces del mismo cáliz

tras el nacimiento de su hija Alejandra en 1868, cuando la vio partir en 1869 (25 años), pocos meses después de haber terminado su famoso *Concierto para piano en La menor*.

Clara Schumann, tras la muerte de su marido en 1856, se quedó con ocho hijos y tantas preocupaciones como hijos, de manera que a medida que varios de ellos se fueron muriendo halló cierta liberación en la aplicación de la teoría de la navaja de Occam a aquel exceso de engendramiento que tenía su razón de ser con Robert vivo y cuerdo, pero ya no con él pasando páginas de tierra en lugar de las de papel pautado. Cuando se enteró de la muerte de su hija Julie a los veintiséis años, dejando dos hijos y embarazada del tercero, no por ello la gélida Clara canceló el recital que tenía un 10 de noviembre de 1872 en Heidelberg con la mujer del violinista Joachim, que era cantante. La razón que ofreció por carta a su amigo Hermann Levi era un espolvoreo de cal viva sobre todos y cada uno de los diez mandamientos bíblicos: «Ya tuve la sensación de perder a mi hija cuando se casó». No era Clara un ejemplo de equitativa distribución de savia en el árbol genealógico. Cuando el 6 de junio de 1891 murió con cuarenta y dos años su hijo Ferdinand los alumnos de Clara propusieron suspender las clases ese día, pero ella se negó aduciendo que no había mejor forma para ahuyentar el dolor que trabajando.

También hubo quien sufrió la ley de vida de forma algo más lógica, pero no menos violenta, y si no preguntemos al bullicioso y apasionado joven que era Chabrier hasta que a los veintiocho años perdió a sus padres en el espacio de una semana, viniéndose abajo junto con toda su música. Beethoven sufrió su primera sordera a los diecisiete años, pero ahí el órgano dañado no fue su oído, sino Dios. Era difícil escucharle cuando en julio de 1787 murió su madre y en octubre su hermana de dos años de edad. Por su parte, un hombre tan afortunado en todos los sentidos como fue Paderewski no se libró del embrujo prematuro de la muerte, prometiéndoselas muy felices cuando a inicios de 1880, con veinte años, se casó con su alumna Antonina, cuatro años mayor que él. Pero el 1 de octubre de ese mismo año se acabó la vida para todos en diferentes escalas y con diferentes grados de reversibilidad: su esposa murió a los nueve días de dar a luz a un niño lisiado con el que Paddy hubo de cargar el resto de sus días.

El año 1889 fue infausto para Mahler. Es cierto que el 26 de enero, contando tan sólo veintiocho años, se estrenó como director de la Ópera Real Húngara dirigiendo *El oro del Rin*, pero ese fue todo el oro que relució en los once meses siguientes, ya que el 18 de febrero murió su padre, en septiembre su hermana Poldi, que sufría de intensos dolores de cabeza, y el 11 de octubre su madre Marie, a cuyo entierro no fue por una censurable cuestión de prioridades: preparaba el estreno de su *Primera sinfonía* y no quería sumar dos muertes donde sólo pudiera haber una. Tampoco Stravinski se libró de un fatal encadenamiento de fechas, del cual él mismo fue un último eslabón que logró soltarse *in extremis*. En 1937 falleció su cuñada Luzmila, el 30 de noviembre del año siguiente su hija Luzmila, de tuberculosis, tres meses

después su esposa y tres meses después de esta su madre, a los ochenta y cinco años. Él mismo terminó contrayendo la tuberculosis y siendo internado en el satorio de Sancellemoz, donde compuso el segundo movimiento de su *Sinfonía en Do*.

LA PEOR VERSIÓN DEL FUEGO AMIGO

Lo ideal era que los golpes de mala suerte no atizaran en los huesos ni en el arbolado genealógico, sino en materiales felizmente reciclables: los estrenos, aunque había quien ni a la tercera veía vencida la mala rifa. Chabrier fue uno de estos volatineros al que siempre se le caía algún platillo; habitualmente sus estrenos generaban una aceitosa indiferencia a la que ya casi estaba acostumbrado, durando en cartel sus obras escénicas lo que la lluvia tardaba en deshacer el papel contra la fachada del teatro. Sin embargo su suerte giró en 1887, cuando se salió con su obra cómica *Le roi malgré lui (Rey a su pesar)*, cuyo estreno en la Ópera Cómica de París causó sensación, hasta el punto de que el diario *L'Evènement* lo trató como un acontecimiento musical que revolucionaría el futuro de la música moderna. Tras la tercera representación un incendio devastó el teatro y así finalizó su breve *affaire* con la fortuna. La ópera de Mozart *Così fan tutte* también fue depositada en sociedad con la mala suerte de un niño expósito. Estrenada un 26 de enero de 1790, fue recibida por el público con un ardor que presagiaba un duradero asentamiento en cartel pero, alcanzadas ya las diez representaciones, la muerte del emperador José II el 20 de febrero cerró todas las partituras sobre los atriles y las puertas de todos los teatros nacionales durante las semanas de obligado luto. Cuando se volvió a representar al público le sonaba vagamente, y la inercia de ese podrido fruto que es el desinterés provocó su desaparición de los escenarios.



Mozart no las tuvo siempre consigo en los estrenos y *Così fan tutte* es prueba de ello. El cuadro le representa junto a sus padres, Leopold y Anna Maria.

Pero lo terrible era cuando en aquellos marasmos se le iban a uno los muebles, los animales de compañía y los recuerdos de toda una vida. A Carl Orff le fueron tan bien las cosas con *Carmina Burana* que renegó de toda su obra anterior, incluyendo su ópera *Orfeo*, representada doce años antes que sus *Carmina*, un abandono injusto para aquella obra cuyos derechos de autor le permitió al matrimonio Orff adquirir un terreno en la francesa Etretat y construirse una pequeña mansión a la que llamarían Villa Orfeo, donde pasaron todos los veranos desde 1861 hasta un infausto día en que la gobernanta entró en el salón anunciando con aplomo que la casa se estaba quemando. Los Orff eran gente positiva y se rieron en un principio, pero cuando el humo les hizo entrar en razón recordaron que se habían dejado una vela encendida dentro de un armario y de inmediato se produjo un *totum revolutum* en el que la cabeza debía estar fría para establecer velozmente una lista de prioridades. El dueño lo tenía claro. Lo primero que hizo fue sacar el piano al jardín por la ventana, pero al llegar abajo se rompieron las patas y las cuerdas. De manera que, así como los cartujos comen con una calavera presencial en el refectorio para no olvidar un solo momento la fragilidad de la vida, Orff se quedó de recuerdo con el tronco superviviente hasta el fin de sus días. El fuego también le costó lo suyo a Muzio Clementi, que además de pianista y compositor era fabricante de pianos. Cuando se incendió su fábrica en 1807 se quedó sin teclados a donde llevar las manos, así que se las llevó a la cabeza y ahí las dejó por largo tiempo cuando calculó sus pérdidas: cuarenta mil libras. Joseph Haydn vivía con la tranquilidad de tener suscrita una

cobertura de riesgos con una aseguradora llamada «Príncipe de Esterhazy», quien por dos veces le reconstruyó la casa en las dos ocasiones que fue pasto de las llamas, entre las cuales se perdieron algunas óperas y otras composiciones de las que no había dejado copia. Fuego fue también lo que Debussy sufrió un día en casa, pero bastante peor del que habitualmente solía encender para prender sus cigarros, porque en aquel caso lo llameante era su esposa Gaby; en tal estado se la encontró mientras blandía una carta de amor extraconyugal que había encontrado por azar en la chaqueta del autor de *Fuegos de artificio*, si bien la escena que le montó no tuvo seguramente nada de artificiosa. Corría febrero de 1897 (34 años) cuando se compadecía por carta a su amigo Pierre Louÿs: «No podemos eliminar los besos de una boca o las caricias de un cuerpo con una simple goma de borrar. ¿Te lo imaginas? Resultaría un gran invento, una goma de borrar que hiciera desaparecer las huellas del adulterio».

EL RUIDO Y... LA FURIA

Tan difícil como hallar en el siglo XIX una casa con materiales ignífugos era encontrarla con un adecuado y suficiente aislamiento acústico que permitiera a su morador pasar a la Historia por su obra y no por antológicas cefaleas. En el caso del ruidoso Beethoven los desafortunados fueron sus vecinos, pero en el de Schumann bien podemos decir que sus primeros enemigos no fueron imaginarios, sino reales, muy reales, los peores que puede echarse un compositor con la goma ciñendo su vena creadora: los decibelios. Si a ello añadimos que en 1852 su prole ya sumaba seis hijos y que sus facultades creadoras ya estaban notablemente mermadas podemos entender que su estancia en Düsseldorf durante buena parte de ese año fuera harto tormentosa por culpa de aquellos enemigos insufribles. Cuando en el verano de aquel año la familia se alojó en una gran vivienda de la Herzogstrasse Robert se sintió como Jesús crucificado entre los dos ladrones, porque a un lado de la pared vivía una familia inglesa cuyos hijos aporreaban de continuo el piano y al otro se ejercitaba una cuadrilla de obreros que rehabilitaba la casa con una sucesión en *staccato* de martillazos y gritos perfectamente sincronizados. Para triangular su satisfacción un grupo de peones empedraba la vía pública frente a la fachada de su casa. Los Schumann hubieron de sufrir aquella situación durante más de seis meses antes de huir por fin a una casa de dos pisos frente a la Karlsplatz.

Giacomo Puccini también hubo de poner pies en polvorosa en diciembre de 1921, lo que supuso su muerte espiritual tres años antes de la física. Se las había prometido muy felices en su pequeña mansión ubicada en la pacífica villa de Torre del Lago, sin un ruido, sin una falsa alarma, sin vecinos odiosamente experimentales, hasta que le erigieron demasiado cerca una fábrica de turba cuyo hedor y estrépito no le dejaba respirar con los pulmones ni con el cerebro, por lo que hubo de cambiar su residencia a Viareggio, a siete kilómetros de allí. «Fue el más grande pesar de mi vida», escribió

por entonces a su amiga Sybil.

El silencio era la obsesión de los músicos; en él radicaba su poder, era el ingrediente activo primordial de su fuerza creadora, el asentamiento del genio inventor, propiciando su agigantamiento interior para dar suficiente cabida al caudal arrollador de la música cuando se presentaba. Los directores orquestales no son ajenos a esa necesaria penitencia, asperjando desesperación a su alrededor cuando, por ejemplo, un suceso ajeno malogra un determinado y particularísimo efecto orquestal repetido docenas de veces durante horas. Mahler era uno de estos recalcitrantes (los músicos de la orquesta lo llamaban de una forma menos amable) directores. Para él la menor agresión acústica envenenaba toda la obra, pero para otros, como Georg Solti, aquel veneno era un mal necesario que la música debía pagar por haber pervivido hasta la época del exceso civilizador. Con qué inconfesable placer Arthur Honegger habría estrenado sus obras en Lavinia, amante como era de las locomotoras, y tanto más cuanto más ruidosas. Solti no era de la misma opinión, aunque sí de la misma templanza a la vista de lo que narra en sus *Memorias*:

La pobreza de la acústica de Lavinia se veía acrecentada por la cercanía de la estación local. El tren llegaba invariablemente cada hora en punto y hacía sonar su silbato en el *pianissimo* más delicado. Esto me ocurrió durante el movimiento lento de la *Heroica*, en un *pianissimo* que habíamos trabajado pacientemente hasta perfeccionarlo. El tren llegó, silbó alegremente y se marchó llevándose consigo mi *pianissimo*. Sir Thomas Beecham solía describir Lavinia como la única estación del mundo con su propia orquesta sinfónica.

En otros casos lo que malograba los estrenos no era el fuego, sino otro de los elementos empedocleos más temidos por los compositores. A él se refiere Berlioz en sus *Memorias*, evocando la *premier* de su *Fantasia sobre La tempestad* de Shakespeare en el Teatro de la Ópera de París:

Al día siguiente, día en que se iba a ejecutar ya para el público, una hora antes de la apertura de la Ópera estalla una tormenta, quizá como no se había visto ninguna parecida desde hacía cincuenta años. Una verdadera tromba transforma las calles en lagos; el menor trayecto, tanto a pie como en coche, se hacía impracticable, y la sala de la Ópera se queda desierta durante toda la primera mitad de la velada, precisamente en el momento en que mi fantasía sobre *La Tempestad*... [¡condenada tempestad!] debía ser ejecutada.

CON UN PIE MÁS ALLÁ DE LA TUMBA: EN UN DESPACHO DE ABOGADOS

Richard Strauss adoraba su apellido, y su esposa Pauline tanto o más que él. Sin duda apellidarse Strauss era un golpe de buena suerte que se repetía cada día. Bueno, salvo uno. Ocurrió que en 1903 (40 años) estaba actuando en Berlín una compañía de ópera italiana, siendo el director un tal Joseph Stransky. Hospedándose todos sus integrantes en un hotel de la ciudad, el tenor principal y el empresario fueron abordados por una joven italiana que les pidió una entrada para la función, siendo derivada por el tenor al director orquestal Stransky, si bien, ¡oh fatalidad!, pronunciándolo como *Straussky*. El caso es que el director mantuvo una *liason* con la italiana y esta, llegando el día de la función y careciendo de la entrada prometida,

buscó el nombre de Stransky en la guía telefónica, si bien confundiéndolo con un tal «Strauss, Richard», a quien envió una dulce nota: «Querido mío: tráeme el billete. Tu fiel Mitzi. Mi dirección: Mitzi Mücke, Lüneburger Strasse, 5». La funesta nota llegó a casa de Strauss, más en concreto a manos de Pauline, que a renglón seguido de la lectura hizo dos cosas: romper la nota y romper su matrimonio, llegando incluso a consultar con un abogado matrimonialista para divorciarse. Al final y tras varios días de discusión se deshizo el enredo, pero Strauss utilizó aquellos hilos veinte años después para componer al telar una ópera basada en aquel lance: *Intermezzo*.

La esposa de Debussy no se llamaba Pauline, sino Gaby, aunque comulgaban de caracteres casi idénticos, gracias a los cuales tanto Richard como Claude verificaron muy de cerca la temperatura del infierno. Fuego se declaró un día en casa del francés, un fuego bastante peor del que habitualmente solía encender para prender sus cigarros, porque en aquel caso lo llameante era su inestable esposa; en tal estado se la encontró mientras blandía una carta de amor extraconyugal que había encontrado por azar en la chaqueta del autor de *Fuegos de artificio*, si bien la escena que le montó no tuvo seguramente nada de artificiosa. Corría febrero de 1897 (34 años) cuando Debussy se compadecía por carta a su amigo Pierre Louÿs: «No podemos eliminar los besos de una boca o las caricias de un cuerpo con una simple goma de borrar. ¿Te lo imaginas? Resultaría un gran invento, una goma de borrar que hiciera desaparecer las huellas del adulterio».

A BRAZO PARTIDO TODO SON PULGAS

Pero además de nuestro apellido todos adoramos cada parte de nuestro cuerpo: las internas porque nos permiten engancharnos a la vida; las exteriores porque nos permiten engancharnos al mundo. Sin embargo a lo que Arthur Rubinstein se enganchó un día fue a un anzuelo en una jornada de pesca con el conde Potocki, y en la parte donde más podía doler a un hombre que se dedicara al piano. Horas después tenía su dedo preocupantemente inflamado, de manera que el propio conde le quitó el vendaje y emitió el diagnóstico, confirmado después por un médico parisino: *panaris*. O se intervenía el dedo o se perdía para siempre la movilidad de la articulación. Rubinstein tragó saliva y optó por hacerse famoso. Así lo cuenta en *Mis años de juventud*:

El médico me curó del odioso panaris y restableció el movimiento normal de la articulación, pero todavía siento escalofríos al recordar la tortura que me hizo soportar. Sin usar anestésico alguno, con un diminuto estilete de plata pinchó el lugar infectado y empezó a escarbar dentro de la yema durante uno o dos minutos, mientras yo me retorcí en el asiento y aullaba a pleno pulmón. ¡El dolor aquel era absolutamente indescriptible!

Personalmente creo que ya queda suficientemente descrito...

Peor suerte corrió el compositor y violinista Rodolphe Kreutzer, ilustre dedicatario de la sonata para violín y piano n.º 9 de Beethoven (a pesar de que

siempre se negó a tocarla), quien vio su exitosa carrera truncada en 1810 (45 años) cuando, disfrutando de unas vacaciones, volcó su carruaje y su brazo se partió, condenándole a la enseñanza y a la dirección orquestal.

Las distracciones siempre han jugado muy malas pasadas en quienes la abstracción artística o científica eran monedas corrientes. Pierre Curie murió atropellado por un coche de caballos, Antonio Gaudí por un tranvía y, en esta escala de progresión tecnológica, el venerado violinista Fritz Kreisler se libró de la muerte por los pelos de su arco cuando un día de 1941 (66 años) fue derribado por un camión al cruzar distraídamente la calle 42 de Nueva York. El resultado fue una fractura de cráneo y graves lesiones internas, un cuadro que no logró destruir al coloso tras dejarle, como al de Rodas, sólo intactos los pies y varios días en coma. Con su recuperación un tanto milagrosa se le diagnosticó una ventajosa amnesia en cuyo transcurso sólo fue capaz de hablar latín y griego, diversión interrumpida cuando llegó el fatídico momento de enfrentarse a la realidad y comprobar la diezma en sus aptitudes musicales. Kreisler señaló con los ojos a su esposa no las obras completas de Esquilo, sino su violín. Ella lo sacó del estuche y lo puso temblando en sus brazos, tras lo cual la exigente mujer no le pidió empezar por algo suave como una *Siciliana* de Bach, qué va, le pidió que tocara nada menos que el *Concierto* de Mendelssohn. Fritz la miró algo ceñudo, posó el arco sobre las cuerdas, tragaron saliva los Kreisler y después respiraron aliviados cuando el primer tropel de notas en mi menor salió sin un solo asomo de coágulo.

La fatalidad sí completó el ciclo de otros eximios violinistas cuando posaban en el peldaño más alto. Jacques Thibaud, durante años inseparable siamés de Pablo Casals, murió a los setenta y tres años en accidente de avión cuando se dirigía a una gira por Extremo Oriente. La, en su día, niña prodigio Ginette Neveu murió con treinta años de la misma forma y, según las crónicas, fue hallada abrazada a su Stradivarius entre los amasijos del fuselaje.

Con algo más de fortuna contó el joven Nijinski cuando tras uno de sus famosos e inigualables garabatos aéreos fue a aterrizar sobre unos bancos ocultos a su ángulo de visión, golpeándose violentamente el vientre. El resultado fue la inmovilización durante tres meses en un hospital, debatiéndose en ocasiones entre la vida y la muerte. Tenía catorce años y sólo su robusta constitución pudo salvarle. Otra pequeña dosis de mala suerte se cebó con él meses después del alta hospitalaria, cuando se vio fortuitamente envuelto en una manifestación cerca del Palacio de Invierno en San Petersburgo, recibiendo de un cosaco un porrazo en la cabeza que le dejaría una cicatriz de por vida.

Abríamos este capítulo identificando a los músicos con esos seres mimados de la creación a los que Rilke se refería cuando hablaba de los ángeles. Pero un poco más adelante Rilke alza en su *Elegía* un interrogante que los melómanos sabríamos responder sin temor a equivocarnos: «¿Recogen los ángeles realmente sólo lo suyo, lo

que de ellos emana, / o queda en ellos, a veces y como por descuido, / algo de nuestra esencia?». Resulta delicioso reconocer la de veces que, golpeados nosotros por la mala suerte en la difícil cotidianeidad que nos ha tocado vivir, extraemos al azar un disco compacto de nuestra estantería y buscamos un bálsamo en aquellos desgraciados que lo fueron en su mayoría; y leemos casi extrañados sus nombres en las carátulas, repitiéndonos para dentro sus nombres, como si fueran para nosotros viejos conocidos con el abrazo en la punta de la lengua, luchando por recordar en qué ciudad y año se lo dimos, y si, como ansiaba Debussy, fuimos capaces de borrar con el paso del tiempo aquella mancha de barro que nos salpicó el paso de un carruaje repleto de personas que aquella noche comentarían en la cena: «¿Visteis a Chaikovski en el palco? Estaba más pálido que de costumbre».

Parpadeamos como saliendo de un sueño, empujamos hacia dentro la bandeja de la torre musical y cuando suena la primera nota, sea *Tannhäuser* o *The rake's progress*, siempre me digo que en realidad la creación la pusieron ellos, y que los seres mimados siempre hemos sido nosotros.

Capítulo 7

La rarísima virtud de la generosidad

Siempre me enseñaron que la generosidad consiste en dar no de lo que se tiene, sino de lo que se carece. Música y generosidad no fueron por lo general buenos vecinos habitando vasos comunicantes. El músico había de ser, en primer lugar, generoso consigo mismo y ya se le daría después por añadidura la generosidad hacia el prójimo. Muchos pudieron tirar la piedra y esconder la mano, pero optaron por guardar manos y piedras en los bolsillos del pantalón y ese sobrepeso les convirtió en ejemplares descamisados y en descamisados ejemplares, siempre con los pantalones por las rodillas. Eran músicos, y por tanto llevaban codificada la función de las glaciaciones: romper el mundo existente y crear un mundo nuevo. Habían llegado a la tierra con el fin de renombrar las cosas para poder ponerlas en su sitio, con el fin de acopiar estímulos externos para erigir con su música una fiebre nueva, no medible por temperatura, sino por emociones, y con ello a trazar nuevas coordenadas para reubicar los puntos de salida y los puntos de entrada. En definitiva: los puntos de encuentro. Escuchar su música entraña salir de nosotros por un lugar distinto al habitual y entrar de nuevo por un lugar desconocido para encontrarnos con nosotros mismos en un mundo alternativo que hemos de verificar. Parece un trabalenguas pero no lo es. Si nuestro interior es a veces una cárcel, llevar música dentro es uno de esos beneficios penitenciarios que nos procura un tercer grado. La música es un puñetazo sobre la mesa que nos cambia de silla, de alfombra y hasta de ropa interior. Cuando me enfrento periódicamente a la sección de música de la FNAC no creo tener ante mí discos, sino productos de limpieza perfectamente alineados en las estanterías, porque ellos, los músicos, nos hacen sentir más limpios, más sanos, y lo que han lanzado al mundo desde Palestrina en adelante no ha sido música, sino cámaras hiperbáricas de descontaminación del organismo, lo que ya es de por sí un acto de generosidad impagable. Muchos de ellos se dejaron arrancar de su corona las hojas de laurel que hicieran falta para que el mundo ganara en sabor y ellos en humanidad. Platón sostenía que lo bello es difícil. Pero la generosidad lo es más todavía. Para ser generoso se necesitan ciertas dosis de arrebató, cierta predisposición a la improvisación inconsecuente, ternura y tiempo. Además te deja sin dinero. En definitiva: la generosidad era uno de los males de la caja de Pandora, y no hubo músico que no lo buscara con la exhaustividad de Diógenes con el fin de devolverlo a

su sitio para evitar la tentación de volver del revés los forros de los trajes y cambiar el Guarnerius por un violín de la banda del pueblo. En este capítulo comprobaremos que los músicos no venían al mundo con una avaricia de grupo sanguíneo único, sino que algunos sangraban para saltar de dentro afuera y hacer que les reconocieran por sus obras y no por sus *opus*. Los tracios tenían una forma muy extemporánea de saber si habían sido o no felices en la vida, ya que cada día introducían en una urna un guijarro de color blanco o negro en función de la mayor o menor alegría que los acontecimientos les hubieran traído esa jornada; así es como al final de su vida rompían la urna y si aún les quedaban fuerzas para contar guijarros y diferenciar colores podían conocer el balance contable de su felicidad. Si los músicos han vaciado sus bolsillos para hacer lo mismo en sus arranques de solidaridad estoy en condiciones de traerles esa urna comunitaria y romperla para ustedes. «Perlen entrollen», comenzaba Rainer Maria Rilke uno de sus más crípticos poemas. «Ruedan perlas...».

¿Las recogemos?

HACER EL BIEN SIN MIRAR A QUIÉN

La escuela del altruismo fue inaugurada por un maestro aplicadísimo: George Friedrich Händel. Cuando estrenó su *Mesías* en 1742 (57 años) en el New Music Hall de Dublín los corazones se vinieron arriba y las lágrimas abajo, no sólo porque la música era sublime, sino también porque la totalidad de la recaudación la destinó a los presos de las cárceles locales. Más adelante echó la raya a sus cuentas de ética y entendió que lo hecho hasta el momento seguía siendo insuficiente, así que decidió donar todos los ingresos de *El Mesías* y de la *Música para los reales fuegos de artificios* al orfanato de Londres, calculándose la suma en unas once mil libras, equivalentes a unos cien mil euros actuales.

No le sobraba a Beethoven precisamente el dinero cuando accedió a un capricho de su hermano Carl en 1815 al comprender que se estaba muriendo y que aquello era el antojo no de una embarazada, sino del feto a punto de regresar al útero materno. Carl no era exigente, sólo pedía una minucia como era un coche de caballos para salir a pasear sin fatigarse. Ludwig se resistió inicialmente, pero terminó por claudicar. En carta a su amigo Joseph Xaver Brauchle, experto en materia equina, le pone al frente de la solicitud:

Querido Brauchle: nada más regresar encuentro a mi hermano que llora por tener caballos; os lo ruego, sed tan amable de dirigiros a Lancen Enzersdorfs a por ellos, adquiridlos por mi cuenta, os los reembolsaré con mucho gusto. Su enfermedad no deja de inquietarme, debemos ayudarnos los unos a los otros tanto como podamos. No se debe dejar sufrir a nadie por una pequeñez de dinero.

Diez años antes opinaba casi lo mismo en una carta al pianista Ferdinand Ries, una prueba de que lo que le inquietaba de los demás no eran sus cólicos de riñón, sino el riñón completo:

Adjunto la carta para el conde Brown. En ella le digo que le adelanto a usted cincuenta ducados [...]. Y ahora una pequeña reprimenda. ¿Cómo no me ha escrito usted en tanto tiempo? ¿No soy yo, acaso, su amigo verdadero? ¿Por qué haberme ocultado sus apuros de dinero? Ningún amigo mío debe carecer de nada mientras yo lo tenga. Ya le hubiera enviado yo alguna cantidad de no contar con Brown.

Semejante generosidad le fue pagada con la misma moneda, aunque estas monedas fueron habas contadas. Una de sus benefactoras fue la emperatriz Catalina de Rusia, a quien en 1815 Beethoven dedicó con poco oído pero con mucho ojo la muy trivial *Polonesa Op. 86*, con la que al parecer la emperatriz quedó encantada, dado que remuneró al autor con cincuenta ducados de oro, cantidad que duplicó cuando se enteró de que nada había recibido años antes por la dedicatoria de sus *Tres sonatas Op. 30* (las 6, 7 y 8) al zar Alejandro. Con no menor entusiasmo se plegó Beethoven al ofrecimiento de un no menos generoso amigo, un amigo de los de verdad, Karl Peters, que le ofreció sin contraprestación alguna colmar la usual fantasía de los amigos de mentira: «¿Le agradecería acostarse con mi esposa?», le anotó en uno de sus *Cuadernos de Conversación*, con ocasión de un viaje que iba a realizar en enero de 1820. La respuesta de Beethoven debió de dejar muy ilusionados a todos, salvo a la esposa, dado que la siguiente anotación de Peters en el cuaderno fue: «Bien, pues ahora voy a buscar a mi señora».



Shostakovich a menudo no sabía qué hacer con el dinero, así que lo regalaba a los más necesitados.

Shostakovich contaba tan sólo treinta y tres años cuando inició su tropel de buenas acciones, cada una de ellas un ave migratoria, pero sin vuelta. Era la forma que el bueno de Shosty tenía de desbandarse. A principios de 1940 uno de sus alumnos favoritos, Yevlajov, cayó gravemente enfermo, con riesgo de quedarse inválido si no se le ponía urgente tratamiento en un hospital de Crimea, pero a costa de un desembolso demasiado elevado para las posibilidades del joven. Fue Shostakovich quien le anunció que gracias a su brillante expediente académico el

conservatorio había decidido costear la totalidad del tratamiento, que ascendía a quinientos rublos. El dinero fue entregado y el tratamiento dispensado. De donde en realidad había salido aquel dinero era de su no muy holgada cuenta bancaria. Un año después, en marzo de 1941, se le concedió inesperadamente el Premio Stalin por su *Quinteto para piano y cuerdas Op. 57*. La dotación era una cifra desorbitada para un joven ruso de treinta y cuatro años dedicado a algo tan mal pagado como era la enseñanza de piano en un centro público: cien mil rublos. Con ese dinero el buen samaritano (casado, con dos hijos pequeños y pocos recursos) se dedicó a comprar flotadores para todos aquellos que veía con el agua al cuello por el barrio. Cuando recibió la carta nº 38 de petición de ayuda anunció apesadumbrado a sus alumnos del conservatorio: «Lo siento, el dinero se ha acabado».

Quien nunca tuvo esta frase en la boca fue Giuseppe Verdi. Al final de su vida acumuló tal fortuna que aquella presión rompía todas las costuras de sus principios y sólo halló alivio en el altruismo, así es que cuando dejó de componer música se dedicó a recomponer personas. Un colectivo al que siempre mimó fue el de los compositores jubilados y sin recursos. Para ellos construyó una casa de reposo de dos plantas en Milán con capacidad para albergar a un centenar de personas de forma permanente. Para obtener la liquidez necesaria al inicio de las obras ejecutó una pequeña parte de sus acciones bursátiles, orden que le reportó cuatrocientas mil liras. Dice mucho del personaje que él mismo denominara aquella casa como «la mejor de mis óperas». Si bien la obra se culminó tras su muerte, dejó encargado en su testamento que aquella magna ópera fuera servida por todas las demás: para el sostenimiento de la institución la nombró beneficiaria del rendimiento de todas sus óperas, así como de la mitad de su fortuna, mitad de la que, por cierto, participó un hospital de doce camas que había inaugurado en 1887 en Villanova, cerca de su villa de Sant' Agata, ubicada en Busseto. Con la otra mitad solucionó ampliamente la vida a María, su hija adoptiva.

No era frecuente entre músicos que el amor al prójimo se pusiera por encima del amor propio. Aquello resultaba un incesto peculiar y anodino que sin embargo algunos practicaron sin tapujos. A Herr Direktor le ocurría lo que a Shostakovich: que no sólo tenía oído absoluto para los instrumentos, sino también para las almas que desafinaban. En ese caso ya no se acercaba al músico para romper la batuta contra el atril, sino para llevarle a un aparte y hablarle del libro de Charles Dickens, *Grandes esperanzas*, sólo que Herr Direktor, por compasión, se callaba el título verdadero: *Falsas esperanzas*. De esta grandeza de Gustav Mahler hablaba Bruno Walter, siendo testigo de cómo cayendo gravemente enfermo un miembro de la Orquesta de la Opera de Viena Herr Direktor no sólo le ayudó financieramente, sino que propuso renovar el contrato para generar en él la falsa expectativa de que la vida aún le iba para largo. De mayor Gustav Mahler fue un bicho raro que quizá no se prodigó tanto por su generosidad como por su sensibilidad, pero de niño aunaba ambas virtudes. El arquitecto alemán Theodor Fischer, nacido sólo dos años después que el músico,

llegó a conocerle muy bien, y de él decía que «en los últimos años de su infancia no podía pasar delante de un mendigo sin darle limosna».

Quizá porque Pablo de Sarasate era un miope entrañable se sentía en la misma cuerda de los ciegos, y así es como hizo de ella la quinta cuerda de su violín un día que paseaba por Pamplona con el tenor Julián Gayarre y se topó con un invidente que pedía limosna con la magra ayuda de su violín. La cajita estaba prácticamente vacía, pero Sarasate cogió con amor los bártulos del hombre, se colocó en su sitio y minutos después las monedas desbordaban tanto la caja de cartón como la caja torácica del ciego, henchido de alegría. Joseph Joachim también tuvo que hacer la calle para Wieniawski. Me refiero al pasillo central de un patio de butacas. Cuenta Arbós cómo durante su último concierto en público el polaco sufrió una grave indisposición que le impidió continuar, de manera que Joachim, sentado entre el público al igual que muchos otros decanos del instrumento, se levantó raudo y sin pensárselo dos veces saltó al escenario para seguir donde Wieniawski lo había dejado y evitar un desastre recaudatorio con la devolución de las entradas.

La debilidad de Paderewski no era practicar diez horas diarias, sino practicar el amor al prójimo. Lo hizo con un buen amigo como era Joseph Pulitzer (padre de los famosos premios) cuando se quedó ciego, acudiendo a menudo a su casa para tocar el piano y así «levantar un tanto el velo negro que cubría sus días». Aquello le hacía realmente fuerte. Para Paderewski leer el periódico no era un fuente de información, sino de oportunidades. En una ocasión descubrió que un obrero había sido arrollado por un tren en las afueras de Baltimore, causándole a él la muerte y a la viuda tal impacto emocional que le provocó un parto prematuro, debiendo ser ingresada de urgencia en un hospital donde, por falta de recursos económicos, iba a ser dada de alta en breve. El pianista dejó el desayuno a la mitad, se vistió y se fue directamente allí, pagó la cuenta, llevó a madre e hijo a un hospital mejor dotado y les visitó a diario hasta el alta, tras lo cual les buscó un alojamiento adecuado que él se encargó de pagar. Bien se ve que nada había mejor que salir a pasear o abrir un periódico para tomar conciencia de las insuficiencias del mundo. Cuando en 1885 Chaikovski adquirió una casita de campo en la aldea de Maidonovo a donde poder retirarse para componer no se encontró más que con niños desocupados, al no tener más escuela que lo que la naturaleza les daba a entender a los ojos, así que lo habló con el párroco y, enterado de que el problema era la falta de financiación, él mismo subvencionó la construcción y mantenimiento anual de la escuela, que fue inaugurada el 1 de febrero de 1886. Los ángeles no tienen sexo, pero sí edad. Aquel tenía cuarenta y cinco años. Muy atrás quedaban los días en que el zar Alejandro III había enmendado con él las lagunas de memoria de su antecesor Alejandro I con Beethoven. Habiendo encargado a Chaikovski la obra que había de estrenarse para su coronación (un caótico arreglo para 7.500 voces corales de —¡cómo no!— la opera de Glinka *La vida por el zar*) el zar convino con él en hacerle un regalo valorado en mil quinientos rublos que el

compositor rechazó alegando que lo que necesitaba era dinero en metálico para pagar sus deudas. La Casa Imperial hizo caso omiso de la indirecta y le regaló un anillo de diamantes que Chaikovski se apresuró a empeñar por trescientos setenta y cinco rublos. Los perdió esa misma noche, junto con su cartera.

Tampoco Fritz Kreisler tenía mucho más que hacer en 1946, a pesar de que aún le quedaban quince años para irse de este mundo con la ligereza de un *pizzicato*, así que resolvió irse poco a poco y desnudo, como los hijos de la mar, empezando por vender los violines de su colección a otros músicos para terminar por entender que la caridad estaba en su propia cartera y no en la de los demás, así que en 1949 optó por donar su colección de libros e incunables a la Fundación Goleen Rule y al hospital Lenox Hill, cada uno de los cuales obtuvo cien mil dólares por las ventas. En 1952 donó su *Guarnerius* a la biblioteca del Congreso. Enrico Caruso tenía aquella bondad innata de Johannes Brahms, quien repartía caramelos y golosinas por las calles, como Paderewski por las suyas, para hacer feliz a la rapacería. Caruso siempre había tenido muy claro eso de que si no se hacía como niño no entraría en el reino de los cielos, así que en Navidad se disfrazaba de Santa Claus y hacía aspavientos al cielo para que el buen Dios advirtiera las mercancías con las que traficaba en aquellas fechas señaladas. Frank Garlischs, tesorero del Metropolitan de Nueva York, contaba como un buen día por Navidad entró Caruso portando una fuente con piezas de oro que empezó a repartir indiscriminadamente. Tampoco era difícil verle extendiendo cheques de quinientos dólares a músicos necesitados, al igual que su compatriota Puccini, sólo que este para cambiarlo por uno de tres mil con la firma de otro.



Franz Liszt derrochaba seducción a la par que humanidad. La fotografía le representa tocando en una velada con el busto de su amado Beethoven sobre el piano.

Junto a Paderewski, el otro polaco del binomio fue Chopin, esporádico y elegante mártir de las causas perdidas: la primera era la de los pobres y a ellos dedicó su concierto del 20 de mayo de 1832 (22 años), a pesar de que el polaco aborrecía tocar en público; la segunda la de Harriet Smithson, a quien en diciembre de 1832 el orgullo le aconsejaba seguir entregándose al teatro en lugar de hacerlo a Berlioz (pasarían por la vicaría sólo unos meses después), de manera que por no tener dónde caerse muerta Chopin y Liszt se aliaron para dar un concierto con entrega a la actriz de todos los beneficios. Dos años y medio más tarde estos dos mismos fueron a casa del pianista Ferdinand Hiller y le desenrollaron un mapa de Polonia teñido de rojo. Fue suficiente. Se cambió de ropa, avisó a la familia que no le esperasen para cenar y en la noche del 5 de abril de 1835 dieron los tres un concierto en honor de los refugiados polacos.

Lo más parecido a un polaco es ciertamente un húngaro, y en tal sentido la ecuación de nacionalidades pasa por enfrentar a Paderewski con Franz Liszt. Liszt no sólo dejaba un amor en cada puerto, sino también un guijarro blanco. Su virtuosismo era polisemántico y ambas acepciones eran profundamente innatas. Si no fuera porque aborrezco la obviedad diría que era tan buen pianista como persona. En la gira de conciertos que ofreció en Berlín desde diciembre de 1841 a marzo de 1842 no sólo

se dedicó a ganar dinero, sino también a perderlo. Para él saber perderlo era mucho menos trágico que olvidar ganarlo. De los veintiún conciertos que ofreció nueve fueron benéficos; además colaboró en la terminación de la catedral de Colonia, ayudó a la Universidad de Berlín, destinó fondos a un hogar de niños y aprovisionó de dinero a un grupo de jóvenes músicos sin posibilidades económicas. La Providencia le otorgó como regalo que aquella combinación de virtuosismos envejeciera a la par sin perder un ápice sus facultades. Investido ya de las órdenes menores, al iniciar sus paseos Liszt obligaba a su criado a llenarse el bolsillo derecho con monedas de plata y el izquierdo con monedas de cobre. Las primeras eran para gastar. Las segundas para repartir. Pero ocurría que entregaba las de plata a niños y mendigos, mientras que las de cobre regresaban intactas a casa. Diez años antes de su muerte y con los recitales públicos totalmente marginados ocurrió que sólo las desgracias podían arrancarle de su letargo, y eso es lo que aconteció el miércoles de ceniza de 1876, cuando el Danubio se desbordó a su paso por Viena y dejó quince mil damnificados. Liszt ofreció inmediatamente un recital y el dinero recaudado (8.000 florines) lo destinó al fondo de emergencia. Hecha la buena acción confesó a la baronesa von Meyendorff: «Espero no volver a tocar el piano en público nunca más». Aún le dio tiempo a hacer con un músico lo mismo que Mahler hizo con Schönberg: multiplicar en sus manos panes y peces. El agraciado fue el checo Bedrich Smetana. Siendo éste joven había enviado a Liszt una composición para conocer su parecer, y el parecer, francamente alentador, le llegó a Smetana con cuatrocientos florines holandeses para su educación musical.

Incluso a un avaro como Paganini los desórdenes de la naturaleza le removían el corazón y entonces ponía su violín al servicio del dinero, pero, excepcionalmente, del de los demás, y a ser posible sin sentar precedente: la recaudación de dos de los doce conciertos que ofreció en Berlín en 1829 la destinó a los damnificados por las inundaciones de Prusia oriental. Quizá porque intuía cercana la muerte en diciembre de 1839 (de hecho moriría cinco meses después) el violinista empezó a saldar cuentas pendientes, unas cuentas tanto más vergonzosas por cuanto a él, al multimillonario Paganini, le salían a pagar, y aun más bochornosas porque no eran de dinero, sino las peores: las de honor. En aquella fecha fue cuando cayó en estado de *shock* al escuchar desde otro sustrato el *Harold en Italia* y entregó a Berlioz su famoso cheque de 20.000 francos (unos 60.000 euros actuales, calcula Harold C. Schönberg), dinero que al francés le permitió un desahogo de tres años y la concentración necesaria para componer su *Romeo y Julieta*.

HOY POR TI Y MAÑANA... POR TI OTRA VEZ

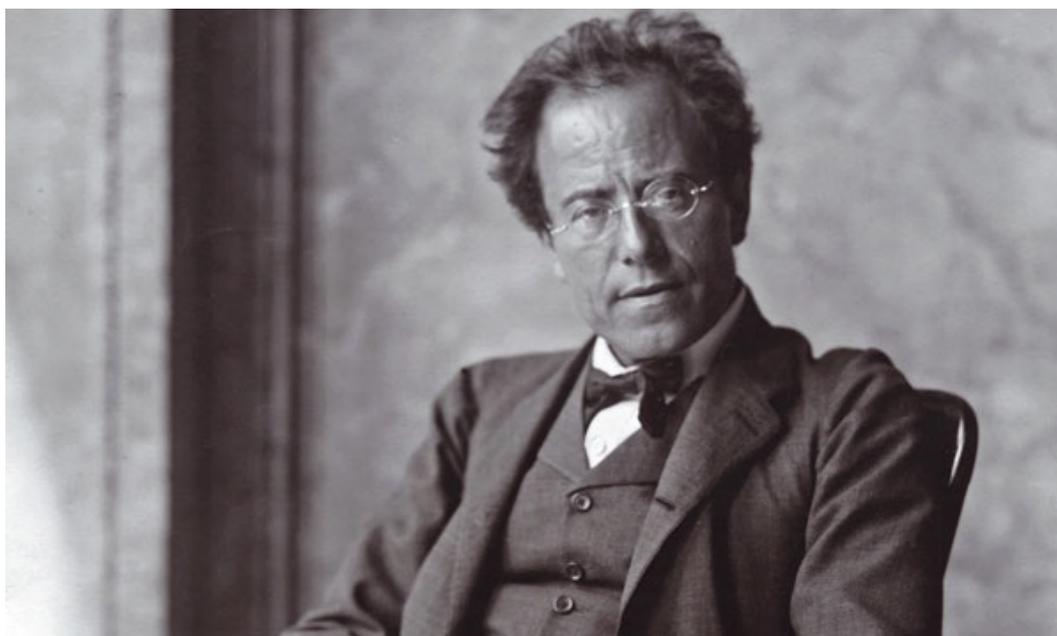
Dos vieneses ejemplares fueron Schönberg y Berg. Sabido es el triunvirato que formaban con Webern, de manera que para perdurar en el tiempo instauraron entre ellos la divisa de que la unión hiciera la fuerza y que la única debilidad admisible

fuera la generosidad. Por eso en los momentos de mayor precariedad del tercero aquellos dos (que sobrados sólo lo estaban de talento) no dudaron en prestarle dinero periódicamente, y cuando no lo tenían lo pedían a terceros, sin que por ello los anillos se les cayesen, salvo el de los Nibelungos, que lo llevaban arrastrando a todas partes. Para apreciar la menesterosidad de Webern sólo hay que reparar en el fragmento de una carta alarmante que escribió a la editora Emil Hertzka en torno al año 1925 (41 años), siendo aquella directora de la Universal Edition:

A consecuencia de una seria enfermedad de mi hija mayor me he visto obligado a desprenderme poco a poco y por completo de las modestas reservas que me había esforzado en apartar como pude para un caso de enfermedad y para los meses de verano en los que no gano prácticamente nada. Supongo que usted comprenderá mi inquietud [...]. En caso de que fuera posible un pago regular sería muy bienvenido desde primeros de julio.

En ese mismo mes de ese mismo año Schönberg pedía ayuda urgente para Webern a un mecenas holandés: «Se encuentra en la más extrema necesidad. Como padre de cuatro niños se ve siempre en el verano, cuando cesan las clases particulares, sin ingresos, sin ninguna perspectiva de ganar algo». Ese mismo día escribía a un mecenas suizo: «Pero aún tengo que hablarle de una cosa: a Webern le va mal. Está totalmente sin ingresos. La carestía es espantosa». En realidad Schönberg sólo ponía en práctica lo que otros habían practicado con él años atrás, por ejemplo Richard Strauss. En diciembre de 1902 (38 años) escribía a su amigo Max von Schillings sobre un joven prácticamente desconocido llamado Arnold Schönberg, recién casado y sin recursos económicos: «He recomendado vivamente que se conceda una beca de mil marcos durante varios años a ese hombre que vive en la penuria más extrema y que es dueño de un gran talento [...]. Encontrarán que sus obras, si bien por el momento un poco sobrecargadas, muestran gran talento y dotes». Aquello caló profundamente en el joven. Cuando en 1903 Schönberg se mudó a Viena escribió esto a Strauss: «Debo despedirme de usted por un largo tiempo. Quisiera tener la ocasión de agradecerle, honrado maestro, nuevamente, toda la ayuda que me ha prestado a costa de su propio sacrificio de la forma más sincera. No lo olvidaré en toda mi vida y siempre le estaré agradecido por ello». Lo olvidó en 1946, tal como se pone de manifiesto en una carta: «No hablo de Richard Strauss como amigo. Aunque me ayudó en mi juventud, más tarde cambió su actitud respecto a mí. Estoy seguro de que no le gusta mi música y en este sentido no tengo piedad: considero a estas personas como enemigos». Vamos, Herr Schönberg en estado puro. Ciertamente la música de Schönberg era tan compleja y avanzada para la época que difícilmente podía inspirar a otros músicos forjados en la tradición, pero a cambio el personaje inspiraba algo para él más rentable: compasión. En el verano de 1910 (35 años) la penuria que atravesaba, con dos hijos pequeños a costas y varias obras que no lograban ver la luz editorial, le hizo pedir ayuda a Gustav Mahler, confesándole que no tenía ni para pagar el alquiler. «Con trescientos o cuatrocientos florines me bastaría», le escribió. Mahler le envió al día siguiente aquella cifra multiplicada por

varias unidades: ochocientas coronas. Pero en agosto de 1911, muerto ya Mahler tres meses antes, nada pudo pedirle cuando un ingeniero demente le amenazó de muerte y tuvo que poner los pies en polvorosa con toda la familia, huyendo de Viena a Múnich. Su situación era desesperante, tanto que esta vez fueron sus colegas Berg y Webern quienes trataron de echarle un capote. Carta de Webern a Berg el 11 de agosto de ese año: «Tenemos que conseguir entre los dos mil coronas». Su sorpresa fue considerable cuando un mes después el dinero no le llegó de estos, sino... ¡de Mahler!, quien se ejercitó en el contrapunto de la generosidad para con Schönberg hasta el final, y es que alguien mantenido deliberadamente en el anonimato le había comprado meses atrás tres cuadros necesitados de urgente venta para poder comer. Cuando el 13 de septiembre de 1911 Schönberg cumplió treinta y siete años recibió una entusiasta carta de Webern, quien por fin se había hecho con el nombre del comprador: «Él no había querido que usted se enterase, pero ahora ha pasado ya a una beatitud eterna y no creo que él quiera que usted no lo sepa jamás. [...] GUSTAV MAHLER. Su amigo Webern».



Gustav Mahler se empeñó en ayudar a Schönberg incluso más allá de la vida.

Quien vivió permanentemente arrodillado ante Wagner fue Von Bülow, con el agravante de que el primero dejó sin mujer al segundo en 1870, aprovechando que el marido siempre tenía la frente pegada al suelo. La grandeza de Von Bülow le llevó a reconocer que lo suyo era ir en el rebaño y que lo de Wagner era comandar el aprisco, así que huyó del revanchismo y dio una insuperable lección de elegancia donando cuarenta mil marcos para cubrir parte de las pérdidas del primer Festival de Bayreuth en 1876.

La generosidad de Arthur Rubinstein era proverbial, facilitada sin duda por esa fortuna que, siendo todavía veinteañero, ganaba con una mano (con las dos más bien) y dilapidaba con la otra (a manos llenas, habría que decir). En cuando supo que por el

año 1919 la Primera Guerra Mundial había afectado seriamente las finanzas de Manuel de Falla le encargó una pieza de bravura que pagó como si Falla fuera un vientre de alquiler. De aquel útero salió un niño rizado y moreno: la *Fantasía bética*, que sin embargo Rubinstein no se habituó a tocar, dejándola con el tiempo en una especie de apagón pianístico, todo lo contrario que los *Tres movimientos de Petroushka* encargados a Stravinski en aquel mismo año de posguerra, al parecer tan fatídico para todos salvo para él. La generosidad le llevaba a poner el pie en un continente y hacerse básicamente dos preguntas: ¿dónde están las mujeres de moral relajada?, y ¿dónde hay un músico que esté pasando estrecheces? El caso es que a las dos tareas aplicaba un regular ritmo binario, llegando incluso a borrar su número de bastidor para que no se supiera que había pasado (y pagado) tanto por un sitio como por el otro.

El mérito de Rubinstein es que hizo toda su fortuna con sus manos y no con la mano de una señora pidiéndosela en matrimonio. Esto sí lo hizo el director ruso Serguéi Koussevitzky. La propietaria de la mano fue una señora llamada Natalie, hija de un adinerado empresario, y aquel ya nunca la soltó teniendo en cuenta que como regalo de bodas le puso una orquesta completa a su disposición. Pero Serguéi optó por no quedarse para sí solo la formación y decidió dar carne a quien no tenía dientes para deglutir, así que se la desmenuzó a tantos y tantos desdentados alquilando un barco y recorriendo las aldeas ribereñas del Volga para acercar la música a sus sorprendidos habitantes. Durante el primer verano que aquel Cristóbal Colón de la música se lanzó a la aventura recorrió dos mil trescientas millas y ofreció centenares de conciertos. Obras son amores y no buenas razones. Aquellas le costaron unos cien mil dólares de la época. El pianista Sviatoslav Richter no puso agua de por medio, sino tierra. Y mucha. No poco mérito tuvo que a sus setenta y un años, en 1986, hiciera con su coche un viaje de seis meses por Siberia y Los Urales ofreciendo recitales gratuitos de pueblo en pueblo tocando ante personas que jamás habían escuchado o visto un piano.

Otras veces no se trataba de dejar dinero, sino de arremangarse y hacer «de negro». Tal fue lo que decidió Mozart con Michael Haydn, hermano menor de Joseph, a quien el príncipe-arzobispo Von Colloredo había encargado una serie de seis dúos para violín y viola, aunque llegada la fecha límite una enfermedad sólo le había permitido cumplir la serie hasta cuatro, por lo que Colloredo ordenó retenerle el sueldo hasta que Haydn empollara aquel otro par de huevos. Cuentan los alumnos de Haydn, G. Schinn y Fr. J. Otter, como la desesperada situación de su profesor caló hondo en el de Salzburgo, de manera que apartó lo suyo, se caló las zapatillas del enfermo y tras un zapateo de dos días se las devolvió con las partituras dentro y la portada ya dispuesta para que figurara el nombre de «M. Haydn».



Pablo Casals inició una cruzada para ayudar a los hijos de Granados tras su fatal ahogamiento.

En definitiva, buenos amigos había que tenerlos hasta en el infierno. En todos los infiernos posibles. Si para el Cándido de Voltaire se trataba de hacer de este mundo el mejor de los mundos posibles, para los músicos se trataba de hacer de este infierno que era el mundo el más habitable de todos los infiernos posibles. Así lo intentó Milhaud con Erik Satie durante su última estancia hospitalaria, y Busoni con Mahler en su último viaje, el que emprendió desde Estados Unidos a Viena el 30 de marzo de 1911, quienes coincidieron en el mismo barco (el *SS America*), donde también viajaba Stefan Zweig. Cuenta Alma Mahler como Busoni, para distraer a Gustav, al que sólo quedaba un mes y medio de vida, anotaba rápidos ejercicios de contrapunto en su camarote que luego hacía llegar a Herr Direktor junto con botellas de vino. Pero quien adoraba cuidar (quizá en exceso) a sus anfitriones era Alban Berg. Cuenta su amigo Soma Morgenstern en la monografía a él dedicada, cómo habiendo sido invitado por el músico y su esposa Helene a su casa de verano junto al lago Ossiach

(Carinthia, Austria) «Alban no dejó una sola vez de traerme el desayuno a la cama, porque, como anfitrión, era encantador. Conseguí que no se diera cuenta de que desayunar en la cama me parecía repelente». La generosidad de Berg no era de corte masivo como la de Paderewski, sino de *detail*. En su casita de campo de Berghof (Alpes Bávaros) solía hacer excursiones en su Ford descapotable, un dulce capricho que se le agarraba a las papilas gustativas más agrias cada vez que pasaba por delante de trabajadores de la clase media. Aquel ejercicio de ostentación impremeditado le hacía sentir la «culpabilidad del escalafón», así que puso el mejor de los remedios y empezó a comprar cada día una docena de cajetillas de tabaco que entregaba a una cuadrilla de operarios contratados para acondicionar la carretera cuando recorría aquel tramo. «No puedo pasar en mi automóvil —decía a su amigo Morgenstern— ante los trabajadores como un capitalista sin darles al menos las gracias». Si Berg tenía tan gentil gesto hacia unos libretistas del asfalto, ¿qué no tendría hacia el que pudiera haber sido el libretista de sus óperas! El de Verdi fue Francesco Maria Piave, un hombre al que nunca supo cómo agradecer todo lo que había escrito para él. Las palabras eran insuficientes y, paradójicamente, sólo cuando Piave se quedó sin ellas supo Verdi reaccionar. El libretista sufrió un ictus cerebral que le tuvo durante los últimos ocho años de su vida sin poder hablar, leer ni escribir. Un día Verdi reunió valor para visitarlo, pero lo reunido fue tan escaso que prefirió mantenerse en la sombra y dejar que brillara en su lugar algo que sí podía reunir a mansalva: liras. Diez mil entregó a su mujer y a su hija para el cuidado del enfermo, y cuando hubo que ingresarlo finalmente en un hospital él mismo se encargó de pagarle una habitación privada. Ni que decir tiene que la muerte de un miembro de aquella selecta comunidad universal que era la de los músicos significaba una orfandad difícil de digerir para el resto del grupo. Cuando las aguas del Atlántico se tragaron a Granados y a su mujer, Pablo Casals llamó a Paderewski y a Fritz Kreisler y el trío ofreció un multitudinario concierto en el Metropolitan en recaudación de fondos para sus hijos. Cuando a Scriabin se lo llevó una septicemia por un estúpido ántrax en un labio tanto Koussevitzky como Rachmaninov reaccionaron de inmediato. El director ofreció un ciclo de cuatro de conciertos en su memoria en Moscú, donando toda la recaudación a su familia. Por su parte, Rachmaninov, a quien nunca le había unido con Scriabin amistad ni afinidad, hizo una gira por las principales ciudades de Rusia y entregó igualmente a la familia el producto de todas las ganancias. Es posible que el escuálido Rachmaninov, con sus rasgos mongoles y su estatura rayana en los dos metros, no asperjara a su paso la simpatía de Berg o Puccini, pero si el talento lo llevaba a flor de piel, lo que llevaba cosido bajo ella eran las iridiscencias de un corazón de oro. Sofia, una de sus hermanas, escribía un año después de su muerte en 1945:

Era extremadamente amable, no podía ver derramar lágrimas a su alrededor y era capaz de cualquier cosa para poner fin al llanto de una criatura. Solía hacerse cargo de sus niños, cuidándolos mejor que si fuese su propia madre, bañándolos, dándoles de comer y, a medida que crecían, echándoles a perder con sus mimos.

HAGAN USTEDES LA GUERRA PARA HACER YO EL AMOR

Algunos músicos optaron por no irse a primera línea de batalla, sino a la primera, a la segunda, a la tercera, a la cuarta y a la quinta línea: las que formaban aquella parrilla eléctrica que era un pentagrama, por entonces enchufada sólo al optimismo para poder funcionar. Si Franz Lehár había sido capaz de componer una ópera titulada *La viuda alegre*, no estaba dispuesto a permitir ver en cada rostro de los combatientes la consumación de aquel título. Durante la primera guerra se trataba de que los alegres fueran no las viudas, sino los muertos, o mejor, los *morituri*, así que había que verlo con sus cuarenta y cuatro años, en el fragor de 1914 y en la cúspide de la fama, ir de frente en frente dirigiendo conciertos para soldados y heridos en cumplimiento de las órdenes de su Gobierno. Saint-Saëns hizo algo parecido, viajando a Estados Unidos en 1915 y a América del Sur en 1916, para dar conciertos a beneficio de los heridos de la guerra. Manuel de Falla no tenía dinero para ayudar a nadie, pero su corazón era un radiotransmisor que captaba de inmediato una necesidad y lanzaba instantáneamente su SOS. En un año tan complicado como 1919 supo dos cosas fácilmente conciliables: que el ya adinerado Arthur Rubinstein se hallaba en Madrid dando una gira de conciertos y que el aún menesteroso Igor Stravinski, huido de la Revolución rusa, estaba poco menos que pidiendo dinero por las calles de Ginebra, así que el español pidió ayuda al polaco para el ruso y esperó a que el Dios de todos proveyese. Y proveyó. Del encargo de Rubinstein a Stravinski nació el *Piano rag-music* y del encargo a Falla la *Fantasia bética*. También el violinista Fritz Kreisler asumió que aquella deplorable guerra podía pasar un poco más desapercibida a poco que se la travistiese con algo de música, pero como las notas no daban de comer optó por algo bastante más útil y singularísimo: ¡dar de comer a la gente! Eso es lo que hizo durante la Primera Guerra Mundial con unos mil quinientos artistas hambrientos, estableciendo además que durante un período de cinco años todas sus ganancias fueran destinadas a Austria. Por increíble que parezca, su mujer no se divorció de él, sino de su pasado materialista, y de hecho colaboró estrechamente con su marido repartiendo mucho dinero entre los más necesitados. Su íntimo amigo Rachmaninov tomó buena nota de su gesto y besó la bandera rusa en el mismo cuadrante donde también lo hizo Koussevitzky, formando dúo para actuar en las principales ciudades rusas y entregando lo recaudado a las misiones de cooperación para el rescate de los prisioneros de guerra. Tampoco se cruzó de brazos Rachmaninov tres décadas más tarde, ayudando al pueblo ruso desde el que ya era su país desde 1939, los Estados Unidos, donando al ejército ruso grandes sumas de dinero y medicinas, junto a las cuales hizo llegar una nota: «De un ruso al pueblo de Rusia en su lucha contra el enemigo. Quiero creer, creo firmemente en la victoria completa. 25 de marzo de 1942. Serguéi Rachmaninov».

Quien también lustró los bornes de la generosidad en aquellos difíciles años fue Puccini, quien asistió con desaliento a la docena de batallas que el frente italiano libró contra los ejércitos del imperio austrohúngaro entre los años 1915 y 1918. Su

modesta contribución fue donar a los soldados los derechos correspondientes a un año de funciones de *Tosca* en la Ópera Cómica de París y a las familias de los soldados abatidos los beneficios de la función con que se conmemoró el veinticinco aniversario del estreno de *Manon Lescaut* en Turín.

Durante los cuatro años que duró la guerra Paderewski siguió dando conciertos, pero a beneficio de inventario, es decir, del inventario de necesidades más apremiantes que asfixiaban al pueblo polaco. Lo vivido por el pianista con Polonia fue un auténtico matrimonio en el que jamás le entró tentación de adulterio. En aquellos cuatro años dio numerosos conciertos cuya recaudación destinaba a «la causa polaca» (supongo que en esta expresión entraba y salía de todo) y se calcula que se gastó unos treinta mil dólares en telegramas. Cuando ofrecía recitales en países angloparlantes esperaba a que, al final, cesasen los aplausos para luego dirigirse amablemente al público con discursos que perseguían recaudación de fondos, y no había espectador que no se doblegase ya a sus palabras iniciales: «Damas y caballeros, debo hablarles sobre un país que no es el de ustedes en un idioma que no es el mío». Llegado a Estados Unidos en abril de 1915 decidió pasar allí el cepillo durante los años que duró la guerra, hasta noviembre de 1918, y su idioma salió tan fortalecido como su imagen: pronunció alrededor de trescientos cuarenta discursos, con sus conciertos correspondientes. En uno programado en Chicago llegó a recaudar 43.000 dólares para el comité del partido polaco. Incluso cuando regresó a los escenarios con sesenta y un años por falta de dinero (esta vez para subvenir sus necesidades propias) se le hizo patente aquella indomable bestia de su generosidad y en los diez años siguientes ofreció numerosos conciertos de beneficencia: en 1924 actuó para la reina de Bélgica recabando fondos para la caridad; en 1925 en Inglaterra recaudó cuatro mil libras para la Earl Haig's British Legion Apple; en Italia actuó para los Orfani di Guerra; en Estados Unidos recaudó 28.600 dólares para la American Legion Fund; en 1928 volvió a hacer una gira por Estados Unidos para las víctimas de la guerra y en 1933 aún concedía un recital de beneficencia para el mariscal Foch en el salón de los espejos de Versalles. En 1936 concluyó otra gira americana actuando ante dieciséis mil personas en el Madison Square Garden y haciéndose con un botín de 37.000 dólares que puso en manos de los músicos americanos desocupados. Al año siguiente ofreció un concierto en el Royal Albert Hall de Londres, recaudando cuatro mil dólares que destinó a los músicos ingleses. Habían pasado cuarenta y cinco años desde que en su segunda gira por Estados Unidos en 1892 culminara sus conciertos con uno de despedida en el Metropolitan Opera en el que su recaudación de cuatro mil dólares fue destinada por voluntad propia a la construcción del arco de triunfo de Washington. Se lo podía permitir, teniendo en cuenta que en aquellos meses se había embolsado 96.000 dólares, «una fortuna increíble para un pianista, incluso muy superior a las legendarias ganancias de [Anton] Rubinstein», según cuenta Adam Zamoyski en su biografía sobre Paderewski. La causa era la causa, y para Paderewski diferenciar

entre razas y fronteras era traicionar aquello que Rilke llamaba *Weltinnenraum*, el «espacio interior del mundo». En definitiva, había una causa que englobaba a todas las demás: la aristotélica. A tal causa tal efecto, rezaba sin muchos ardides de comprensión. Y si el efecto era el sufrimiento la causa sólo podía erradicarse tirando de chequera.



La estrambótica Maria Yudina tenía el privilegio de subirse a los bigotes de Stalin sin que ello le costara la vida.

La pianista Maria Yudina era una peculiar mezcla de generosidad y extravagancia, con tan alta dosis de ambas que sólo aquella combinación le salvó milagrosamente la vida cuando se atrevió a censurar en los mismos bigotes de Stalin la correosa forma con que estaba administrando el régimen. Lo veremos en otro

capítulo. Hoy día estamos acostumbrados a ver pegados en las farolas de nuestras ciudades cartelitos con este anuncio: «Se hacen portes económicos». Pues bien, a principios de la Segunda Guerra Mundial y metida Rusia hasta el tuétano en la refriega bélica, a Maria Yudina le dio por pegar en las farolas y paredes de Moscú este otro anuncio: «Voy a Leningrado para dar unos conciertos; puedo llevar paquetes de un kilo como máximo». El caso es que una vez allí se dedicaba a repartir entre los desconocidos más menesterosos aquellos paquetes. Desconozco si a la vuelta los remitentes le pedían cuentas, cuando Yudina sólo conocía las del rosario, pero lo dudo, dado que lo acostumbrado era verla por la calle vestida de riguroso negro talar hasta los pies, con una cruz en la mano e invitando a los transeúntes a su conversión... ¿Se imaginan entonces lo que hubiera pasado si dos seres de generosidad tan inmensa como la Yudina y Shostakovich hubieran entrado en el mismo radio de acción? No se preocupen, nada tienen que imaginar. Es que sucedió en realidad. Un día la pianista fue a pedir a Shostakovich ayuda económica porque vivía en un cuarto miserable que ya no le permitía ni respirar. El compositor hizo una especie de colecta y reunió la suma suficiente para conseguirle un apartamento más apropiado, pero ocurrió que poco después la Yudina le giró nueva visita con una petición idéntica a la anterior: «Dmitri, necesito otro apartamento». Por cuanto ya existía *cosa juzgada*, aquella demanda ya le resultó al compositor un tanto sospechosa, pero viniendo de un alma cándida como la de Maria predijo que allí había gato encerrado, así que obligó a la pianista a remover sus entrañas y serle sincera. La respuesta no le cogió desprevenido: «Es que he regalado el apartamento a una pobre vieja». En otra ocasión Shostakovich pudo testimoniar cómo por culpa de la rotura de un cristal en la ventana de aquel segundo o ya tercer apartamento la Yudina debía soportar tanto frío dentro como afuera. Aquello tenía su explicación, por supuesto; le contó cómo había pedido un préstamo de cinco rublos para repararla, pero de camino a casa había pasado por delante de una iglesia y, sin poder contenerse, había entrado para dejar depositado el dinero a los pies de un santo.

SILENCIO: SE RUEGA

Sin lugar a dudas Beethoven había tenido buenos maestros en el arte de ser generoso. Uno de ellos fue Haydn, que puso su ojo de halcón en el potencial de aquel arrollador alumno suyo de veintidós años hasta el punto de mandar una carta al Elector de Colonia en noviembre de 1793 en la que quemó la píldora de tanto dorarla: «Pido ahora que se le pague esa suma. Y dado que pedir dinero genera intereses y, lo que es más, es una carga para un artista como Beethoven, pienso que si Su Reverencia le asignara mil florines para el próximo año, *Vuesa* Reverencia le manifestaría su más alto favor y al mismo tiempo le liberaría de toda ansiedad».

El Elector juzgó que un prohombre como él no estaba para liberar de ansiedades a

los ciudadanos, sino para librar de gorriones a la ciudad imperial, así que su respuesta fue *non*.

Si los préstamos entre músicos ya eran conductas dignas de ser estudiadas por los entomólogos (para un músico otro músico siempre era un bicho, o a lo sumo un bicho raro si además prestaba cosas) las donaciones sólo podían ser analizadas por teólogos especializados en angelología. Cuando en julio de 1888 Johannes Brahms (55 años) supo que Clara Schumann (66 años) estaba atravesando dificultades económicas a raíz de la severa enfermedad de su hijo Ferdinand (Robert había muerto veintidós años atrás), debiendo hacerse cargo no sólo de sus nietos, sino también de su nuera, se ofreció a entregarle diez mil marcos que Clara rechazó, algo que estimuló al compositor, ya que subió la puja a quince mil marcos el año siguiente. Volvió a deshojar Clara la margarita y aquella vez, quizá haciéndose trampas en el solitario, salió que sí. La *viudísima* dejó anotado en su *Diario*: «Los dos estábamos conmovidos. ¿Qué debo hacer? ¿Debo enviarle esto de vuelta a un viejo amigo como él? No puedo hacerlo. Tengo que conservarlo y agradeceré. No hay nada más que hacer».

Quizá porque intuía cercana la muerte en diciembre de 1839 (de hecho moriría cinco meses después) el avaro Paganini empezó a saldar cuentas pendientes con el mundo. Fue en aquella fecha cuando el violinista sufrió un *shock* al escuchar *Harold en Italia*, una obra encargada por él mismo años atrás y recibida por entonces con absoluta indiferencia, desaire que remedió entregando a Berlioz su famoso cheque de veinte mil francos (unos 60.000 euros actuales, calcula Harold C. Schönberg), dinero que le permitió un desahogo de tres años y la concentración necesaria para componer su *Romeo y Julieta*. Así cuenta Berlioz en sus *Memorias* aquel maravilloso acto de sometimiento:

Yo estaba extenuado, cubierto de sudor y tiritando de frío cuando Paganini apareció con su hijo Achille, a la entrada de la orquesta, y se me acercó gesticulando con vehemencia. A causa de su enfermedad de garganta, que más tarde le causó la muerte, había perdido la voz. Sólo cuando estaba en una habitación donde reinaba silencio completo su hijo podía oír o, mejor dicho, adivinar lo que decía. A una indicación suya el niño, que estaba de pie sobre una silla, acercó el oído a la boca de su padre y escuchó atentamente. Luego bajó Achille de la silla y dirigiéndose a mí me dijo: «Mi padre me manda que le asegure que nunca en la vida le ha causado tanta impresión ningún concierto, que su música le ha cautivado y que, por pudor, no se arrodilla ante usted para darle las gracias». Al oír estas palabras hice un ademán de duda y de turbación, pero Paganini me agarró del brazo y reuniendo la poca voz que le quedaba dijo: «¡Sí, sí!». Me arrastró hasta el centro del escenario, donde había todavía muchos músicos, se arrodilló y me besó la mano.

Cuando en 1927 Arthur Rubinstein viajó a Brasil ya era un célebre intérprete de cuarenta años mundialmente reconocido, mientras que Heitor Villa-Lobos, sólo un mes más joven que él, era una auténtica revelación musical... ¡en su círculo de amigos! Pero aquel círculo a Rubinstein le quemó como el fuego. No bien oyó una de las composiciones del brasileño creyó en su genio ya de forma indeleble y decidió aportar su grano de arena a su consagración. Cuando en aquel viaje fue invitado a un *lunch* por el millonario empresario Carlos Guinle se habló lo justo de dinero y lo más justo del talento de Villa-Lobos, lo suficiente para terminar convenciéndole que

invirtiera una minúscula parte de su fortuna pagando a aquel músico la estancia en París durante un año. Después supongo que se sentó al piano y le tocó cualquier cosa salvo la fatídica *Marcha fúnebre* de Chopin, algo con las suficientes microdescargas como para vencer la resistencia más tenaz. Para el empresario fue dicho y hecho, de modo que Villa-Lobos se estableció en París, y más en concreto en un apartamento cedido sin contraprestación por Rubinstein, quien al parecer también tenía una casa en cada puerto.

Brahms y Dvorák decidieron un día profesarse una admiración mutua y hasta el final de sus vidas actuaron al compás de aquella coherencia. En su bondad Brahms tenía la fortuna de pasarse de frenada sin rozar siquiera los pretiles de sus escasísimas amistades. El checo fue uno de estos privilegiados. El alemán apreció aquel inmenso talento desde el minuto uno y le ayudó hasta en lo que no estaba escrito, porque lo que sí lo estaba apenas entrañaba ningún sacrificio para él. Cuando Dvorák se ausentó a los Estados Unidos durante varios años por razones docentes Brahms asumió con satisfacción la carga de corregir las pruebas de las obras del checo, quien no encontró en los idiomas de su primera ni de su segunda patria la palabra adecuada para demostrar el auténtico agradecimiento que le embargaba. Desde allí escribió en una carta: «Creo que no podía hallar en el mundo entero otro músico que hiciera lo mismo por mí».

Mal, realmente mal lo pasó un primo de Rachmaninov en la primera de las guerras: el pianista y director Alexander Siloti. Un día de los muchos que despobló aquella guerra envió una carta de SOS a cierto violonchelista amigo suyo desde Amberes. Le reclamaba que corriera a su lado y el chelista corrió, como cada vez que el brillante Alexander le pedía algo. Resultó que le habían confiscado sus dos pianos y su biblioteca, de manera que sólo a través de la venta de un valioso collar que conservaba había podido huir a Europa a través de Finlandia. Aquel violonchelista era Pablo Casals, y en coalición con otros amigos se decidió enviar a Siloti a Estados Unidos en diciembre de 1921 con toda clase de comodidades. Estallando en 1936 la guerra civil española fue entonces Casals quien reclamó toda la ayuda a sus conocidos para subvenir las necesidades de los niños españoles, y en aquella ocasión una cocinera de Estados Unidos le entregó prácticamente la misma suma que años atrás Casals había entregado a Siloti: resultó ser su hija.

Una pareja que también practicó el *do ut des* fueron Chausson y Albéniz. El francés ayudó económicamente al español y a su familia cuando atravesaron dificultades materiales, y por su parte el español devolvió el favor al francés pagando de su bolsillo a los editores musicales Breitkopf y Härtel la publicación en Alemania del *Poème* del francés.

De parecido desprendimiento se valió Darius Milhaud con Satie, al que había que tratar como un niño para que hiciera maldades de niño y no aberrantes desmanes de adulto. Su esposa Madeleine Milhaud contaba cómo su marido había asumido el papel de *curator* de un pródigo Satie como si de ello dependiera el funcionamiento de

una rueda kármica: «Cuando trataba de conseguirle algo de dinero, o alguna americana a quien venderle sus manuscritos, Darius pedía que le enviaran tres cheques en lugar de uno, porque Satie de otro modo se gastaba todo el dinero en el acto».

EL BOLSILLO ES EL ESPEJO DEL ALMA

Pocas cosas le quedaban ya por demostrar a Fritz Kreisler en 1949, a pesar de que aún tenía por delante otros doce años antes de irse de este mundo con la ligereza de un *pizzicato*, así que resolvió hacerlo poco a poco y desnudo, como los hijos de la mar. Lo primero que hizo fue vender los violines de su colección a otros músicos para terminar por entender que la caridad empezaba por su propia cartera y no por la de los demás, decidiendo entonces donar su colección de libros e incunables a la Fundación Goleen Rule y al hospital Lenox Hill, cada uno de los cuales obtuvo cien mil dólares por las ventas. En 1952 donó su *Guarnerius* a la biblioteca del Congreso.

Al multimillonario Verdi trataron en una ocasión de dársela con queso en la errónea creencia de que una audición musical genera entre compositor y oyente una relación contractual con su exigente catálogo de derechos y obligaciones. Nada más lejos de la realidad; y es que pocos conocían el sentido un tanto veterotestamentario que Verdi tenía de la justicia: a riesgo de vivir en un mundo de tuertos prescindía del ojo por ojo, pero en el diente por diente era capaz de tragarse tratados enteros de oceanografía para dar la dentellada adecuada. Esto se vio en mayo de 1872 (59 años), cuando el compositor ya lo había compuesto todo salvo *Otello*, *Falstaff* y el *Réquiem*, así que se entenderá que sólo tuviera predisposición para recibir cartas de amor en su villa de Sant' Agata. La que recibió un día, de amor sólo tenía la saliva con que su remitente había pegado el sello, y Verdi no pagó saliva con salivazo, sino con lava. Quien le escribía era un tal Próspero Bertoni, al cual desde aquella aciaga jornada se le apagó para siempre la luz de su nombre. El caso es que Próspero se había sentido estafado tras escuchar *Aida* en Parma y no responder esta ópera a sus elevadas expectativas, de tal forma que al avaro no se le ocurrió más que escribir al maestro exigiéndole el precio de la entrada, del billete del tren y de la cena. Supongo que Verdi suspiraría aliviado; al menos no era uno de aquellos iluminados que proponían eliminar el *pizzicato* de los violonchelos en tal pasaje, la sustitución de fagots por oboes en una determinada sección o el estiramiento de compases en el aria de *Celeste Aida*. Siempre podía ser peor, y las demandas de Próspero eran lo menos malo con que Verdi se podía encontrar, así que dio orden a su editor Ricordi de que al desolado melómano se le atendieran las dos primeras exigencias, pero ya no la última, dado que si tanto ardor estomacal le había provocado la audición no se sostenía con fundamento la cena posterior. Aun así Verdi puso sus condiciones: «Ha de prometer que nunca volverá a escuchar mis óperas, de modo que se evite la amenaza de futuras pesadillas y yo la broma de mal gusto de tener que pagarle otro viaje». En definitiva,

le exigió que se fuera con su música a otra parte. No contento con ello Verdi se pasó de la reprimenda a la represalia y ordenó a Ricordi que esa carta se publicara en todos los periódicos de Italia. Pronto el tal Bertoni pudo comprobar que las maldiciones de las brujas en Macbeth eran villancicos navideños en comparación con las de este otro rey de Italia, pues en cuestión de días el hombre fue aborrecido en todo el país, llegando a recibir cartas insultantes de todos los rincones, en especial una de ellas, remitida desde Parma, que convertía el filo de lo imposible en el de lo muy probable cuando amenazó con decapitarle si asomaba su atrofiado aparato auditivo por la ciudad.

Lo de Paderewski con América era llegar y besar el santo, aunque en 1892, acometiendo su segunda gira, lo que besó fue una rana mutada en príncipe en 1919. Si esto fuera una adivinanza no habría postores para desentrañarla. Comencemos diciendo que en realidad no fue un rana, sino dos, ambas estudiantes en la Universidad de Stanford, dos muchachos que le convencieron para que diera un recital cerca del campus para así ganar algún dinero y avivar la duramadre cultural del lugar, algo mohína. Que hubieran prometido a Paddy dos mil dólares de beneficio no fue lo que le animó a consentir, sino el carácter emprendedor de aquel par de idealistas irredentos. El caso es que la pésima publicidad que hicieron de tamaño evento dejó un raquítrico puñado de espectadores y mil exiguos dólares con los que los muchachos aún debían pagar el alquiler de la sala. Compareciendo avergonzados ante el pianista balbucieron algunas excusas, pero Paderewski se les adelantó, sugiriéndoles pagar los gastos de la sala y repartirse proporcionalmente el remanente, siendo del veinte por ciento para ellos y del ochenta para él. El príncipe se acercó a Paderewski veintisiete años después, en 1919, siendo el pianista primer ministro de Polonia, tocándole balbucir ahora a él, ya que una de aquellas dos ranas, de nombre Herbert Hoover, se había convertido nada menos que en el presidente de los Estados Unidos, devolviendo el favor al pianista mandando millones de dólares a Polonia para mitigar el hambre de la población. Nunca mejor dicho, las de Hoover y Paderewski fueron entonces las dos caras de una misma moneda, la hermosa rendición de cuentas entre dos actos de solidaridad esencialmente distintos de dos hombres esencialmente iguales. En realidad la generosidad de Paderewski fue un saco sin fondo. Entre los papeles dejados a su muerte se encontró una carta de un grupo de estudiantes armenios que residía en Ginebra en 1904, donde le imploraban su participación en la recolección de fondos para los prisioneros políticos armenios en Turquía. La respuesta fue inmediata; el pianista programó un concierto y la recaudación se fue a aquel grupo de jóvenes que no supieron por dónde empezar con tanto dinero embolsado. Ya en 1881 (20 años) había recaudado fondos para la causa inglesa en la primera guerra anglo-bóer o guerra de Transvaal; además en Estados Unidos instauró un concurso de compositores americanos jóvenes dotado con diez mil dólares (en esto seguía a Saint-Saëns, que habiendo acumulado en vida una considerable fortuna destinaba frecuentemente dinero a los jóvenes compositores en forma de becas), creó

un periódico polaco en Detroit, subvencionó organizaciones estudiantiles polacas en universidades americanas, construyó una nueva facultad en la universidad de Cracovia, etc., calculándose que a lo largo de su vida llegó a donar el equivalente de varios millones de libras para causas menores.

Sin embargo la generosidad más meritoria era aquella a la que se ponía no dos caras, sino una, la de donatario, reservándose la del donante para los espejos de su casa. El rostro de Charles Ives estaba habituado a quedarse en la sombra en tales trances. Su negocio asegurador le había reportado una envidiable fortuna y buena parte de aquel dinero lo empleaba a modo de «georadar» para detectar el infortunio y ponerle remedio. En una ocasión pidió a un editor musical y compositor, Lehman Engel, que editara la sinfonía de un amigo suyo y le pasara después a él la cuenta, sumara lo que sumara. Lo que normalmente preocupaba a Ives eran los ceros a la izquierda; los de la derecha le traían sin cuidado. Su sugerencia fue rechazada y el compositor rompió a llorar, quizá evocando los años de su propia humillación: «Es tan terrible que Dios haya creado a este hombre —le dijo a su mujer—, tan bueno como es, que trabaja tanto en su música y no puede conseguir que le publiquen nada». Hay un verso de la poetisa rusa Marina Tsvetáyeva realmente iluminador: «Un mundo donde los ríos van contracorriente». Ives lucía esa condición, por eso quienes le conocían bien no le esperaban en los deltas, sino en las fuentes. Su yerno fue testigo de cómo hacía regulares donaciones renunciando a utilizarlas como desgravación de sus impuestos, aludiendo a que semejantes ventajismos fiscales iban contra la redistribución de la riqueza y, por tanto, contra la ética. En fin, Ives fue uno de esos raros sujetos pasivos fiscales que optaron por ser un modelo a seguir en lugar de un modelo a perseguir.

En ocasiones la religión de la generosidad no se practicaba dando a comulgar cheques en blanco, sino... ¡propinas musicales! Cuando uno era niño y no quería una cucharada de algo esta cerrazón activaba un dispositivo de generosidad en el verdugo y se le daba cucharada y media. Lo que algunos intérpretes ofrecían era concierto y medio, una iniciativa a caballo entre el afán de protagonismo y el protagonismo de un afán como era vigorizar el amor por la música. Anton Rubinstein se postuló como el padre de los reconstituyentes en tal sentido, y es que tras sus mastodónticos recitales de tres o cuatro horas era capaz de ofrecer como propinas sonatas completas de Beethoven, no sé si como generosidad o como represalia. Sin ir más lejos, en marzo de 1884 (54 años) tocó un concierto en Viena donde introdujo más de treinta piezas en el programa, incluyendo una sonata de Schumann y dos de Beethoven. En otro concierto tocó como primer bis la *Sonata n.º 2* de Chopin y como segundo bis siete piezas de Mendelssohn. Me gustaría poder decir que tras tan ciclópeo esfuerzo la sangre no llegaba al río, pero mentiría. Cuando le era posible Rubinstein invitaba a sus recitales a la familia Schumann al completo, tal como cuenta Eugenia, hija de Robert, gozando de una privilegiada posición desde donde «podíamos incluso ver la sangre sobre las teclas». Está claro que lo de dejarse la piel en los recitales para

algunos solistas era una dolorosa superación de las metáforas. El muy generoso Paderewski sentía una inflación de pudor viendo el mucho dinero que se ganaba con el poco esfuerzo que suponía sentarse en una banqueta y, como Penélope a la rueca, hilar y deshilar escalas, así que se curaba de tal sentimiento dando numerosos bises. En una ocasión ofreció hasta una docena, alargando así en una hora el programa oficial. Otro grato ejemplo de lo que contamos es el pianista austríaco Rudolf Serkin, quien de joven tenía un grave problema para entender la doblez que va aparejada al sentido del humor. Su sentido de la obediencia estaba bastante más desarrollado y de *avant la lettre* no sabía nada. Ahora bien, en lo de obedecer al pie de la letra era un fenómeno. Cuando en 1921 (18 años) ofreció un recital de Bach con el violinista Adolf Busch, este le animó al final para que saliera a dar una propina. Algo desorientado Serkin le preguntó qué demonios podía tocar, a lo que Busch respondió en broma: «¿Las *Variaciones Goldberg*?». Dicho y hecho. Desde la primera a la trigésima, pasando por el tema inicial y su recapitulación final. Al terminar sólo quedaban tres personas en la sala además de él: Busch, el pianista Artur Schnabel y el crítico Alfred Einstein.

Los músicos, al igual que los más hábiles defraudadores, siempre han llevado una contabilidad paralela. A costa de crear sumaban *opus* musicales. A costa de hacer el bien sumaban *opus* de muy difícil y dudosa catalogación porque todos sonaban igual, algo así como un golpe de timbal en mitad del músculo cardiaco. San Mateo dijo que por sus obras les conoceríamos. Referido a los músicos siempre pensé que ese reconocimiento lo sería accionando un *Play* en el compacto y escuchando los primeros compases de esta o aquella obra. Pero en este capítulo hemos aprendido que hay otros compases que llegan casi igual de lejos; abres sus brazos, giras uno sobre el eje del otro contra una ventana que dé al horizonte y trazas una circunferencia que marca el radio de acción de la bondad. Nunca tuve madera de inspector fiscal, pero hay defraudaciones que yo pasaría por alto. En realidad prevaricaría a todas horas y al final no sabría qué delito de los dos es el que más ocupa y más me adensa: si el de sentirme tan ignorante o el de sentirme tan insuficiente. El mundo ha evolucionado desde los tracios hasta ahora, no cabe duda, como también desde la Córdoba desde Abderramán III, aquel emir que contó al final de sus días con cuántos de ellos se había sentido feliz y le salieron catorce. Yo cuando rompa mi urna no tasaré los colores por la felicidad de las jornadas, sino por el aprovechamiento de las oportunidades. Esa y sólo esa es la buena estrella.

Capítulo 8

Heroísmos más allá de las partituras

En *El arte de la guerra*, de Sun Tzu, está escrito que: «Si utilizas al enemigo para derrotar al enemigo serás poderoso en cualquier lugar a donde vayas». Como bien puede imaginarse uno, el enemigo de los músicos estaba situado en todas partes, pero sobre todo dentro de sí mismo. Me refiero a la sensibilidad, de manera que en su esfuerzo por neutralizar la conversión de la sensibilidad en debilidad esos seres de fácil rompimiento adquirirían dos cualidades que ya les acompañaban de por vida: fortaleza y temperamento. Dentro de las partituras los músicos podían ser audaces, trasgresores, vespertinos, excesivos y sublimes, pero... ¿y más allá de ellas?, ¿más allá de su arco o de sus diez dedos? Algunos pudieron comprobar cómo en la guerra su instinto de generosidad rugía incluso por encima de la música, y esa era otra forma de heroísmo, la de sacar un clavo con otro clavo, pero otros pasaron de clavos y se decidieron por la vuelta de tuerca, de manera que enfrentarse a la muerte podía resultar un pasatiempo aún más divertido que enfrentarse con la música.

COMPOSITORES EN LAS TRINCHERAS

Cuenta Berlioz en sus *Memorias* cómo se presentó por quinta y última vez al Premio de música del Instituto de Música de París, debiendo escribir una cantata en un cuarto cerrado a cal y canto, sin contacto alguno con el exterior. Pero rematando los últimos compases estalló la revolución de 1830 y Berlioz pintó con palabras cómo la metralla atravesaba las puertas del instituto y los cañonazos derruían la fachada:

Y mientras tanto yo escribía, escribía precipitadamente las últimas páginas para mi orquesta, al ruido seco y mate de las balas perdidas que, describiendo una parábola por encima de los tejados, venían a aplastarse cerca de mi ventana contra la pared de mi habitación. Por fin el día 29 me encontré libre y pude salir y vagabundear por París, con la pistola en la mano.

Ya hemos visto la generosidad que Fritz Kreisler, con la inestimable colaboración de su esposa, desplegó a manos llenas durante la Segunda Guerra Mundial. Pero, como en la primera guerra no tenía todavía tanto dinero, echó mano de un atributo de soterrada cotización bursátil: el valor. Así fue como siendo ya un consagrado violinista de treinta y nueve años interrumpió sus vacaciones en Suiza para alistarse en el primer regimiento de Galitzia y dar la sangre por Austria como algún árbol

doscientos años atrás había dado la savia por su *stradivarius*. El caso es que su alistamiento fue muy en serio. Pasó varias semanas en las trincheras y confesó haber estado tres días sin probar alimento, «lamiendo el rocío de los pastos para procurarme agua», afirmó en su librito de 1915 *Cuatro semanas en las trincheras*, escrito con el pie en alto, ya que fue licenciado del ejército cuando durante un ataque de la caballería rusa una lanza le atravesó el pie, con bastante más suerte que Aquiles.

Ya sabemos en qué condiciones escribió Shostakovich su *Séptima sinfonía*, propiciando los alemanes con sus aviones una batería orquestal gratuita donde podía él ir aventurando «aquí los timbales, allá las tumbas, ahora los fagots...». Aquella sinfonía sí que fue dictada a Shostakovich por la transpiración y no por la inspiración. Cuenta su esposa Nina:

Hasta durante los ataques aéreos rara vez dejó de trabajar. Si las cosas se ponían feas terminaba con serenidad el compás que estaba escribiendo, esperaba a que la página se secara, arreglaba cuidadosamente lo que había escrito y se lo llevaba consigo al refugio antiaéreo. Cuando los ataques ocurrían estando él fuera de casa siempre llamaba por teléfono para que no me olvidase de bajar los manuscritos al refugio.

Pero la decisión de vivir bajo tierra en los difíciles años del asedio a Leningrado (piénsese que el 8 de agosto de 1941 sobrevolaron la ciudad los primeros aviones alemanes y aquel rayo no cesó hasta febrero de 1944) no supuso para él un larga cohabitación con la cobardía, sino una difícil desaclimatación del ardor con el que había señalado a Stalin dónde estaba su verdadero lugar: arriba, afuera, combatiendo. Así fue como hasta por cuatro veces quiso alistarse en el ejército y por cuatro veces su petición fue rechazada, ya que como guerrero ya hemos visto que no valía ni para conducir una ambulancia sin quemar el motor tras un centenar de metros, pero como compositor estaba en condiciones de enaltecer los colores de la patria y reutilizar en forma de música tanta sangre derramada por el pueblo, lanzando al mundo un mensaje universal. La insistencia de Shostakovich tuvo su recompensa y por fin lo admitieron en una sección acorde con aquel espíritu prometeico que le animaba: en la unidad de extinción de incendios. A principios de 1941 el compositor y su familia fueron por fin evacuados a Moscú y después a Kuibyshev, donde el 27 de diciembre de 1941 terminó la partitura de su *Séptima sinfonía*.



Shostakovich compuso su *Séptima sinfonía* entre bombardeos que no sólo eran de inspiración.

En fin, Shostakovich clamaba por que la guerra se prolongase aquellos días para así servir de catapulta creadora en el telar de su Séptima; sin embargo, a cuántas de sus sonatas no hubiera renunciado el cobarde Beethoven con tal de haber librado del asedio a Viena por los franceses en 1809 (38 años), pasándoselo casi todo él en el sótano de la casa de su hermano Kaspar, con la cabeza tapada con cojines para no oír los cañonazos, según cuenta su amigo el pianista Ries. Quien sí tenía un estímulo sentimental para vivir sin los cojines puestos era César Franck, que se comportó como un héroe cuando en 1848 estalló la guerra civil en Francia, viéndose obligado a trepar y descender por las barricadas levantadas en las calles para llegar a casa de su novia el día de su boda. Pero, sin duda, el mejor refuerzo para el valor era estar bien dotado de principios; adonde no llegaba el primero lo hacían los segundos, poniendo una especie de piloto automático en la maquinaria moral. Toscanini tenía muy claro que la vida ya no valdría gran cosa si se aniquilaban los principios, así que se jugó la primera haciendo valer los segundos cuando Mussolini visitó Milán para celebrar el día del Imperio Fascista en la época que el maestro estrenaba *Turandot* en La Scala, en concreto el 25 de abril de 1926, dos años después de la muerte de Puccini. El

dictador fue invitado al teatro y aceptó, si bien con la condición de que antes de la función se ejecutara el himno fascista. Toscanini se negó en redondo y Mussolini expresó su ira al cuadrado. Al final ganó la geometría del músico y la butaca quedó vacía. Lo que siguió vacío por obra y gracia del Espíritu Santo fue la tumba de la pianista Maria Yudina tras uno de sus refinados enfrentamientos con Stalin. Hay una anécdota que refleja a la perfección quién era la una y quién el otro. Sabido es que el dictador acumuló en sus últimos años no pocos comportamientos paranoicos, pasándose días enteros encerrado en sus dachas, en estricta soledad, recortando fotografías de periódicos y colgándolas en las paredes. Contaba Shostakovich a su biógrafo Volkov como también escuchaba muchísimo la radio en aquella voluntaria reclusión. Cierta día se topó con el *Concierto para piano n.º 23* de Mozart y le gustó sobremanera, así que llamó al Comité de la Radio y exigió el envío del disco. Sin embargo... ¡horror! En Rusia aquel concierto aún estaba sin grabar en vinilo. El Comité llamó de inmediato a la Yudina, a un director y a una orquesta y se grabó aquella misma noche con un tercer director tras fracasar la intervención de los dos primeros, incapaces de dirigir nada por el terror que les inspiraba una crítica adversa del dictador. Un tiempo después la pianista recibió de Stalin un sobre con veinte mil francos que ella se apresuró a agradecer con una carta suicida: «Le agradezco, Iósif Vissariónovich, su ayuda. Rezaré por usted día y noche y pediré al Señor que le perdone sus grandes pecados contra el pueblo y el país. El Señor es misericordioso y le perdonará. En cuanto al dinero lo he donado a la iglesia a la que asisto». La información proviene de la fuente más fiable, ya que se lo contó la propia Yudina a Shostakovich y este a

Volkov. Los lugartenientes de Stalin le pidieron permiso para prender y ejecutar a la pianista, pero él alegó en su favor que estaban ante una descarriada para echar de comer aparte y que debía ser respetada en tanto no hubiera pianistas de su prestigio que la sustituyeran. Al dictador lo encontraron muerto poco tiempo después en su dacha. En su tocadiscos reposaba el disco de Yudina.

DE NIÑOS SALTANDO CHARCOS Y DE MAYORES CORDILLERAS

«El hombre es un ser de lejanías», escribió Heidegger. Pero el concepto de lejanía se queda muy yugulado y resulta muy poco interesante si no se vincula al concepto de desafío. El hombre es más bien un ser de alturas, y la ciega persecución de las alturas exteriores sólo es un trasunto, una necesidad transposicional de las interiores. Por eso los músicos las persiguieron febrilmente. Beethoven sentía delirar al unísono sus sentidos cada vez que se ponía de madrugada su indumentaria de explorador para batir las montañas. Recuperado en la primavera de 1825 (54 años) de un grave episodio intestinal mientras componía el *Cuarteto n.º 15* celebró el hecho con una excursión de montaña a donde se llevó a sus amigos. Así recordaba el periplo el compositor Ignaz von Seyfried: «[...] el intrépido guía, cogiendo a uno de sus

compañeros con mano firme, bajaba una pendiente casi en pico con la rapidez de un reno, para divertirse ante la mirada angustiada de los que le seguían entre caminos de piedras». Wagner era un montañero impenitente, y de los preparados. En 1851 (39 años) lo teníamos subiendo a pie el glaciar de Gries (cantón del Valais, Suiza), pisando fuerte por sus gibas durante dos horas con la compañía de un guía. En ese mismo año junto con sus amigos Carl Ritter y el compositor y violista Theodor Uhlig ascendieron al alto Säntis, en la sierra de Alpstein, alcanzando el glaciar en su cota más alta, a 2.502 metros. Para Wagner fueron las rositas y para el resto los cardos. A mitad de camino Ritter tuvo la ocurrencia de mirar arriba y se quedó paralizado ante la imagen del trecho casi vertical que les separaba de la cumbre.

Aquí Karl se negó de improviso a seguirnos —cuenta Wagner en su *Autobiografía*—; para sacudirlo de su flojera hice retroceder al guía, quien lo trajo medio a rastras a nuestro lado mientras nosotros le animábamos. Cuando trepamos ahora de piedra en piedra por la empinada pendiente ciertamente advertí cuán mal había hecho yo al obligar a Karl a participar en esta peligrosa ascensión. Evidentemente, el vértigo le dejó del todo inconsciente; miraba hacia delante fijamente como sin fuerza visual; tuvimos que colocarlo entre nuestros bastones, y a cada instante creí tener que verlo desplomarse y precipitarse abajo. Cuando alcanzamos la cima cayó al suelo totalmente desvanecido, y ahora hube de sentir qué terrible responsabilidad había contraído yo, pues aún había que recorrer el camino de regreso, todavía más peligroso. Bajo una angustia que, al tiempo que me ocultaba mi propio riesgo, sólo me hacía presente siempre la imagen de mi joven amigo estrellado en el abismo, al fin conseguimos volver con fortuna a la cabaña alpina.



Beethoven sentía que se inflamaba cada vez que se ponía sus botas de montañero.

Meses después se ocupó de ascender el Siedelhorn (2.881 metros, en los Alpes de Berna) con un guía, brindando con champán al llegar a la cumbre, frente a la cual se alzaba el Mont Blanc y el Monte Rosa. Dos días después y apenas repuesto del esfuerzo emprendió con el mismo guía la ascensión al glaciar de Gries y de allí pasó al sur de los Alpes. Quiriendo abandonar la cosa a la mitad el guía se burló de su flojera, pero entonces Wagner se ciñó la goma al brazo y sacó a relucir su vena de montañista ofendido:

El enojo por esto tensó mis nervios y al punto empecé a escalar las empinadas paredes de hielo a la mayor

velocidad, de manera que esta vez fue *él* quien me siguió a duras penas. Las casi dos horas de caminata por los lomos del glaciar las pasamos entre dificultades que incluso pusieron al criado de Grimsel en cuidado al menos de sí mismo. Había nieve reciente que cubría superficialmente las grietas de hielo y en consecuencia no dejaba reconocer con exactitud los pasajes peligrosos. Aquí el guía tuvo que ir delante obedientemente, para reconocer con precisión el camino. Al fin alcanzamos la salida del valle alto hacia el valle de Fomazza, al cual llevaba de nuevo lo primero una abrupta pendiente de nieve y hielo. Aquí recomenzó mi guía su audaz juego mientras, en lugar de con seguros zigzags, volvía a guiarme en línea recta por las más abruptas pendientes: como de esta manera alcanzamos un campo de rocalla tan empinado que yo esperaba un peligro fatal, hice señas a mi guía de la manera más enérgica y le obligué a retroceder conmigo un tramo largo, para alcanzar un camino menos abrupto dividido por mí. Desabridamente, tuvo que acceder. Muy conmovedor fue ahora para mí, al salir del helado desierto, el primer contacto con la civilización.

Como con el pico Säntis no tenía suficiente, en 1853 Wagner decidió ascender a pie el glaciar de Rosegg, en Suiza; la marcha supuso once horas de trepar por rocas y caminar por hielo y nieve.

Berlioz era otro héroe homérico al que le apasionaban las montañas si eran una forma de poner tierra de por medio con el hastío, un hastío que tan arraigado llevaba desde que la Villa Médicis se lo hubiera inoculado en el mismo centro de sus bostezos. A finales de 1831 el mundo no quiso darse cuenta de que había un nuevo héroe que derrocaba inmisericordemente a Filípides cuando en la batalla de Maratón recorrió a la carrera los cuarenta y dos kilómetros que separaban Atenas de Esparta. Véase lo que el francés escribía al pianista Hiller el 1 de enero de 1832 (29 años) regresando a Roma tras una fugaz escapada de la Villa:

He estado en Nápoles. Es soberbio. Volví a pie..., a través de las montañas de la frontera hasta Subiaco, durmiendo en las cabañas y en los reductos de los *banditti*, devorado por las pulgas, corriendo por el camino, durante el día, uvas robadas o compradas, y huevos, pan y uvas durante la noche. Después de descansar dos días en Subiaco, donde encontré a uno de mis camaradas de la Academia que me prestó una camisa, parto, todavía a pie, a Tívoli y desde allí hacia Roma...



Berlioz fue en su juventud un trotamundos infatigable. El hastío que se refleja en la fotografía es sólo aparente, una pose obligada por el naciente mundo de la imagen.

Una proeza, oigan. De un tipo así uno podía escuchar los consejos más parecidos a huesos de fruta, pero en realidad para el consejero eran pan comido, como el que le dio a Liszt en una carta de enero de 1836: «Tú que estás en la mejor situación para escribir cosas grandes, aprovecha de ella. Vete andando a Italia y a Suiza. De esta forma es como se ven y comprenden las bellezas de la naturaleza». Quizá si Berlioz hubiera ido un paso más allá y le hubiera prestado su bicicleta Liszt se hubiera animado, como lo hizo Herbert von Karajan cuando optó por tal medio de locomoción para viajar desde Berlín a Bayreuth (unos 350 kilómetros) sólo para ver cómo trabajaba Toscanini sobre el podio...



Richard Strauss también soñaba con alcanzar otras cumbres distintas a la de la fama, y su mujer Pauline siempre estuvo detrás para ayudarle con ambas.

Viaje de invierno, la *Fantasia del caminante*... A golpe de título ya se veía venir a Schubert (andando, claro) en lo que a aficiones respectaba. Cuando se trataba de hacer viajes no podía alquilar una diligencia, como todo el mundo; lo mejor era hacerse con un libro de grandes hazañas y emular al más casquivano de sus protagonistas. Como necesitaba testigos para aquel duelo sin otro ofendido más que él, un día medio engañó al tenor Michael Vogl proponiéndole dar un «paseo» desde Viena a Salzburgo (unos 250 kilómetros). No sé cómo se quedó Vogl, ni siquiera sé si se quedó, pero lo que es Schubert aún le sobró adrenalina en el tintero para mojar la pluma y escribir a su hermano Fernand el 21 de septiembre de 1825, tres años antes de morir:

Así llegamos a Gollig, donde aparecen ya las primeras altas e inaccesibles montañas, a través de las cuales, por terroríficos barrancos, se llega al pasadizo de Lueg. Avanzábamos muy lentamente, agarrados a las rocas, teniendo a ambos lados terribles montañas, de tal manera que el mundo aparecía repentinamente encerrado y como amurallado. Al llegar a la cima de la montaña se puede ver una espeluznante cañada, y esta vista te estremece el corazón.

Tres años después Schubert emitía su último aliento y Vogl recuperaba el suyo, justo para llegar a tiempo de cantar el *Viaje de invierno* por primera vez al mundo.

También Strauss (Richard) sacaba músculo biográfico en los títulos de sus obras: *Una sinfonía alpina*, *Don Juan*, *Una vida de héroe*... Incluso al componer *Así hablaba Zaratrusta* me atrevo a aventurar que no pensaba en Nietzsche ni en sus

paseos con Mahler, sino en su esposa Pauline, cuya fraseología era para él dogma de fe. A Strauss le ocurría lo que a James Joyce, que no podía escribir sobre algo si antes no lo experimentaba en sus carnes, habiendo llegado a rogar a su esposa Nora un lance infiel para poder sentir la quemazón hasta de las caries y plasmarlo de forma creíble en su *Ulyses*. Cuando decidió ascender el Ettaler Mannl, un pico de 1.636 metros alzado en los Alpes Bávares, dejó en paz a los tenores, seres indudablemente necesarios, y optó por un diputado del Parlamento alemán, al que se aseguró durante la escalada con un cordel Kaiwi. El descenso fue un trance feliz, sobre todo para el diputado, pero más lo fue la llegada al refugio de Starnberg, donde Pauline les esperaba. Presa de los nervios corrió a su encuentro, echó las manos al cuello de su esposo y la sorpresa del músico fue notable al comprobar que no era para apretárselo. Pauline se limitó a constatar la realidad: «Richard, eres un héroe».

Nuestro Joaquín Turina era un hombre hecho y derecho, aunque con una visión de la comodidad un tanto desenfocada, ya que con veintiséis años emprendió una excursión por Suiza que terminó con una ascensión al Mont Blanc. No era la primera vez que alguien lo hacía, pero sí a buen seguro con el abrigo puesto, calado en la cabeza un sombrero de hongo y con un paraguas en la mano.

La tradición dice que en la vida hay que tener un hijo, escribir un libro y plantar un árbol. Las tres cosas implican un esfuerzo notable, así que es lógico que en el estresante mundo que nos ha tocado vivir la tradición toque fondo y las bibliotecas estén vaciándose a la misma velocidad que los paritorios. Bueno, hubo quien se decidió a obedecer, pero sin acertar un solo dado bajo los tres cubiletes en ese juego de trileros. Durante una buena parte de su vida Arthur Rubinstein se lió con los mandatos e hibridó las oraciones, de manera que plantó la cuestión de los hijos, escribió en un árbol los nombres de sus muchas amantes y tuvo un libro entre las manos de forma más o menos permanente, como fueron las obras completas de Chopin. Aventurero como era entendió que aquel triple mandato estaba tan al alcance del hombre corriente que en el hombre de talento equivaldría a enojosas disfunciones, así que rebajó de tres a dos los retos y les añadió algo de emoción: la verdadera realización del ser superior estaba en retarse en duelo y en asomarse al cráter del Vesubio. Y las dos acometió sin temblores de pulso. La primera ya hemos visto que acabó como el final del poema de Cervantes: «requirió la espada, / miró al soslayo, fuese y no hubo nada». Pero la segunda propinó tal golpe de alivio al protagonista que se pareció más bien al final de *El mito de Sísifo*, de Albert Camus: «Hay que imaginarse a Sísifo dichoso». Así narra el propio Rubinstein su ascenso al volcán junto a un guía en *Mis años de juventud*, cuando viajó en 1910 a Nápoles para ofrecer un recital:

Por último, ya para llegar a la cima nos quedaba sólo un trecho corto por recorrer a pie. Cuando di el primer paso me percaté de que el suelo no era más que un montón de cenizas blandas. Tenía las piernas metidas hasta las rodillas. Hice el mayor esfuerzo por avanzar, pero era inútil. El tipo sabía desplazarse entre la ceniza porque muy pronto ya estaba más arriba que yo y me tendía una cuerda para ayudarme. Veinte liras, me dijo mientras mantenía la cuerda lejos de mi alcance. Yo estaba que hervía de rabia. «¡No, nunca!», le grité

sufriendo las torturas de Sísifo. Al final, completamente exhausto, me rendí y me aferré a la maldita cuerda. «Ya me las pagarás, bribón», mascullaba yo, pero mis amenazas le tenían sin cuidado y le daban risa. Entonces avancé con la mayor precaución hasta el borde del cráter y miré hacia dentro. De pronto surgió un ruido atronador, grandes rocas saltaron de las profundidades, llamas enormes me envolvieron y sentí que la tierra temblaba bajo mis pies. Emití una especie de chillido, el bastón regalo de Paderewski se me escapó de las manos y cayó al fuego mientras yo me deslizaba cuesta abajo, aterrorizado, entre las cenizas. El caballo y la mula aguardaban impávidos, evidentemente acostumbrados a todo eso. Mi torturador, ecuánime, me dio a entender que el Vesubio siempre estaba activo y que no había nada que temer.

Un espíritu aventurero como el de Rubinstein sólo podía ser captado en la misma onda por espíritus iguales, y si además necesitaban su dinero el hallazgo era doblemente feliz para el rastreador. Heitor Villa-Lobos fue uno de ellos. Se conocieron en el primer viaje a Brasil que hizo el polaco para ofrecer una gira de conciertos y de inmediato se sintió éste cautivado por el exotismo de la música del brasileño. Comiendo juntos aquel día la conversación se animó y los pentagramas dejaron lugar a los diagramas de las cartas de navegación. Pronto comprobaron que podían intercambiárselas sin por ello cambiar de pasiones. Fue un hechizo mutuo.

Según se iba entusiasmando —narra el pianista en *Mi larga vida*—, me contaba historias de su juventud que sonaban más a Julio Verne que a nada remotamente verosímil. Pretendía ser el descubridor del alma recóndita de Brasil. «Oí las voces de las tribus salvajes del Amazonas. Durante semanas enteras viví en las selvas del Matto Grosso para captar las melodías de los caboclos. Frecuentemente me expuse a graves peligros, pero no me importó». Todo esto lo refería con la más firme convicción, con aquella voz de tesitura elevada y en su atropellado francés, con el apoyo de gesticulaciones verdaderamente gimnásticas. Más tarde me enteré de que, en verdad, había viajado por todo Brasil, recogiendo mucho material folclórico. Durante el café, mientras fumábamos grandes habanos, nos hicimos amigos.

UNA ESCENA CUALQUIERA

Se desangró los dedos y el alma tocando hasta que llegó el sonido final (pero no necesariamente el más alentador) que era el aplauso, se abisagró por la mitad saludando al público, hizo varias entradas y salidas al escenario, resistió la mirada contra la luz del foco central para que todos repararan en los estragos del combate que acababa de librar, en el camerino dio la mano con hastío y firmó autógrafos con aire distraído, cuando cerró la puerta a los intrusos cruzó impresiones con su asistente personal, se cambió la ropa de ganar dinero por la de perderlo, hizo llamar a un taxi y antes de entrar en su hotel decidió pasear por los alrededores, inhalar la savia de la noche, se acodó sobre un puente, evocó los juegos de agua en la villa d'Este y con un trémolo digitado en la mano derecha se fue caminando (ahora sí) hasta las puertas del hotel, dejó tras ellas los ruidos de la ciudad y acarició por los pasillos los pomos de las puertas, rendido a la añagaza de una compañía inexistente tras alguna de ellas. Se detuvo ante su puerta y miró la hora. Estaba a punto de llegar. Entró en su habitación sin encender la luz y sintió cómo empezaban a descoserse sus primeras costuras. Y es que había que dejar sitio a aquel cuya visita se anunciaba a diario y nunca fallaba. No, no esperaba al fisioterapeuta, ni al afinador, ni al editor, ni al *luthier*, ni al productor, ni al agente de conciertos, sino a alguien mucho más especial... ¡Su ángel

de la guarda! Supongo que gracias a ellos tenemos los opus que los amantes de la música nos merecemos. Rilke clamaba al inicio de su *Primera elegía duinesa*: «¿Quién, si yo desde aquí gritase, me escucharía desde los órdenes / angélicos?». Algunos músicos consiguieron su buena estrella a costa de desgañitarse, hasta el punto de clamar mucho más por el angel de la guarda que por la musa. Ésta estaba garantizada de fábrica, así que no preocupaba; pero el otro ya era caprichosamente impredecible, y lo mismo un día te ponía sobre una carroza que bajo un coche de caballos. Cuando estos protegidos llegaban a sus casas o a sus hoteles, con su frac, sus batutas, sus papeles pautados o sus instrumentos ya dormidos, se enfrentaban como cualquier otro mortal a la falibilidad de su condición humana, jamás a la muerte del riesgo, sino al riesgo de la muerte. La ventaja de ser músico y ser hombre es que se podía llevar una doble vida: la de vivir para componer y la de vivir para contarlo. Lo difícil no era salir airosos de las partituras, sino del día a día, ese rol complicado en el que la música no servía de precio para el rescate de las dificultades ni de peaje para cruzar del desayuno a la cena con indemnidad.

ENTRE EL MARTILLO Y EL YUNQUE

Quien piense que Mozart sufrió terriblemente durante las fiebres que le consumieron en los días previos a su muerte en 1791 está muy equivocado. Su resistencia al dolor era ejemplar, mucho más cuando se trataba de respetar el dolor de aquellos por los que prefería decalar el suyo a la categoría de simple molestia. Corría el mes de julio de 1789 cuando Sofía Mozart, hermana de Wolfgang, recordaba cierta escena en la que Constanza se hallaba convaleciente:

Él trabajaba a su cabecera [...]. De pronto una criada entró bruscamente en su habitación. Mozart, preocupado por que su querida esposa no fuera turbada durante su sueño, quiso hacerle una señal para que no hiciera ruido, y al empujar su silla hacia atrás, como tenía el cortaplumas abierto en la mano, se lo clavó en la carne hasta el mango. A pesar del fuerte dolor Mozart no hizo un solo movimiento y no dijo nada; me hizo tan sólo una señal para que saliera con él. Fuimos a otra habitación [...] con el fin de que nuestra madre pudiera ayudarnos.

ARRIESGANDO DESDE EL DESAYUNO HASTA LA CENA

El acoso de las bombas que sufrió Shostakovich durante la Segunda Guerra Mundial es ya proverbial, pero más paradójico es pensar que sus posibilidades de morir se incrementaron mucho más escondido de la guerra que ofreciendo el pecho en el frente de batalla, donde nunca le instalaron, por más veces que lo hubiera solicitado. Su valentía y predisposición a la causa patria queda patente en un artículo publicado el 19 de abril de 1942 (35 años):

Al comenzar la guerra, el 22 o el 23 de junio, me apunté como voluntario en el ejército. Se me dijo entonces que tenía que esperar. Presenté de nuevo mi solicitud inmediatamente después del discurso de Stalin sobre la movilización. Me contestaron: le admitiremos, pero ahora vuelva por favor a su puesto y continúe su trabajo. Yo trabajaba en el conservatorio. Estaba a punto de acabar el curso académico. Admití estudiantes y dirigí

trabajos de diplomatura; la actividad académica duró hasta el 1 de julio. Renuncié a las vacaciones y permanecí día y noche en el conservatorio. Pensando que se habían olvidado de mí me presenté por tercera vez en la oficina de reclutamiento. Eran muchos los que habían presentado allí su solicitud [...]. Se me confió entonces la dirección del departamento de música del teatro del ejército [...]. Se trataba de algo realmente difícil, pues sólo había intérpretes de bayán. Volví a solicitar el ingreso en el ejército. Hablé conmigo un comisario. Tras exponerle mi petición me dijo que era muy difícil admitirme en el ejército. Según él yo debería limitarme a escribir música. A continuación me relevó de mis funciones de director del teatro musical y, contra mi voluntad, decidió mi evacuación de Leningrado. Yo pensaba que sería mucho más útil en Leningrado. Sobre el particular mantuve una conversación seria con la dirección de la Organización de Leningrado. Me dijeron que tenía que marcharme, pero yo no tenía prisa por abandonar la ciudad, en la que reinaba una atmósfera de guerra.

Moskovskij bolsevik

Ya hemos visto la generosidad que Fritz Kreisler, con la inestimable colaboración de su esposa, desplegó a manos llenas durante la Segunda Guerra Mundial. Pero como en la primera guerra no tenía todavía tanto dinero echó mano de un atributo de soterrada cotización bursátil: el valor. Así fue como siendo ya un consagrado violinista de treinta y nueve años interrumpió sus vacaciones en Suiza para alistarse en el primer regimiento de Galitzia y dar la sangre por Austria como algún árbol doscientos años atrás había dado la savia por su Stradivarius. El caso es que su alistamiento fue muy en serio. Pasó varias semanas en las trincheras y confesó haber estado tres días sin probar alimento, «lamiendo el rocío de los pastos para procurarme agua», afirmó en su librito de 1915 *Cuatro semanas en las trincheras*, escrito con el pie en alto, ya que fue licenciado del ejército cuando durante un ataque de la caballería rusa una lanza le atravesó el pie, con bastante más suerte que Aquiles.

NACIDOS PARA LA AVENTURA

Pero no hacía falta irse a la guerra para demostrar a los de alrededor hasta dónde estaba uno dispuesto a soportar su destino... ¡aunque fuera por unos minutos! Cuando siendo niño Pablo Casals fue mordido por un perro rabioso fue llevado por sus padres al hospital, y en inyecciones de suero hirviendo soportó estoicamente el mismo número de compases que Ferruccio Busoni soportaba del *Tristán*: ¡64! Pero si a Busoni le perseguía aterrado una jauría de compases, a Paderewski lo hizo una jauría de lobos dispuestos a hacer con él cualquier cosa menos bailar. Corría 1871 y el pianista tenía diez años. Volviendo de Kiev, a donde había ido a escuchar un concierto por primera vez en su vida, se dirigía en trineo con sus padres por las llanuras a la ciudad de Sudylkow cuando una manada de lobos hambrientos les persiguió durante un buen trecho, hasta que los caballos claudicaron y se detuvieron. Sólo la veloz acción de un agente inmobiliario con el que viajaban impidió que los devoraran: desenganchó los caballos del segundo trineo, donde viajaban los víveres y el equipaje, y le prendió fuego. Paderewski estuvo avivando llamas durante horas hasta que los lobos regresaron a sus cuevas.

Quien vivió un auténtico duelo fue Arthur Rubinstein. No, no por la muerte de un

ser querido, sino por las heridas inferidas al ser más querido y digno de protección: su honor. Con veintiún años retó al esposo de la joven que amaba desde hacía años, Pola Harman, hija de uno de sus máximos protectores. Los protagonistas se decantaron por la suerte de pistolas, se convino un escenario a las afueras de Varsovia y se fijó como hora las siete de la mañana. Tenían junto a ellos a sus respectivos padrinos y a un médico con instrumental de primeros auxilios. ¿Quieren saber si llegó la sangre al río? Pues lean.

La parte contraria ya estaba esperándonos —cuenta el pianista en *Mis años de juventud*—. Nos saludamos ceremoniosamente mediante las caravanas de rigor y nuestros padrinos empezaron a medir la distancia preestablecida entre los duelistas. Los padrinos examinaron cuidadosamente las pistolas y nos dieron a K. y a mí las que nos correspondían. El médico se puso a preparar su instrumental de primeros auxilios. Yo estaba temblando y tenía las manos empapadas en sudor frío. Nos apostaron en nuestros sitios, con las pistolas empuñadas, esperando la señal para disparar, pero uno de los procedimientos de rigor obliga a los padrinos a darle al ofensor la última oportunidad de retractarse de su carta y de las ofensas en ella contenidas, de tal suerte que, para tranquilidad de todos, el señor K. dio su consentimiento.

La tradición dice que en la vida hay que tener un hijo, escribir un libro y plantar un árbol. Las tres cosas implican un esfuerzo notable, así que es lógico que en el estresante mundo que nos ha tocado vivir la tradición toque fondo y las bibliotecas estén vaciándose a la misma velocidad que los paritorios. Bueno, hubo quien se decidió a obedecer, pero sin acertar un solo dado bajo los tres cubiletes en ese juego de trileros, y es que durante una buena parte de su vida Arthur Rubinstein se lió con los mandatos e hibridó las oraciones, de manera que plantó la cuestión de los hijos, escribió en un árbol los nombres de sus muchas amantes y tuvo un libro entre las manos de forma más o menos permanente, concretamente las obras completas de Chopin. Aventurero como era entendió que aquel triple mandato estaba tan al alcance del hombre corriente que en el hombre de talento equivaldría a enojosas disfunciones, así que rebajó de tres a dos los retos y les añadió algo de emoción: la verdadera realización del ser superior estaba en retarse en duelo y en asomarse al cráter del Vesubio. Y las dos acometió sin temblores de pulso. La primera ya hemos visto que acabó como el final del poema de Cervantes: «requirió la espada, / miró al soslayo, fuese y no hubo nada». Pero la segunda propinó tal golpe de alivio al protagonista que se pareció más bien al final de *El mito de Sísifo*, de Albert Camus: «Hay que imaginarse a Sísifo dichoso».

Un espíritu aventurero como el de Rubinstein sólo podía ser captado en la misma onda por espíritus afines, y si además necesitaban su dinero el hallazgo era doblemente feliz para el rastreador. Cuando Heitor Villa-Lobos se enteró que había caído en gracia al pianista polaco le embargó más dicha de la que Camus había imaginado para Sísifo. Se conocieron en el primer viaje a Brasil que hizo Rubinstein para ofrecer una gira de conciertos y de inmediato se sintió este cautivado por el exotismo de la música del brasileño. Comiendo juntos aquel día la conversación se animó y los pentagramas dejaron lugar a los diagramas de las cartas de navegación.

Pronto comprobaron que podían intercambiárselas sin por ello cambiar de pasiones. Fue un hechizo mutuo:

Según se iba entusiasmando —narra el pianista en *Mi larga vida*—, me contaba historias de su juventud que sonaban más a Julio Verne que a nada remotamente verosímil. Pretendía ser el descubridor del alma recóndita de Brasil. «Oí las voces de las tribus salvajes del Amazonas. Durante semanas enteras viví en las selvas del Matto Grosso para captar las melodías de los caboclos. Frecuentemente me expuse a graves peligros, pero no me importó». Todo esto lo refería con la más firme convicción, con aquella voz de tesitura elevada y en su atropellado francés, con el apoyo de gesticulaciones verdaderamente gimnásticas. Más tarde me enteré de que, en verdad, había viajado por todo Brasil, recogiendo mucho material folclórico. Durante el café, mientras fumábamos grandes habanos, nos hicimos amigos.

Sustine et abstine (Soporta y abstente). Sun Tzu debió abrir su arte de la guerra con ese consejo implacable, por conjugar aquello que los griegos conciliaban como un binomio indisoluble: *kalòn-kakòn*. Verdad y belleza. Hemos visto como algunos músicos se granjearon una parcela salvaje de eternidad a costa de soportar sin abstenerse. No venían obligados a ser valientes, sino todo lo contrario: hubieran debido venir al mundo con la cobardía codificada como una garantía de supervivencia, dejar los duelos y los ascensos alpinos a quienes creyesen en el más allá y en los infiernos. Alguien debió preocuparse por absolverlos de seis de los siete pecados capitales y dejarles tan sólo con la pereza, condenados a pecar sin ser expulsados de ningún paraíso, pero con la pereza suficiente como para dejar dormir sus pistolas en los estuches y la brújula tan apagada como el despertador, sin conocer más movimiento que el de izquierda a derecha del cepillo de dientes. Pero los dioses, en su bondad infinita, también les dejaron pecar de *hybris*, creerse Sísifo y Prometeo a un tiempo, permitiéndoles que con sus cabezas hirieran las estrellas y bajaran la pendiente de la gloria sin un solo punto de sutura en la cabeza, dejándoles robar el fuego para, una vez abajo, echarlo a rodar por las partituras.

Cualquier puerta cerrada de golpe duele.

La música tiene la rara virtud de calcinar.

Cualquier partitura hermosa nos ha dejado siempre un rastro de ceniza en los oídos.

Capítulo 9

Estrenos envenenados

El veneno es el veneno. Para algunos un brutal repelente; para otros un atractivo adictivo, sobre todo en la boca de un tercero. En grandes dosis, a los músicos, como a cualquier otro mortal, les llevaba a la tumba; pero en dosis pequeñas les llevaba a un estreno, y si lograban superarlo sin accidentes coronarios o autolíticos, fuera cual fuera el resultado, salían reforzados de la manera que pronosticaba Nietzsche: si un estreno no te mataba te hacía más fuerte. Pero también lo hacía a los críticos, que los de entonces eran de aúpa, dotados de una letalidad innegociable que perfeccionaban en sus columnas periodísticas con el ánimo de centellear en el firmamento de la polémica y no tanto en el firmamento de lo estrictamente musical, rivalizando entre ellos y utilizando los estrenos como un cuadrilátero donde ensayar sus mejores golpes. Las indefensas víctimas eran los músicos, a veces más preocupados de pulir notas y compases para evitar herir a aquellos dioses de pacotilla que de seguir los dictados de una inspiración que sólo aquellos botarates convertían en un *factum* fallido. El público era otra cosa. Pagaba para escuchar y no para entender. El público no pagaba por desabridas experimentaciones, sino por terapias auditivas, y si lo que se le daba se apartaba de los cánones conocidos pedían a gritos dos cosas, una para sí, recuperar su dinero, y otra para el compositor: recobrar la decencia. Si el estreno generaba indignación la obra estaba llamada al fracaso, pero si había suscitado incomodidad el éxito estaba garantizado, y no digamos si se lograba una transición de estadios en el que la indignación era ofensa y la incomodidad sometimiento. En ese caso lo que estaba servido era... ¡la gloria! En definitiva, los estrenos se clasificaban entre aquellos que servían la gloria, aquellos que servían la pena, y... ¡aquellos que pasaban sin pena ni gloria!

LA DIFÍCIL OPCIÓN ENTRE ECHARSE A REÍR O ECHARSE A LLORAR

Antes de un estreno Beethoven no se ponía de tiros demasiado largos porque sabía que al final debería recogerse para salir corriendo, y si polemizar era importante la experiencia le decía que más lo era huir sin tropezar. En 1808 (37 años) el de Bonn compuso los *Tres cuartetos para cuerda* Op. 59, por encargo del conde Razumovski, embajador ruso en Viena. Como además este era muy amigo del principal protector del músico, el príncipe Lichnowsky, nobleza obligaba doble, así que cuenta Carl Czerny que «Beethoven se empeñó en entretejer una melodía rusa en cada cuarteto»,

hasta el punto de que, sigue Czerny en su crónica, cuando se tocó el n.º 1 de la serie el público rio abiertamente en la creencia de que el siempre imprevisible Herr Ludwig les estaba gastando una broma. Al final ya nadie se reía, y hubo quien calificó la pieza de «música loca». Incluso el violinista Ignaz Schuppanzigh, cuyo apellido daba nombre al cuarteto patrocinado por el conde Razumovski, se quejó de que no había quien tocara a derechas aquella diáspora de notas, a lo que Beethoven le respondió con una de sus frases más cinceladas: «¿De verdad cree que pienso en sus miserables cuerdas cuando el espíritu me habla?».

La Segunda Escuela de Viena tuvo tres pupitres insignes en primera fila: Berg, Schönberg y Webern, según el orden alfabético. Con los deberes eran aplicadísimos, pero cuando se trataba de salir al encerado a representar una composición sufrían el escarnio general. Habían nacido estigmatizados a su manera: bajo su cuero cabelludo no llevaban grabada una secuencia de seises, sino algo mucho peor: una secuencia dodecafónica, y eso les convertía en diabólicamente peligrosos. Aquellos alumnos lo entendían todo, salvo el desentendimiento del público de una música llamada a remover conciencias musicales, aunque lo único que removían con cierto éxito en las reales posaderas de los espectadores, quienes se dividían entre abandonar el teatro o quedarse y hacer causa común sosteniendo con sus silbidos el edificio de la música, tambaleándose peligrosamente tras medio milenio de antigüedad.



El elevado índice de críticas era para Schönberg indicio de un estreno triunfante.

Cuando Alban Berg estrenó su *Wozzeck* en San Petersburgo hizo el viaje entre escalofríos venidos de dentro y no de fuera, por temor a escandalizar al conservador auditorio ruso. No ayudó precisamente a sus nervios que justo antes del estreno recibiera un telegrama de su esposa transmitiéndole el rumor de que le iban arrojar una bomba a su paso; el caso es que se pasó los días anteriores al estreno agobiadísimo, mirando a su alrededor por el temor a ver una mano de más o un coche acercándosele a más velocidad de la normal. Berg llegó vivo al estreno, pero lo que no lograron matar de él lo consiguió por sí mismo en cuanto dio la entrada a la orquesta sobre el podio. Shostakovich estaba allí presente. Corría el año 1927 y Shosty tenía veintidós años, además del suficiente juicio como para saber cuándo debía poner las manos contra los ojos en lugar de contra los oídos. En aquel caso el Berg-músico salió bien librado y el oído del ruso sobrevivió, pero en lo tocante al Berg-director «era un desastre», confirmó sin pudor. Aquel día sus ojos no se equivocaron: «Tan pronto como [Berg] comenzó a mover los brazos la maravillosa orquesta del Teatro Mariinski se desintegró, luchando cada miembro a su aire. La situación fue salvada por Vladimir Dranishnikov, el principal director del teatro. Se puso detrás de Berg e hizo gestos a la orquesta. Berg no notó nada». El caso es que

Wozzeck fue muy bien tratado por el público, como lo había sido el año anterior en su estreno el 11 de noviembre de 1926 en el Teatro Nacional de Praga. Incluso en su primera representación hubo de ser llamado a escena «unas treinta o cuarenta veces», según contabilizó el propio Berg, aunque fue en la tercera cuando un pinchazo extramusical la hizo descarrilar, al entrar en tumulto y vociferando un grupo de nacionalistas checos, produciendo en el autor un infarto metafórico y en el alcalde de Praga, allí presente, un infarto desgraciadamente real. La función se suspendió y *Wozzeck* calló para siempre en Praga.

Schönberg voló sobre aquel mismo nido del cuco y demostró tanta pericia en conservar su rumbo como en sortear los perdigonazos que apuntaban a matar, a matar su inspiración para librar al mundo de la barbarie que se avecinaba. Su poema sinfónico *Pelleas und Melisande* sólo llevaba un n.º 5 de opus, pero la suficiente carga de profundidad como para suscitar el común deseo de que aquel compositor no llegara a contar sus obras completas con los dedos de la otra mano. Véase la entrada del *Diario* de Alma Mahler el 26 de enero de 1905, tras el estreno, cuando tenía el compositor treinta años: «[Schönberg] es un tío confuso, pero de lo más interesante. La gente se iba en masa, dando portazos, en mitad del concierto. Hubo muchos silbidos, pero su talento nos convenció a los dos». A Gustav y a ella, se entiende. Los que se ausentaron supongo que se arrepintieron al leer las columnas del día siguiente, porque los que se quedaron se divertieron a lo grande, tal como había ocurrido en el ensayo general unos días atrás. El primer acto había discurrido sin mayores incidencias, pero en el segundo llegó el jolgorio como una aportación inevitable. La mecha la encendió Melisande cuando en un momento de especial tensión murmuró: «¡Qué desgraciada soy!». Al parecer el público no la creyó porque se echó a reír con la ocurrencia. Las cosas no fueron mejor cuando otro de los personajes, Yniold, llamó a Golaud algo aparentemente inofensivo: «Papaíto». Las risas volvieron a arreciar, y el colmo fue cuando poco después Golaud, celoso, obligó a un niño a espiar a los amantes, aupándose hasta la ventana mientras el otro le preguntaba a sus espaldas: «¿Se acercan a la cama?». Cuando el niño respondió algo tan digno de credulidad como: «No veo la cama», toda la sala estalló en carcajadas. El propio Schönberg valoraba retrospectivamente en 1949 aquella aciaga jornada:

El estreno, realizado en Viena en 1905, bajo mi dirección, provocó grandes trifulcas entre el público y hasta en los críticos. Los comentarios fueron desusadamente violentos e incluso uno de los críticos sugirió la idea de que se me internara en un manicomio y que no se dejara a mi alcance papel pautado. Pero seis años después, bajo la dirección de Oscar Fried, se convirtió en un gran éxito y desde entonces no ha provocado la ira de la audiencia.

Incluso una obra de aceptable signo tardorromántico como *La noche transfigurada* (¡opus 4!) desató la saña del público cuando se estrenó un 18 de marzo de 1902. Si aquel joven era capaz de componer aquello a los veintisiete años, los nuevos derroteros de la música dependerían de la magnanimidad de la Providencia en la corta vida que aún pudiera asignar al rapaz. Pero la Providencia no sólo concedió

larga vida a Schönberg, sino también una sofisticada arma creadora con una mira telescópica que alcanzaba retrospectivamente los últimos doscientos años. Aquel 18 de marzo medio centenar de compositores se revolvieron en sus tumbas, y volvieron a hacerlo el 15 de febrero de 1907, cuando aquel joven de treinta y dos años presentó en público su *Cuarteto de cuerdas n.º 1*, Op. 7. No bien escucharon los primeros compases, los espectadores lo tomaron por una sana broma y se echaron a reír, hasta que uno de los críticos musicales allí presentes advirtió que todos los atropellos iban siempre en serio y pidió a gritos que cesase de inmediato aquella horrible música, tras lo cual «se armó un escándalo y tal griterío como no he oído otro igual», refirió Alma Mahler en sus *Recuerdos*, añadiendo que cuando su esposo salió en defensa de Schönberg (tal como ya lo hiciera cinco años atrás con el estreno de *La noche transfigurada*) a punto estuvo de ser agredido por el crítico objetor.

En cierta forma, cuando llegó el 3 de septiembre de 1912, Schönberg ya formaba parte del producto interior bruto austriaco, así que la nación claudicó en su intolerancia, pero fuera del país aquel trasgresor no tenía nada de producto ni de interior. Cuando en aquella fecha se estrenaron en Londres las *Cinco piezas para orquesta* el público se lo tomó como un heterogéneo embutido hecho de la peor tripa austriaca. Esta fue la crítica del diario *Nation*:

No es frecuente que el público inglés silbe cuando no le gusta una música; sin embargo, una buena tercera parte de los asistentes se permitió este lujo tras escuchar las *Cinco piezas* de Schönberg; otra tercera parte no silbó porque se estaba riendo, y la tercera parte restante parecía demasiado desconcertada para reír o silbar.

En definitiva, lo mejor que les podía pasar a las *Cinco piezas* era que su autor recuperara la cordura y las podara hasta dejarlas en una o dos para así hacer más tolerable el sufrimiento, pero, lejos de ello, Schönberg las mantuvo y hasta vio cómo pasados los años se representaban manteniendo la misma línea de dinamismo visceral, lo que no era fácil. Cuando en abril de 1921 se representaron en Pasledoup (Francia) el autor recibió una carta de la soprano Marya Freund donde contaba que el jaleo había alcanzado tal grado que había dificultado la audición de la música, y que incluso al final de la cuarta pieza algunos espectadores habían comenzado a pegarse. Su ciclo de canciones *Pierrot lunaire* también se creyó nacido en la calidez de un vertedero. Cuando el 16 de octubre de 1912 se estrenó en Berlín, el público se limitó a reír, burlarse y poco más pero, cuando la obra saltó a Praga en febrero de 1913, la espiral de desaprobación se agigantó. Los detractores empezaron aplacando las ganas de pelear, pero poco a poco se fue imponiendo la coherencia y al final del segundo poema algunos espectadores aprovecharon las palabras *wischt und wischt* ('lava y lava') para empezar a sisear descaradamente, momento en el que Schönberg golpeó el atril con la batuta y detuvo la obra, pero sólo para repetir toda la canción. A su término se desató un bronco estallido de toses insultantes que duró en torno a unos diez minutos, tiempo que el autor agotó con paciencia para reanudar la obra cuando la última tos (y no él, como todos esperaban) se derrumbó. Justo antes de concluir el último poema alguien grito aliviado «¡se acabó!», momento en el que estallaron

silbidos y agitación de llaveros donde se enzarzaban confusos ¡fuera! y ¡bravo!

Pero la peor singladura que Schönberg hubo de atravesar la hizo en compañía de Berg y Webern, con quienes compartió cartel en el histórico concierto de 31 de marzo de 1913, así que reunir a tan dudosos prebostes en *satanísima* trinidad rebasaba la ofensa para caer directamente en la provocación. Entre las obras que se tocaban estaban el *Pelleas* y la *Sinfonía de cámara* de Schönberg, los *Kinderntotenlieder* de Mahler, unos *lieder* de Alexandr von Zemlinsky y obras de Berg y Webern. Como escenario de la catástrofe se eligió el Musikverein de Viena. Un periódico de la ciudad dio fe de lo que allí aconteció, calificándolo como uno de los mayores escándalos musicales de la historia. Se habló en concreto de «degeneración en escenas incalificablemente escandalosas» cuando, una vez interpretada la obra de Webern, sus partidarios y detractores se enzarzaron en una pelea de varios minutos, eso sí, precedida de «un huracán de carcajadas» acalladas por los aplausos de los fieles seguidores. La tensión se rebajó y todo aparentó normalidad cuando se interpretaron «cuatro hermosos *lieder* para orquesta» de Von Zemlinsky, pero después le tocó el turno a la *Sinfonía de cámara* de Schönberg y arreciaron los silbidos y los ruidos de llaveros y silbatos, todo ello «en medio de un griterío espantoso». Tras ello hubieron de pasar por el horno crematorio dos *lieder* para orquesta de Berg, el primero de los cuales pareció discurrir sin ser notado, pero sólo hasta que Schönberg, harto de los rumores, empezó a golpear el atril con la batuta desafiando a voces a los espectadores para que abandonaran la sala si aquello no era de su agrado, lo que sólo sirvió para levantar chillidos e insultos, y, en una parte del público, un tumulto de bofetadas. Webern decidió tomar partido y empeoró las cosas cuando se levantó en su palco y empezó a llamar a todos «chusma», insulto que fue respondido con el deseo de que todos los tipos como él fueran encerrados urgentemente en el Steinhof (manicomio estatal de Viena). Pronto aquello se convirtió en una coral de pataleos y aullidos, e incluso hubo quien intentó escalar hasta el palco de Webern para lincharle. Quien entonces tomó partido fue la dirección del Musikverein, accediendo al escenario el presidente del Akademischer Verband para rogar que se atacasen ya los *Kinderntotenlieder*, pero no fue escuchado, quizá porque los músicos estaban mucho más pendientes de los planos del Musikverein buscando las salidas de emergencia que de la puerta principal que Mahler se preocupaba por abrirles desde la tumba; el caso es que algunos espectadores interpretaron la llegada del presidente como un insulto y quisieron asaltar el escenario, lo que él evitó con una bofetada al primero que lo hizo. En aquel momento buena parte del público se enrespó y, esta vez sí, abordó el escenario, momento en que los músicos huyeron en desbandada.

Vaya, ni en los momentos más estelares del Parlamento chino...

HACIENDO AMIGOS...

La primavera y Stravinski hicieron muy buenas migas: Stravinski consagró a la

primavera y la primavera consagró a Stravinski, ello en un estreno que quedará para siempre como el adalid de la polémica por antonomasia. Año 1913. Teatro de los Campos Elíseos de París. Una mezcla visceral de sensualidad, sexualidad, pasión musical y torridez danzante. No se podía pedir más. Stravinski se habían propuesto entrar en el mundo de la geometría musical con las derivadas más complejas y, sin embargo, su éxito había sido el fracaso de aquella iniciativa, porque al final todo se quedaba en una aritmética muy maniquea: lo que la *Consagración* había enseñado era a sumar y a restar; o se estaba a su favor o contra ella, o generaba fervientes adhesiones o briosas sustracciones. No había más. Se siguiera el camino que se siguiera todos ellos conducían al ombligo del compositor. Cuenta *sir* George Solti cómo había conocido en Londres a la octogenaria Sybil, marquesa Cholmondeley, quien había asistido al clamoroso estreno de todos los estrenos. Al parecer había tal nivel de griterío en las gradas que se hacía casi imposible oír la música, aunque la peor parte se la llevaron los bailarines, sostenía la marquesa, dado que muchos espectadores se subieron al escenario para atacarles con sus paraguas. El propio Stravinski recordaba aquella bronca velada en su libro *Expositions and developments*:

Desde el comienzo mismo de la representación comenzaron a oírse moderadas protestas contra la música. Y entonces, cuando se alzó el telón sobre el grupo de lolitas patizambas y de largas trenzas que saltaban y brincaban [se refiere a la *Danse des adolescents*], estalló la tormenta [...]. Dominado por la furia llegué a un lugar detrás del escenario y entonces vi a Diaghilev que encendía y apagaba las luces de la sala en un último esfuerzo por calmar los ánimos. Durante el resto de la velada permanecí entre bambalinas, detrás de Nijinsky, que sostenía la cola de su frac, mientras de pie sobre una silla gritaba números a los bailarines, como si hubiera sido el patrón de un barco.

Stravinski no pudo oír cómo en un momento dado el compositor francés Florent Schmitt, refiriéndose a las damas del elegante distrito 16, gritaba: «¡Que se callen las putas del dieciséis!». Aquello desató más insultos, réplicas y contrarréplicas. De repente medio centenar de personas se desnudaron y hubo de intervenir la policía, llevándoselas a la gendarmería. Quién le iba a decir entonces a Stravinski que un año después se representaría su *Consagración* con el mismo director, Pierre Monteux, y que el compositor sería llevado en volandas por las calles. Apuntes alternativos de aquel estreno fueron llevados a sus *Crónicas*, al menos lo poco que recordaba, ya que «abandoné la sala tras los primeros compases del preludio, que no tardaron en arrancar risas y burlas», para terminar armándose «un jaleo espantoso» en el que Stravinski hubo de perseguir a Nijinsky y contenerle tirándole de la camisa, ya que «preso de la ira, trataba de arrojar sobre el escenario para montar un escándalo [...]. Terminó por ponerse de pie encima de una silla gritando desesperadamente a los bailarines: “Dieciséis, diecisiete, dieciocho...” [ellos tenían su propia manera de llevar el compás]». La propia esposa de Nijinsky, Rómola, dejó grabada su impresión de aquel barco en trance de hundimiento, recordando cómo las damas de alta sociedad se escupían unas a otras en los palcos, viéndose también bofetadas aquí y allá e intercambios de tarjetas de visita para retos a duelo. «Los bailarines lloraban entre los bastidores», señaló desolada.

También Richard Wagner se cambió tarjetas de presentación con la tradición, dado que cada nueva función constituía un morboso desafío a las reglas preestablecidas. Óperas hoy absolutamente consagradas, que no acusan una sola fisura en nuestra emoción y nuestra aceptación, no pasaron sin embargo el día de su estreno el límite mínimo en su prueba de salto de altura. Casi siempre terminaban derribando la barra con los pies. Y los pies eran comúnmente de los espectadores, con sus pataleos. Esto es lo que pasó con *Tannhäuser* en su primera representación francesa, el 13 de marzo de 1861, dieciséis años después de su estreno en Dresde. La falta de previsión de Wagner y su egolatría llevaron de la mano al fracaso su primera gran ópera, y es que no había nada como consultar un manual de costumbrismo del país donde uno deseaba poner a pastar sus obras, para saber de qué hierba estaban hechos sus campos. Cuando le hicieron notar que su ópera no llevaba *ballet* en el segundo acto y que aquello podía suponer una afrenta en un país habituado a tal intercalado, el alemán se negó en redondo a ridiculizar de aquella manera a sus personajes en el capital episodio del concurso de canto. El caso es que al estreno asistió un grupo de niños del Jockey Club que se propuso y logró dinamitar el segundo acto con silbidos y chirridos de silbato. Como quiera que en la segunda y tercera representación procedieron los mismos desaprensivos con las mismas maniobras, *Tannhäuser* se cayó finalmente de las carteleras. «¿Qué pensará Europa de nosotros? —escribió profundamente avergonzado Baudelaire en su ensayo *Richard Wagner y el Tannhäuser en París*—. ¿Y qué dirá de París el pueblo de Alemania? Este puñado de canallas ha traído la infamia sobre todos nosotros». Piénsese que el contrato suscrito con Wagner incluía diez semanas de representaciones, y que el montaje de la obra había requerido nada menos que seis meses con 164 ensayos... Con un puntito de complacencia escribía Leon Escudier a Verdi acerca del fiasco monumental del caballero Tannhäuser en la ciudad del amor: «Durante toda la representación, a la que asistió el emperador, todo el público, exceptuando algunos zapateros prusianos y austriacos, se rio a carcajadas, luego abucheó y, por último, silbó».

CUATRO ITALIANOS PASADOS POR AGUA

Si hoy día una temporada de ópera quiere evitar la incógnita de balances contables negativos está obligada a interpolar en su cartel algo de un Verdi o de un Puccini. Ese *algo* es muy distinto al «no se qué que queda balbuciendo» de San Juan de la Cruz; con Verdi o Puccini lo que quedaba era contabilizado. Pero, por mucho que cueste creerlo, algunos de los estrenos de aquellos dos insignes italianos no tuvieron el tirón de taquilla que hoy conocemos, sino más bien el tirón de los coches gripados.

Verdi, l'insigne Verdi. Por mucho que nos siga conmoviendo su *Traviata* con independencia de las veces que la hayamos escuchado, en su estreno en el teatro veneciano de La Fenice un 6 de marzo de 1853 el público la recibió con silbidos y

sanas carcajadas entrado el tercer acto, que precisamente desarrolla la agonía de Violetta, seguramente una Violetta muy poco creíble la de aquel día. Entre las muchas cartas de desahogo que escribió Verdi al llegar a su hotel aquella noche infausta estaba la dirigida al director orquestal y compositor Angelo Mariani: «*La traviata* fue un inmenso fiasco, y lo peor de todo es que la gente se rio». Decididamente La Fenice no traía buena suerte a Verdi y, supersticioso y vengativo como era, no quiero poner por él la mano en el fuego para saber de qué lado se removió en la tumba cuando el teatro fue devorado por las llamas en 1996. El caso es que cuando estrenó allí su ópera *Attila* el 17 de marzo de 1846 la ley de Murphy aún no había sido promulgada, pero ya era de oficiosa aplicación. Pasó que el tenor italiano Carlo Guasco se quedó ronco poco antes de levantarse el telón, pasó que el barítono Natale Constantini cantó a medio pulmón forcejeando como estaba con una gripe y, por si fuera poco, ya estaba La Fenice jugando con fuego cuando la gran cantidad de velas que adornaba el escenario levantó una humareda que provocó ahogos en el público. El estreno produjo deplorables resultados, pero en la segunda función Verdi conoció la gloria, siendo escoltado hasta su apartamento con un desfile de antorchas y banda militar, todo ello con una multitud de personas que «gritaban como condenados», según él mismo apreció.



En La Fenice *il signore* Verdi no se sentía precisamente como en casa. La fotografía le muestra en una ilustración para *Vanity Fair* en 1879, cuando contaba con sesenta y seis años.

Tampoco Puccini lo tuvo fácil. Para ser profeta en el terruño no sólo había que hacer buena música, sino también esmerarse en ser un buen comunicador. Y Puccini, tímido por naturaleza, sólo ganaba elocuencia en el lenguaje de los números. De las cifras para ser más exactos. Llegar al público a través de la música no sólo debía ser mérito de la música, sino también del autor, y Puccini olvidaba a menudo que aquella alianza tenía doble lectura según estuviera escrita en inglés o en italiano. En América pisaba el puerto y lo demás se le daba por añadidura. En Italia era pisar un teatro y se le rebajaba cualquier añadido, y es que, a fin de cuentas y para desgracia del músico, cuando los espectadores tomaban asiento en Italia eran los que estaban y estaban los que eran.

Madame Butterfly. Drama en tres actos. Scala de Milán. Un previsiblemente glorioso 17 de febrero de 1904. Aunque en los ensayos generales el público se había deshecho en halagos hacia la obra, Puccini, experto cazador como era, cometió un error imperdonable en el oficio de la cinegética: vender la piel del oso antes de cazarlo. Ya en el primer acto fue pillado en pecado de autointertextualidad por varios espectadores avezados cuando, cantando Butterfly el tema *Siam giunto*, se desataron en gritos advirtiendo al resto del público que aquello era de *La bohème*. Pero en el segundo acto ya se cayeron definitivamente los palos del sombrero. Cuando en un momento dado Cio-Cio-San presenta al cónsul americano Pinkerton el hijo común fruto de su pasado encuentro amoroso, varias voces entre el público dieron una inquietante voz de alarma: «¡Es el hijo de Toscanini!». Aquella originalidad era sólo aparente, dado que la soprano Rosina Storchio había tenido un romance con el director italiano el año anterior que ya era de dominio público. En otra parte de la ópera, en concreto al final de la noche de vigilia de Cio-Cio-San, en la que Tito Ricordi había sugerido a Puccini que se escuchara una imitación del canto de los pájaros recibiendo la alborada, el público se mostró muy participativo, ya que se unió con las más variadas onomatopeyas del reino animal. Crítica de la revista *Musica e musicisti*: «Silbidos, griterío, voces, risas, chillidos, risas burlonas entre las peticiones de un bis para animar todavía más a la muchedumbre. Así recibió el público la nueva obra del maestro Puccini. Después de semejante algarabía infernal la gente salía divertida del teatro». Carta de Puccini a su amigo Camillo Bondi un día después del estreno: «Con el ánimo triste pero imperturbable tengo que comunicarte que he sido linchado. Estos caníbales no han escuchado ni una sola nota. ¡Qué orgía de espantosa locura, llena de odio! Pero mi Butterfly sigue siendo lo que es: la ópera más sentida y más expresiva que he escrito». Puccini terminó por saber que aquel circo se había montado con la contratación de claqués para torpedear un éxito seguro, todo orquestado por Edoardo Sonzogno, un editor rival de Ricordi. A pesar de esto último Puccini sometió la ópera a una poda considerable, suprimiendo frases enteras y reescribiendo otras, con el resultado de la desaparición de trescientos compases en la reducción de piano. Reestrenada en el Teatro Grande de Brescia en mayo de 1904 conoció un éxito clamoroso, hasta el punto de tener que salir a escena diez veces. A pesar de que en 1906 fue representada en Budapest y al final fue llamado unas cuarenta veces a escena, en 1907 se decidió por otra revisión, la hoy conocida, en la que aún eliminó 474 compases de la versión de Brescia.

Si algo era imposible hacer con el público italiano era engañarlo, y de hecho ya vimos qué pasó con la colada de rondón de *La bohème* en las mismísimas faldas de Butterfly. También Vincenzo Bellini tuvo que soportar el espectáculo de ver cómo se pasaba su ópera *Beatrice di Tenda* no por la máquina de contar dinero, sino por la de moler grano. *Beatrice* llegó un año y medio después de la triunfal *Norma*, pero su estreno fue un inesperado fracaso. Parte del público ya empezó a silbar antes de subir el telón como forma de hacer saber a Bellini que pondrían la trompa de Eustaquio y

todos los instrumentos que Eustaquio aún guardase en cada nota que allí sonara, y así ocurrió que cuando había algún fragmento que sonaba a la otra el público gritaba ¡*Norma!* en voz alta y llamaba «tramposo» e «imitador» a Bellini. «Llegué a pensar que estaba en una feria», escribió nueve días después, rumiando todavía el fracaso.

Otro italiano que también puso sus barbas a remojar, y no sólo en el título de una de sus óperas, fue Gioachino Rossini. Precisamente su *Barbero de Sevilla* conoció en su estreno de 20 de febrero de 1816 (23 años) un fracaso monumental. Se oyeron burlas, gritos y silbidos que tenían tanto que ver con la música como con los numerosos errores en el escenario; incluso el propio Rossini fue objeto de sonora burla por la «desapercibida» chaqueta color avellana con botones de oro con la que acudió al estreno, parte del cobro de sus honorarios. Tales razones sumaron el peso necesario para que no acudiera a la segunda función, optando por quedarse en la habitación de su hotel y perdiéndose de esa forma lo que ese día, váyase a saber por qué, constituyó un éxito clamoroso. Se cuenta que oyendo Rossini una turbamulta por la calle, y en la creencia de que al fracaso del estreno le había seguido en buena lógica otro segundo, escapó del hotel, atravesó un patio y se refugió en un establo anejo para evitar así el linchamiento que se avecinaba. Cuando fue descubierto le dijeron que lo que se gritaba por la calle era, sin embargo, cosas del tipo «Bravo, bravísimo Figaro», pero la respuesta del descreído Rossini fue solemne: «A la mierda con sus bravos; no pienso salir». Hasta el propio dueño del hotel le fue a buscar para persuadirle de la necesidad de regresar a la habitación, dado que temía por la integridad de su establecimiento, pero el músico se cerró en banda: era joven y quería vivir lo suficiente para seguir componiendo unos cuantos años más. Se llegaron a lanzar piedras contra la ventana de su habitación, de manera que esa noche, según contó Rossini, durmió temblando de frío. El propio compositor referiría a Wagner años después: «Tuve que huir ante la actitud de un público verdaderamente extraviado. Bien creí que iban a asesinarme». Ya la había armado años antes con su ópera *Il signor Bruschino*, compuesta a los diecisiete años, sufriendo un tumultuoso estreno por culpa de los golpes que daban los músicos con los arcos de su violín contra las lamparitas del atril y la repetición de las sílabas en el canto del tartamudo Bruschino, algo que el público consideró a caballo entre el escándalo y la trivialidad.

PROGRAMAS EN LA MANO Y DINAMITA BAJO LAS BUTACAS

Pero los primeros espadas de la música buscaron deliberadamente la controversia: Mahler, Debussy, Schönberg, Berg, Shostakovich... El coste emocional de un estreno fracasado resultaba largamente recompensado con la crítica destructiva, cuya función en el fondo era la de llamar la atención acerca de un fenómeno emergente, una música abruptamente desarraigada de la matriz de la tradición con sus apéndices y extremidades diseñados y preparados para marcar hitos de evolución. Un estreno siempre suponía la noticia de un nacimiento, y desde el momento en que la criatura

era expelida al mundo ya daba que hablar, las esporas de la contrición estaban dispersas y ya era posible la multiplicación descontrolada de su eficacia.

El estreno de *El caballero de la Rosa* en Italia supuso un escándalo en toda regla. Fue un 1 de marzo de 1911, en la Scala de Milán. La cosa ya empezaba con un recelo enfermizo, por cuanto al público italiano la temática le levantaba ampollas en la memoria histórica acerca de la pasada dominación austriaca y la anexión austrohúngara de Bosnia en octubre de 1908, así que, sonara lo que sonara, aquello era la crónica de una batalla anunciada. En el primer acto el público estuvo contenido, relajado en las formas; incluso Strauss salió a saludar tres veces a su conclusión. Pero el estallido se produjo en el segundo acto, cuando el barón Ochs reconoció a ritmo de vals que para él ninguna noche resultaba excesivamente larga en compañía de una preciosa joven. En aquel momento los espectadores de las tribunas altas se tomaron el vals como un agravio intolerable y arrojaron sobre el patio de butacas multitud de octavillas entre silbidos y voces. Strauss corrió aterrizado al escenario, ya que el tercer acto estaba plagado de minas, o sea, de vales. Después vino lo que canta la falsa criada Mariandel en su coqueteo con el barón Ochs: «Hermosa música», dijo. Esta inocua apreciación fue interpretada por alguien de la galería como un desafío y sin dudarle aportó su réplica: «¿Hermosa música? ¡Estúpida más bien!». Aquello animó al resto y los insultos a Strauss y a Austria comenzaron a llover. El director orquestal Tullio Serafin no colaboró precisamente al sosiego cuando, hartado de tanta intransigencia, se volvió hacia el público y gritó «¡Asnos!», lo que sólo contribuyó a que aumentara el vendaval. Sin embargo el furioso aguacero escampó cuando llegó el famoso trío del final entre la Mariscala, Octavian y Sophie, *Hab` mir`s gelobt*, cuya belleza, pocas veces escuchada antes, hizo enmudecer a todo el teatro. Cuando cayó el telón el público estaba rendido a los pies de Strauss y las ovaciones fueron atronadoras.

Cuatro años antes Strauss había puesto su cabeza en manos del público americano como Juan el Bautista puso la suya ante la bíblica Salomé cuando estrenó su ópera dedicada a la legendaria danzarina. La sensualidad sin tapujos que desató en determinadas escenas provocó enorme indignación en los espectadores americanos, que vieron cómo aquel templo musical que era el Metropolitan Opera resultaba mancillado como ningún otro compositor había osado hacerlo antes. El resultado fue que se suspendió el resto de funciones previstas y las críticas periodísticas arreciaron. Henry Krehbiel la tildó de «moralmente hedionda», y el titular de un periódico neoyorkino habló de «ópera repugnante».

También en un momento dado a Anton Bruckner le hicieron pasar por un segundo aro, el de la humillación, como si no tuviera bastante con el primero, el de su timidez, que le despellejaba a diario. Aun así el hombre tenía otros puntos de contacto menos sutiles que su epidermis y, por raro que parezca, los utilizaba. Un vienés de pura cepa como él debía mover los hilos adecuados para estrenar su *Tercera sinfonía* con la Filarmónica de Viena, por supuesto, y lo hizo el 16 de diciembre de 1877. El

resultado fue un desastre. Los músicos, molestos por el errático sistema de compases que el compositor había adoptado, tocaban notas falsas y se hacían muecas entre ellos para dar a entender a todos lo mucho que les divertía aquella infumable broma sinfónica. Como pocas cosas hay tan contagiosas como el desprecio el público fue abandonando paulatinamente la sala hasta que sólo quedaron unas veinticinco personas, entre ellas dos entusiasmados jóvenes: Mahler y Hugo Wolf. Al final aquellos hilos fueron al final de sutura, y hasta que el tiempo no los reabsorbió dos años después Bruckner fue incapaz de componer nada más, vencido por la depresión. También Mahler sufrió en sus carnes la división de bandos (más militares que musicales) entre el público, en concreto en el estreno vienés de su *Cuarta sinfonía* en la Sala de la Musikverein, en enero de 1902, donde según rememora Bruno Walter los espectadores se liaron a puñetazos.

En Francia surgió un movimiento musical, como era el impresionismo, muy apto para convertir los escenarios en competiciones de tiro, y es que los espectadores, a fin de cuentas, no hacían más que dialogar con el compositor en la lengua de la humillación, intercambiándose razones por sinrazones. Si las disonancias no eran entendidas por los espectadores estos al menos trataban que sus silbidos, pataleos e insultos se entendieran a la perfección, y la experiencia histórica nos ha enseñado que, por suerte, ni una sola de aquellas partituras dio sus compases a torcer.

Symfonie in Dmoll
Hr. Hochwohlgeboren
Herrn Herrn
Richard Wagner,
dem unerreichen,
weltberühmten und
erhabenen Meister
der Dicht. und Tonkunst
in tiefster Ehrfurcht
gewidmet von
Anton Bruckner.

La timidez e inseguridad de Bruckner quedaron contradichas por la fuerza expansiva de su música. Su *Sinfonía n.º 3* fue dedicada a su admirado Richard Wagner, cuya muerte lloró en abundancia.

Pélleas et Mélisande fue estrenada en el Teatro de la Ópera Cómica de París el 30 de abril de 1902. Debussy sonrió de agradecimiento anticipado por el alboroto que el público iba a armar. Aquella borrasca crítica sería en realidad su cuadrante azul en el cielo publicitario. Y pasó lo que tenía que pasar. El público se dio de bruces con una música árida y desprovista de armonía, llegando a pensar que el episodio de afinación de los instrumentos se estaba dilatando más de lo usual. Una vez más el libreto lo puso a huevo, porque en un momento dado Mélisande declaró: «No soy feliz», tras lo cual una buena parte del público contestó efusivamente: «¡nosotros tampoco!». A

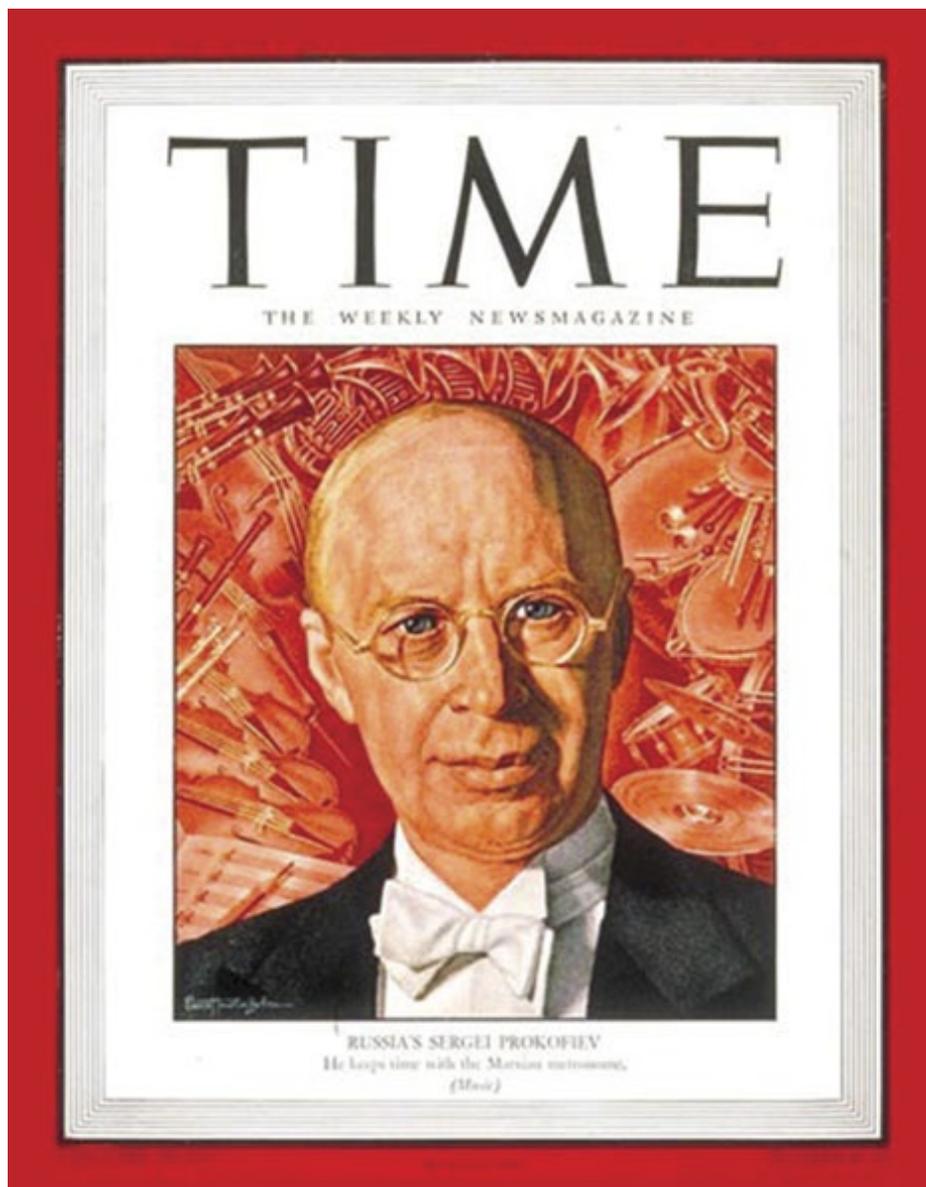
partir del segundo acto prácticamente no se oyó a la orquesta por el oleaje de abucheos, risas y pataleos que salpicaban el teatro. En los entreactos la gente aprovechó para trasladar fuera de escena los pros y los contras de aquella música y pronto hubo grupos de partidarios y detractores que se enzarzaron a golpes, dada la poca efectividad que mostraba la opción de la retórica, hasta que por fin hubo de intervenir la policía. Cuando en el cuarto acto uno de los personajes, Golaud, saca los versos de la nariz del pequeño Yniold, se desató un clamor de risas e insultos que poco faltó para que la función se suspendiese. Una vez que cayó el telón el director orquestal André Messager se fue a un rincón a llorar y varios músicos se acercaron a él para darle el pésame, dado el reciente fallecimiento de un hermano, creyendo que al óbito se debía aquello desconsuelo, pero su respuesta fue: «No es por él por quien lloro, sino por Pelléas». Una vez más se cumplía la profecía de Debussy, cuando años antes había declarado: «Yo escribo cosas que no serán comprendidas más que por los nietos del siglo veinte».

Erik Satie se mostró encantado con aquella forma que tenía el público de entender la vida musical y se propuso crear su obra de forma que el resultado sólo se entendiera con unas esposas puestas y de camino al furgón policial. Uno de sus mayores logros en esas pretensiones de interactuación fue su *Les aventures de Mercure*, ballet sobre un texto de Jean Cocteau que adulteraba una versión de *Romeo y Julieta*. El estreno del *ballet* fue un maravilloso escándalo. A él asistieron Louis Aragon y André Breton, padre este del surrealismo, molestos ambos con Satie porque no habían logrado su adhesión a la camarilla de moda, lo que le convertía por tanto en un elemento peligroso y contaminante en la configuración de las bases del arte de vanguardia. Acudió al estreno un buen número de surrealistas, comandados por Aragon, que empezó a gritar «¡Viva Picasso, abajo Satie!», en tono creciente, hasta que hubo de intervenir la policía para sacarlos a todos a la calle. Corría el año 1924 y Satie ya se había revelado todo un fenómeno en el fomento de la discordia entre *ismos* artísticos. El año anterior había sido invitado por Tristan Tzara, fundador del dadaísmo, para conmemorar en una velada el nacimiento de su revista, que Tzara usaba como arma arrojada contra los surrealistas de Breton. Allí Satie se dispuso a interpretar para todos sus *Trois morceaux en forme de poire (Tres piezas en forma de pera)*, pero antes del primer acorde la mayoría del público ya estaba enzarzado en disputas que nuevamente hubo de disolver la policía. Algunos recuerdan a Breton golpeando a un individuo con un bastón y abofeteando a otro. Yo no dejo de preguntarme qué hacían dos gallos en el mismo corral...

Ravel también tuvo su turno en este *petite apocalypse* que era el estreno de una obra burladora de la ortodoxia musical. La primera pieza que escribió para orquesta fue la obertura *Shéhérazade*, en mayo de 1899 (24 años), que dirigió además el día del estreno. Al parecer la obra hacía aguas por todos lados y el público demostró su interés con abucheos. Sólo un héroe, el pianista español Ricardo Viñes, buen amigo del francés, tuvo el valor de ponerse en pie y, entre vítores y vivas entonados por él

solo, aplaudir como un fanático. El propio Viñes recogería en su *Diario*: «Ravel lo merece realmente, porque tiene talento y es joven e incomprendido por todos».

Ya vimos en otro capítulo como el *enfant terrible* ruso, Serguéi Prokófiev, revolucionó y volvió del revés los fundamentos de la composición pianística, trayendo de cabeza al público, a la crítica y a los jurados, incapaces de asimilar ordenadamente aquel nuevo lenguaje de los tiempos que se les venía encima sin avisar apenas. El estreno de su *Concierto para piano n.º 2* supuso el bautismo de fuego de aquel descreído en todo lo que no fuera su concepto de creación musical, ajena a los dictados y tendencias impuestos por los Conservatorios de Moscú y San Petersburgo, anarquizando las trazas melódicas según la línea hasta entonces conocida y fragmentándola en una sucesión de ingeniosas y muy controladas explosiones. Veamos lo que publicó *Peterbúrgskaya Gazeta* el 25 de agosto de 1913 sobre aquel estreno: «[...] En el público hay perplejidad. Algunos están indignados. Se levanta una pareja y corre hacia la salida: “Con esta música se vuelve loco cualquiera”. Las localidades se vacían. Con una combinación implacablemente disonante de los metales, el joven artista termina su concierto. En el público hay un verdadero escándalo. La mayoría abuchea. Prokófiev se inclina de manera provocativa y vuelve al piano para repetir. Se oyen por doquier exclamaciones: “¡Al diablo toda la música de estos futuristas! Deseamos disfrutar. Música como esta hasta los gatos pueden ofrecerla en casa”». El verano del año siguiente Prokófiev no lo emplearía en descansar, sino en enfurecer, porque comenzó la composición de su Op. 20, la poderosa y primitiva *Suite escita*, con la que perseguía potenciar el efecto de la *Consagración* stravinskiana y hacer delirar al público tal como Stravinski lo había logrado el año anterior. El estreno de la *suite* el 29 de enero de 1916, dirigida por el propio autor, fue un escándalo en toda regla para los compositores rusos, en especial para Glazunov, que no volvió a hablar a Prokófiev nunca más. Alexandr Siloti había hecho posible aquel estreno, entusiasmado con el perfil de la obra y sabedor de que con aquella pieza el prometedor joven iba a descollar peligrosamente sobre el paredón de los fusilamientos. El propio Siloti se mostró eufórico durante la interpretación de la pieza: «¡Eso es, dales una bofetada en la cara! ¡Dales una bofetada bien fuerte!», se le oía decir. Aquel día Prokófiev dio gracias a Dios por hacer al hombre con dos mejillas: en una estaba marcada la bofetada de la *Consagración*; en la otra acababan de marcarle la segunda.



Lo de Prokófiev era criar fama y echarse a componer. La revista *Time* le reservó un hueco de honor en su ejemplar de noviembre de 1945.

La cabeza visible de la generación posterior, Dmitri Shostakovich, si bien con un estilo marcadamente diferente, siguió obedientemente aquella tónica dominante de la trasgresión. Sólo tenía veinticinco años cuando su opera *La nariz* fue sonada por los críticos y estos se limitaron a dejar sobre el papel lo mismo que la obra había dejado en sus pañuelos... Nikolai Malko dijo de ella que era «música desequilibrada», Grits habló de la «granada de un anarquista» llamada a destruir la construcción de una ópera soviética, Gvosdev afirmó que aquello era cualquier cosa menos una ópera soviética, y así sumar y seguir. No en vano un sombrío Shostakovich escribió por aquellos días a su amigo Nikolai Smolich:

Los artículos de Musalevsky y de Gvosdev me afectan muchísimo. Antes del estreno me enteré de que *La nariz* se representaría diez veces. Después del estreno se habló de veinte veces, pero tras estos artículos Dios quiera que se represente tres. Estos artículos ejercen su influencia y quienes los hayan leído no irán a ver *La nariz*. Durante una semana lo veré todo negro, durante dos meses estaré escuchando las impertinencias de mis amigos y conocidos que hablarán del fracaso de *La nariz*, pero entonces seguramente me serenaré y me pondré de nuevo a trabajar, aunque no sé todavía en qué.

En definitiva, entre los años 1890 y 1930 las críticas no eran constructivas o destructivas, sino rehabilitadoras, dado que trataban a los músicos como enfermos mentales necesitados de un intenso seguimiento, no tanto musical como terapéutico. No podemos olvidar a Bela Bartók. El húngaro la lió allá adonde fue con su *ballet-pantomima El mandarín maravilloso* bajo el brazo, un brazo que nunca daba a torcer, salvo cuando portaba algo extremadamente retorcido. Y el *Mandarín* lo era, vaya si lo era. En mayo de 1919 naufragó de teatro en teatro porque nadie deseaba arrojar un salvavidas a semejante obra inmoral y decadente. Si tan maravilloso era aquel personaje debía demostrarlo saliendo a flote por sí mismo, si bien todo apuntaba a que, de lograrlo, lo haría por algún sumidero, dado que en 1921 vio como su estreno fracasaba en Berlín y después otros sucesivos desde 1922 a 1926 en la Ópera de Budapest, hasta que por fin en 1926 la ciudad de Colonia le quitó la etiqueta de *apestada* y la obra se estrenó, no por todo lo alto, sino por toda su poda, ya que para hacerla viable Bartók había tirado de tijera con fruición suprimiendo la mitad de las escenas eróticas entre la muchacha y el adolescente. Aun así el estreno fue un desastre. Uno de los periódicos de Colonia pasó por alto la poda e hizo leña del árbol caído:

La conmoción que estalló en el auditorio y la trama repugnante hicieron que las filas de butacas próximas al escenario se vaciaran antes del final [...]. El estreno de esta obra bartokiana de prostituta y proxeneta con un barullo orquestal hubiera terminado en un rechazo calmado y silencioso si algunos pequeños grupos no hubieran intentado, mediante aplausos y gritos, pidiendo la presencia del autor, transformar el incontrovertible fracaso de la ópera en un éxito. Durante varios minutos resonaron gritos de «¡Vergüenza! ¡Vulgaridad! ¡Escándalo!». Los aplausos quedaron prácticamente ahogados. La barahúnda volvió a crecer cuando, a pesar del éxodo, el señor Bartók salió al escenario.

Esa misma barahúnda hubo de soportar Edward Elgar cuando estrenó en Proms, en 1901, las dos primeras marchas de *Pompa y circunstancia*, pero ya hubieran querido muchos otros para sí la génesis de aquel alboroto, porque lo que el público estaba demostrando en aquel momento, maniatado por la emoción, era su aceptación incondicional de lo que escuchaban. Así lo cuenta Elgar en su *Autobiografía*: «La gente sencillamente se puso de pie y aulló. Tuve que ejecutarla nuevamente, con el mismo resultado; en realidad se negaron a permitirme que continuase el programa. Sólo para restablecer el orden ejecuté por tercera vez la pieza. No mucho más tarde el rey Eduardo VII sugirió que se pusiese letra a la melodía, y así se hizo, con el título de *El país de la esperanza y la gloria*».

ESTRENOS PARA PERDER TODA LA FE...

Había otra secuencia de estrenos en los que no se buscaba la odisea de propósito, sino que esta venía sola, y generalmente por situaciones gafadas, actos fallidos o despropósitos en los que el papel pautado sólo servía para envolver la inmundicia. Aquello, y no oro, era lo que flotaba en el Rin cuando se estrenó el Teatro de Bayreuth el 13 de agosto de 1876. Buena parte de la culpa la tuvieron los tramoyistas;

uno de ellos levantó el telón demasiado pronto y dejó al descubierto una escena de asueto en la que el resto de los operarios, en mangas de camisa, estaban haciendo peonadas por el escenario. Además de eso hubo varios fallos en el cambio de escena, de modo que al final, aunque Wagner fue llamado a saludar durante una media hora, no se dignó a salir de su camerino. Allí se quedó, abatido y colérico hasta que se marchó. Parecida fatalidad le había visitado años atrás, el 12 de septiembre de 1862, cuando se estrenó *Lohengrin* en Fráncfort estando Wagner en el podio. La dirección del bellissimo prelude resultó un primor por el que fue largamente ovacionado, pero a partir de ahí las cosas se torcieron y lo que quedó fue la impronta de un clarinete en el primer acto que, por falta de espacio en el foso, no se le encontró mejor sitio que en la primera fila del patio de butacas, entrando tarde todo un compás y debiendo ser acallado por el propio compositor. La sorna visitó el teatro en el tercer acto, cuando Wagner dio entrada demasiado pronto a las trompetas que entre bastidores tocaba en mi bemol, llegando a una distorsión infernal una vez que se encontraron con las trompetas que entraban en mi natural junto al escenario. Ya las óperas de Wagner parecían venir gafadas desde sus primeros alumbramientos. *Das Lieberverbot* (*La prohibición de amar*), compuesta en 1834 con veintiún años, estuvo marcada por la mala suerte desde su puesta de largo en el estreno, pisando el vestido en numerosas ocasiones. La más llamativa fue la que protagonizó el tenor principal, quien perdió la memoria a menudo, siendo de algarada general verle pasearse por el escenario cantando fragmentos de óperas de los franceses Daniel Auber y Ferdinand Hérold. La segunda función fue un fracaso, contabilizándose tres personas en toda la platea, no se sabe si en el mismo palco o en distintos, pero lo peor (o lo más interesante) fue el escándalo que se armó al otro lado del telón un cuarto de hora antes de alzarse, ya que la cantante principal tenía un *affaire* con el tenor segundo y recién descubierto esto por el marido le había llevado a vengarse de un soberbio puñetazo. El resto del reparto tomó partido en la diatriba, se asignaron roles tras el telón y no ante él y todos se sumaron a la pelea, de manera que la función se suspendió «por ciertas circunstancias imprevistas», según se notificó a los atónitos espectadores.

La misma suerte corrió Robert Schumann con su ópera *Genoveva*, estrenada en el Teatro Estatal de Leipzig el 25 de junio de 1850. Para ser su primera y única ópera se lo jugaba todo a una carta, pero lo trágico es que aquella carta no era de naipes, sino postal, y... nunca llegó a destino. Según el testimonio de Clara los dos primeros actos habían discurrido con alivante normalidad, pero en el episodio central del tercer acto el cantante que encarnaba el papel de Golo olvidó una carta con la que debía haber entrado a escena, de manera que su taxativa orden a Siegfried de leerla él mismo (*Lest selbst!*) se topó con la mano de Siegfried tendida en el vacío. La gente se echó a reír mientras «los dos cantantes —narra Clara— corrían de un lado para otro, desesperados, por lo que toda la escena quedó arruinada y los cantantes sumidos en un estado de confusión absoluta».



El estreno de la *Música para los reales fuegos de artificio* fue un «sálvese quien pueda» del que Händel salió no poco tiznado. La fotografía le representa de paseo con el Rey Jorge I por el Támesis.

Pero esto no es nada comparado a lo que ocurrió con el estreno de la *Música para los reales fuegos de artificio* un 27 de abril de 1749. Al final resultó que los *Fuegos* no tenían nada de artificioso, lo que resultó una desagradable sorpresa, empezando por Händel. El encadenamiento de fatalidades no pudo desafiar más altaneramente la ley de probabilidades, y si no véase como describe el crítico Jonathan Cramer aquella atribulada noche:

El evento empezó muy bien, pero pronto se convirtió en un fiasco. La obertura de Händel, la pieza más elaborada de la suite, dio comienzo a la velada. A su término hubo una atronadora salva de ciento un cañonazos. Luego el edificio apareció súbitamente iluminado por los fuegos artificiales. Se escuchó la *bourrée* de Händel. Un diseño de fuegos artificiales que describía la paz fue acompañado por el movimiento lento, seguido por la sección denominada *Regocijo*. Para entonces ya se había perdido el control de los fuegos artificiales, que seguían saliendo en momentos equivocados. Varios hombres subieron al edificio para tratar de arreglar las cosas y hubo largas demoras. Después todo el edificio se incendió en llamas. La multitud empezó a sentir pánico a medida que el calor se hacía más intenso. Un fuerte viento arrastró las llamas a través del parque. Los ánimos también se encendieron y se hicieron algunos arrestos. Varias personas resultaron heridas, dos fatalmente. Se interpretaron los restantes movimientos de la *Música para los reales fuegos de artificio*, pero ya nadie pudo oírlos. La imagen del rey se incendió y cayó ignominiosamente en una caldera de fuego.

ARRIBA LAS MANOS Y ABAJO LOS HUMOS

Alexandr Borodin estaba convencido (como Rachmaninov lo había estado con la suya) que con su *Primera sinfonía* iba a brindar al mundo poderosas razones para aupar la música rusa al pedestal de las artes, pero su estreno le confirmó precisamente lo contrario, hasta el punto de que el revés le sumió en tal depresión e inseguridad que llegó a abandonar su proyecto de *El príncipe Ígor*. Famihzyn, pope de los críticos musicales moscovitas, no tuvo piedad de él desde las columnas del diario *Golos*: «Parece como si al componer esta sinfonía Borodin no hubiera tenido otra preocupación que la de imponer a sus oyentes una serie de impresiones desagradables».

Y ACABARON DESEANDO MÁS LO CASPOSO QUE LO RASPOSO

Con el estreno de su *Cuarta sinfonía*, tan diferentes de las anteriores, Jean Sibelius cosechó no un gran éxito, sino un gran logro: que al menos la gente no se riera de ella. La ventaja de crear una obra dotada de intriga en lugar de maquiavelismo vanguardista es que despertaba en el público indiferencia en lugar de jocundia o repulsa. En la época de esa composición el médico acababa de dar al músico la noticia más triste que imaginar se pueda, al menos para él, y no era que se iba a morir, sino algo peor: que el tabaco y el vino estaban muertos para él, dada la reciente operación a que había sido sometido para la extirpación de un cáncer de laringe. El caso es que sin aquellos dos poderosos estímulos empleó quince meses en el desilusionado alumbramiento de la obra, resultando por ello una música extravagante para la época y el país, de manera que cuando se estrenó en Helsinki el 8 de marzo de 1902 (36 años) y los músicos dieron el último acorde el público se quedó en absoluto silencio, sin sospechar que aquello había concluido. Algunos incluso aplaudieron, algo aturdidos. Años más tarde su esposa dejó recogida la huella de aquel recuerdo: «La gente evitaba mirarnos de frente, movía la cabeza; las sonrisas eran vergonzosas, furtivas o irónicas. No fueron muchos los que se acercaron al camerino para presentar sus respetos».

Ravel también tuvo su turno en este *petite apocalypse* que era el estreno de una obra burladora de la ortodoxia musical. La primera pieza que escribió para orquesta fue la obertura *Shéhérazade*, en mayo de 1899 (24 años), que dirigió además el día del estreno. Al parecer la obra hacía aguas por todos lados y el público colaboró sellando aquellas vías con abucheos para salir de allí con la cabeza algo más alta que la del compositor. Sólo un héroe, el pianista español Ricardo Viñes, buen amigo del francés, tuvo el valor de ponerse en pie y, entre vítores y vivas entonados en solitario, aplaudir como un fanático. El propio Viñes depositaría en su *Diario* esta perla visionaria: «Ravel lo merece realmente, porque tiene talento y es joven e incomprendido por todos».

Si nos adentramos en Centroeuropa nos topamos con las mismas exigencias de

quienes pagaban y la falta de complacencia de quienes eran pagados, de quienes en unos casos buscaban la diatriba y el choque de culturas, decantándose por la dulce o por la ácida, y en otros actuaban con candidez volteriana, al entender que estaban simplemente entregando al mundo la mejor de todas las músicas posibles.

Cándido, candidísimo se mostró un Richard Strauss de veintidós años con *Aus Italien*, obra de 1886, en cuyo cuarto movimiento intercaló la canción popular napolitana *Funiculí funiculá*, compuesta sólo seis años antes, algo que el público consideró una aberración, no así el autor de la canción, quien llevó a juicio a Strauss por plagio no consentido y con su sentencia estimatoria cobró de allí en adelante un canon cada vez que la obra se representaba en público. Su estreno fue en Múnich el 2 de marzo de 1887, con Strauss en el podio, siendo recibida con un mar de silbidos que por tanto confirmaron al autor la corrección de sus cartas de navegación, ya que, a su decir, si había suscitado «la oposición de la multitud no puede ser insignificante». Se la dedicó al pianista Hans von Bülow, por entonces de cincuenta y seis años, quien la aceptó sólo por la muy honrosa particularidad de haber sido rechazada en bloque por el público.

No menos cándido (y liberado) se mostró Johann Strauss tras la huida de su insufrible segunda esposa, recuperando el brioso pulso creador para escribir de un tirón la opereta *Una noche en Venecia*, fiando sin embargo al valor de su música una flojura del libreto muy difícil de compensar, de ahí que el estreno de la obra el 3 de octubre de 1883 (57 años) fuera un mayúsculo fracaso, algo que además Strauss puso *a huevo*, dado que en un momento dado se cantaba: «Por las noches todos los gatos son pardos. / Entonces dicen tiernamente... miau, miau...», maullado lo cual el público celebró la onomatopeya uniéndose a ella durante largo rato. Ya no hubo segunda función. Tampoco le importó mucho al autor, teniendo como tenía compuesto desde 1867 *El Danubio azul* (además de un centenar de opus por el medio), vals que al menos en América le reportó elevadas ganancias y un estreno en la ciudad de Boston que se halla entre los más aparatosos de la historia. Piénsese que los espectadores eran unos cien mil, que Strauss hubo de dirigir sobre una plataforma elevada a veinte mil coristas y a veinte directores auxiliares que se hallaban bajo él, que había mil ochenta y siete músicos de los cuales unos seiscientos eran violinistas, y que en tales circunstancias tuvo que poner tanta fuerza como maña para llevar aquello a buen puerto. Así lo cuenta el propio Strauss:

De pronto estalló un cañonazo, un gentil aviso para que los veinte mil actuantes empezasen *El Danubio azul*. Di la señal, mis veinte directores siguieron mi gesto lo más prontamente posible y empezó una endiablada marimorena que nunca olvidaré. Empezamos más o menos simultáneamente y yo concentraba toda mi atención en procurar que por lo menos terminásemos al mismo tiempo. ¡¡Gracias a Dios pude conseguirlo!!

Esa misma barahúnda hubo de soportar Edward Elgar cuando estrenó en Proms las dos primeras marchas de *Pompa y circunstancia*, corriendo el año 1901 (44 años), pero ya hubieran querido para sí muchos otros la génesis de aquel alboroto, porque lo que el público estaba demostrando, enajenado por la emoción, era su aceptación

incondicional de lo que escuchaban. Así lo cuenta Elgar en su *Autobiografía*: «La gente sencillamente se puso de pie y aulló. Tuve que ejecutarla nuevamente, con el mismo resultado; en realidad se negaron a permitirme que continuase el programa. Sólo para restablecer el orden ejecuté por tercera vez la pieza. No mucho más tarde el rey Eduardo VII sugirió que se pusiese letra a la melodía, y así se hizo, con el título de *El país de la esperanza y la gloria*».

Decía Nietzsche en *Así hablaba Zaratrusta* que «es preciso tener todavía caos dentro de sí para poder dar a luz una estrella danzarina». En esta frase se dicen muchas cosas con muy pocas palabras: la univalencia de la tenencia, la polivalencia del caos, el hecho del alumbramiento, la paternidad de una estrella, el embrión de un hecho diferencial y el concepto de danza como sublimación del movimiento, de la evolución, de la lucha contra el retraso, en definitiva. Todo eso estaba también en cada estreno, pero en unos estrenos que no se ceñían a simples audiciones, sino a experimentaciones con una totalidad musical que no se entendía si al mismo tiempo no se entendían todas sus partes, de ahí que siempre existiera una contraposición de fragmentaciones: la del público con el autor y la del autor con su obra. El público al final se quedaba donde estaba, había cruzado con seguridad por un paso de peatones desde la expectación hasta el repudio y nada cambiaba. Pero la travesía del músico era completamente distinta, porque, salvo excepciones, la hacía a bordo de lágrimas e inseguridad. El regreso al punto de salida suponía una merma de facultades y una rebelión de las fuerzas, ya que pasaba de un golpe de puños contra el pecho a un golpe de puños sobre la mesa. Era la conversión de un acto de autoafirmación en un entreacto de desesperación. La función continuaba, pero ya no era lo mismo. El segundo plato estaba servido y no era plato de gusto, sino el más insípido: la depresión, y con ella el suicidio en su doble manifestación existencial: el fracaso de su consumación o la riqueza de su tentativa.

Pasen y vean cuán al borde se quedaron algunos.

Capítulo 10

Suicidios que no llegaron a más

Atribuyo el mismo valor a una vida que a otra entre los seres humanos, sea la de Agamenón o la de su porquero. Esto es una premisa apriorística políticamente correcta. Pero, ¿y si reclamásemos una parcela de apoliticismo para hacer pasar la incorrección por un desplante de coherencia? No nos engañemos: el mayor o menor valor de una vida depende de lo que se traiga entre manos. No es lo mismo despedir a un zapatero claveteando la díscola suela en un zapato castellano que hacerlo con Dvorak componiendo su *Sinfonía del Nuevo Mundo* o Músorgski sus *Cuadros para una exposición*. Hay oficios cuyos componentes son sustituibles, pero en otros no hay banquillo que valga: cuando murió Scarlatti el Barroco jugó con diez y al final el último guardián se convirtió también en árbitro de una época: Johann Sebastian Bach. Pero pienso luego en el resto, en Händel, en Lully, en Telemann, en Vivaldi, Rameau, Purcell, Corelli..., y el propio inventario me parece un recitativo inefable, una suerte de encantamiento, como si uno pudiera retrasar una hora el reloj de la historia para toparse con los músicos en sus casas, petrificados, y así retirar de su alcance cuchillos, pistolas y cuerdas para unificarlos en ese denominador común que es una muerte llegada en estado natural, sabedores de que si desaparecía el cuerpo lo haría también la obra, esa obra en inefable y constante transición.

Hace unos años se elaboró por unos psicólogos un estudio que revelaba cómo los poetas tenían treinta y dos veces más posibilidades de padecer una depresión respecto del hombre común. Estoy seguro de que se puede extrapolar ese sensibilísimo oficio al músico, y es que, personalmente, no encuentro ninguna diferencia entre ellos al margen del profundo hiato creador entre la composición de un poema y de una sinfonía. Tener las llaves de acceso al mundo interior es una fatalidad, pero más lo es descubrir que se lleva dentro una potentísima lupa de aumento capaz de agigantar los arcanos e incógnitas del mundo y tener que cernerlos en el cedazo de la música para dejar pasar la luz y dejar en los alambres las sombras. Ya hablaba Berdiaev del problema existencial que entraña el infortunio de la conciencia; pero las crisis de los músicos han sido preferentemente de creatividad, no de conciencia, de manera que sólo una conciencia ha tenido la capacidad de hundirlos: la de saberse agotados musicalmente. Este capítulo es el ejemplo de una marcha atrás en un determinado punto de la rendición, un punto que la conciencia les había impuesto como de no retorno y que el deseo de cumplir su obra abortó al borde mismo del abismo...

UNA MUJER DE POR MEDIO (COMO CASI SIEMPRE)

Como músico, Chaikovski era un hombre de principios, pero como hombre era un animal de costumbres. Y es que, hipersensible como pocos, tenía por costumbre sufrirlo todo, padecerlo todo, reconvertir el mundo en un inmenso aparato de deglución y dejarse masticar por todo. Ciertamente es que, mal que bien, fue superando todos sus baches autolíticos, pero el escollo mayor no venía en ningún plan de conservación de carreteras, así que Chaikovski, homosexual inconfeso y en permanente conflicto, lo sorteó casándose con él. Aquel accidente geográfico se llamaba Antonina I. Miliukova y condujo al compositor primero al *spleen*, después a la depresión y, finalmente, al deseo de quitarse la vida. Carta a Nadezhda von Meck el 9 de agosto de 1877, veintiún días después de su boda:

Deseé la muerte con todas mis fuerzas. La muerte me parecía la única salida, pero el suicidio estaba descartado. Amo a algunos miembros de mi familia, a mi hermana, a mis dos hermanos más jóvenes y a mi padre. Si decidiera suicidarme y lo realizase sería para ellos la muerte [...]. Aquella horrenda vida continuó durante algunos días. Yo tenía dos distracciones: una, mucho vino, con el que me aturdí y lograba algunos minutos de olvido.



Entre Chaikovski y la misoginia más acérrima sólo había un oasis: su mecenas Nadezhda von Meck.

El 24 de septiembre escribe a la misma destinataria: «Para explicar lo que siento no necesito decir sino que mi único deseo es encontrar la ocasión de huir a cualquier parte, pero ¿cómo? ¿Y adónde? ¡Es imposible, imposible, imposible!». Finalmente entendió que con un poco de valor y otro poco de intimidad sí era posible y unos diez días después se metió desnudo de cintura para arriba en las aguas heladas del río Moscova; sólo salió cuando el frío se le hizo insostenible y estuvo seguro de que una pulmonía haría el resto del trabajo. La historia terminó con el compositor viajando unos días después de Moscú a San Petersburgo para desahogarse con su hermano Anatoli, quien a su vez viajó de inmediato a Moscú para pasar la patata caliente a Nikolai Rubinstein, quien no reparó en visitar a Antonina para explicarle la cruel situación e instarle a consentir un divorcio rápido y no traumático.

En definitiva, era admitido por todos que en la cabeza de Antonina había muy

poca materia gris, así que fue aquel *horror vacui* el que motivó la espantada de Chaikovski para regresar a aquel otro *horror vacui* que era la conciencia diezmada de su homosexualidad, donde al menos el terreno era conocido y las obligaciones a satisfacer inexistentes. Quien tenía mucho más en la cabeza, y a punto estuvo por ello de perder la suya su esposo, fue Cósima Liszt, a la sazón cónyuge de Von Bülow. Cuando a este le pareció más que evidente que entre ella y Wagner empezaba a haber algo más que una diferencia de veinte centímetros de altura escribió a su amigo el fabricante de pianos Carl Bechstein: «¡Oh Dios! ¡Cuán solo me siento! Si todo acabase... Sería mejor que un alma caritativa me proporcionase una dosis mortal de ácido prúsico. ¿No existe en todo Berlín un boticario comprensivo? Le donaría mi biblioteca y todo cuanto poseo».

El caso de Piotr Illich Chaikovski con su esposa era de manual. De manual de maniobras militares. Uno siente deseos de quitarse la vida como forma de neutralizar la insoportable presión del vacío de la amada, pero no cuando uno se casa con ella, salvo que sea la equivocada y ello se perciba «con el tiempo ya cumplido». Ese vacío fue un buen arriero para animales dolientes como Berlioz o Beethoven, quienes en un momento ruinoso de sus vidas conocieron la calle de la amargura y comprobaron que quien la inauguraba tijera en mano siempre era una mujer. Beethoven tuvo un buen número de amantes, pero en 1811 experimentó cómo una en especial removía sus cimientos: Teresa Malfatti. La escasa disposición de esta por el músico y el veneno que en forma de sordera se derramaba rápidamente por sus conductos auditivos hizo que Beethoven escribiera a su amigo y biógrafo, el médico Franz Wegeler: «Debería sentirme feliz, quizá uno de los mortales más felices, y así sería si ese mal perverso no se hubiese instalado en mis oídos. Si no hubiese leído por ahí que un hombre no debe quitarse voluntariamente la vida mientras aún pueda realizar una buena acción habría abandonado hace mucho esta tierra, y, lo que es más, por la propia mano». Esta descortés forma de decir adiós no se trató de una ocurrencia pasajera, sino de una constante que tanto más cuajó cuanto mayor fue la indefensión que sintió el músico ante un mundo paulatinamente cerrado a sus sentidos, empezando por el del oído. En la primavera de 1802, con treinta y dos años y consumido por el mal de oído, Beethoven se instaló en el pueblo de Heiligenstadt, desde donde en uno de los raptos más emotivos que jalonan la historia del arte escribió su famosa carta (testamento) a sus hermanos, en la que, entre otras muchas cosas, les revela cuál es la mejor atadura para seguir enredados a la vida: «Recomendad a vuestros hijos la virtud: es lo único que puede daros la felicidad; ella y no los bienes materiales. Hablo así por experiencia propia. La virtud es lo que me ha consolado de mis desdichas. Gracias a ella y a mi arte no ha terminado mi vida con el suicidio». La experiencia *propia* de Berlioz hacia 1833 era *ajena*: concretamente la de Harriet Smithson. Tras mucha insistencia por parte del músico había logrado una presentación formal en diciembre de 1832, cuando él ya era un compositor consagrado y ella una actriz maravillosa, sobre todo entre bastidores. Como pasaran las semanas y Berlioz viera a

la Smithson escasamente participativa en la visión que él tenía de los siguientes cincuenta años de vida en común la animó con un golpe de gracia que así describe a su amigo Ferrand en carta de 30 de agosto de 1833:

Olvida lo que te dije respecto a mi separación de la pobre Henriette, ya que no ha tenido lugar. Ella no lo quiso; desde entonces las escenas se han hecho cada vez más violentas. Hubo algo parecido al comienzo de un matrimonio, un contrato civil que destruyó su detestable hermana; desesperación de su parte y reproches de que yo no la amaba más. Cansado de la lucha contesté a eso tomando veneno frente a sus ojos. Horribles gritos de parte de Henriette (desesperación sublime), risas de mi parte (deseos de volver a escuchar otra vez sus frenéticas protestas de amor), un emético (ipecacuana), resultados que duraron diez horas, ¡y no quedaron más que dos gramos de opio! Estuve enfermo durante tres días, pero pude resistir.

Otro que resistió literalmente hasta la locura fue Gaetano Donizetti. En 1837 (29 años) su esposa dio luz a un hijo, pero días después la muerte acogió en sus sombras a *la madre* y mes y medio después a *su madre*. La desesperación le llevó a calibrar la idea de suicidarse, pero las partituras le insuflaron la vida necesaria y ese año compuso *Roberto Devereux*, dos años después *Lucia di Lammermoor*, al siguiente *La hija del regimiento* y *La favorita*, para dos años después poner la guinda más cómica e imposible de prever seis años antes: *Don Pasquale*.

MÚSICA AL CUELLO: ESA SOGA QUE AL FINAL SIEMPRE SE ROMPE

Ya lo decía Rilke: *Überstehen ist Alles (Sobreponerse es todo)*. Para ello se necesitaba una buena materia prima y un escenario donde poder sentirse uno ave fénix sin los peligros consustanciales a un coto de caza menor. Pero la resistencia no era una opción romántica, sino una premisa anclada en un narcisismo mitológico. A los dieciocho años Mahler oyó llamar a muertos en un raptó de misantropía y se lo participó por carta a un amigo de la escuela, Josef Steiner: «¿Qué salida hay sino la autoaniquilación? Lucho como un salvaje para romper los lazos que me encadenan al repugnante e insípido pantano de esta vida». Mahler logró salir del pantano a base de amor propio y autoafirmación, pero no así su hermano Otto, quien se quitó la vida a los veinticinco años porque sus obras musicales no eran suficientemente valoradas. Está claro que en el juego de espejos que hizo con su hermano Gustav salió perdiendo de la peor manera posible. De ese hermano hoy totalmente desconocido cuenta Bruno Walter en su biografía sobre Gustav:

En un cajón de su mesa encontraron dos sinfonías, de las que sólo una había sido interpretada una vez y además no íntegramente, mientras que la otra había sido acogida con una falta total de comprensión, por no decir francamente que se habían reído de ella. Había también cierto número de melodías para orquesta, tres colecciones de *Lieder* que nadie cantaba y una tercera sinfonía casi terminada.

Corría entonces un 6 de febrero de 1895, una época en la que su hermano Gustav ya había cavado lo suficiente aquella tumba con sus dos primeras sinfonías, sus *Lieder eines fahrenden Gesellen*, su *Das klagende Lied* o su *Des knaben Wunderhorn*. Moraleja: cuando la distribución de la sangre es tan poco ecuánime sólo cabe vengarse de sus suministradores derramándola.

A Rossini no le pilló la incomprensión de los demás, sino el hastío y el deterioro físico, dos buenos compañeros de armas. El problema de crecer musicalmente demasiado rápido era que las trazas de horizontes se desdibujaban, luego se difuminaban y finalmente desaparecían. A los sesenta y dos años cualquier músico estaba explorando nuevas posibilidades abiertas por los saltos generacionales; Rossini, que a los treinta y nueve ya había compuesto la práctica totalidad de su producción (incluyendo medio centenar de óperas y obras afines), lo que exploraba era unos palmos de tierra donde poder ser enterrado con decencia. La vida útil de su obra nada tuvo que ver con la del músico. En aquella época padecía depresión, excitabilidad nerviosa mórbida, insomnio, pérdida de apetito y disfunciones físicas. Incluso en una carta de febrero de 1855 reconocía que no podía vestirse sin ayuda de una segunda persona, por lo general Olympia, su segunda esposa. El problema del compositor era que de haber escuchado tantas veces aquello de «¡larga vida a Rossini!» temía que la profecía se cumpliera y al final, como siempre solía ocurrir, la obra se volviera contra su autor; por eso contempló con naturalidad la idea del suicidio, que comunicó a sus más allegados, como también, eso sí, que se sentía demasiado cobarde para dar aquel paso.



A los treinta y nueve años Rossini alcanzó un peligroso *tedium vitae*, estado que pronto superó, tal como lo acredita la portada de la revista *Le Hanne-ton* en su número de julio de 1867, un año antes de su muerte.

La preferencia de los artistas cansados de la vida no era entregar el alma al cielo, sino al agua, más en concreto a los ríos. Resulta paradójico que fuera este elemento, el agua, el propicio para poner la doble barra a la vida cuando las religiones primigenias, como las panteístas, entendían que la fuerza vital se hallaba en las corrientes fluviales, llegando a sumergirse en sus corrientes las mujeres estériles para facilitar la concepción. El poeta rumano Paul Celan se tiró a las aguas del Sena y en ellas se quedó su verso más famoso y predictivo: «Leche negra del alba la bebemos de tarde». Sentía que los pulsos íntimos de la vida ya habían sido trasvasados a su poesía y, fuera de ella, nada más quedaba por vivir. En definitiva, la poesía se lo había dado y quitado todo en el recorrido de un círculo cerrado. El violinista noruego

Ole Bull también se tiró al Sena cuando unos ladrones se lo robaron todo, incluido su violín, pero aún no sé en qué circunstancias una dama de la alta sociedad le sacó de las aguas y para evitar que repitiese la tontería no le dio un discurso, sino un Guarnierius valorado en miles de francos. Jamás en la historia de la música un baño fue tan rentable... A Robert Schumann no le regalaron nada cuando en el colmo de la desesperación arrojó su alianza a las aguas del Rin y después él mismo fue tras ella a pasar por aquel estrecho aro rumbo a la eternidad. Fue rescatado por unos pescadores y lo único que sacó en positivo de aquel arrebato fue un ticket de entrada para el manicomio de Endenich, una villa cercana a Bonn, donde pasaría los dos últimos años y medio de su vida. Días más tarde Clara se encontró estas líneas escritas en su Diario: «Querida Clara, voy a arrojar mi alianza al Rin. Haz lo mismo con la tuya y así ambas se reunirán».

Un espíritu siempre jovial como el de Franz Liszt coqueteó sin embargo al final de sus días con la idea de abrazar la muerte tras haber abrazado la iglesia católica, lo que le aportó consuelo, pero también un aburrimiento mortal. Debió pensárselo dos veces antes de viajar de Weimar a la romana Villa d'Este en el verano de 1877 (65 años). Allí se encontró con que el aburrimiento no tenía nada de conceptual, y así es como escribió a la baronesa Olga von Meyendorff: «Permítame decirle una vez más que estoy muy cansado de vivir, pero como creo que el quinto mandamiento, “No matarás”, es también aplicable al suicidio, seguiré viviendo, arrepentido y contrito por haber quebrado públicamente el noveno mandamiento». Aquello no era para menos teniendo en cuenta que se pasaba todo el día en la habitación, salvo la hora de misa matutina, tras lo cual «ceno sin compañía y me voy a dormir antes de la diez».

También Shostakovich buscó dormirse para siempre por culpa de aquel insomnio llamado Stalin. Dado que era poco socialista componer de espaldas al pueblo, Stalin invitaba a girarse ciento ochenta grados; con suerte unas veces se refería a la música, para ser ejecutada una vez corregida, en otras ocasiones al hombre, para ser ejecutado como única forma de corrección. Desde 1936 a 1945 Shostakovich no tuvo muy claro en cuál de las dos ejecuciones pensaba Stalin para purgar la música de mensajes impuros en lo que a él se refería, si bien todo cambió para el compositor cuando hallándose de gira por Turquía el 28 de enero de 1936 (30 años) le dio por comprar el *Pravda* en la estación de tren y se topó con el famoso artículo «Caos en lugar de música», a propósito de su ópera *Lady Macbeth*. Su espantoso contenido crítico le brindó a Shostakovich la omniscencia acerca de por dónde iban los tiros que Stalin tenía posicionados en el Kremlin apuntando a su casa de Moscú. Cuenta el cantante americano de origen ruso-polaco, Sergei Radamsky, cómo tras el estreno de la ópera el crítico de *Isvestia* le dijo que había preguntado al mandatario qué le había parecido la obra, contestando: «Esto es una estupidez, no es música» (*Eta sumbur, a nje muzyka!*). A partir de aquel día Shostakovich padeció de manía persecutoria, llegando la presión a un punto en el que decidió arrojar la mortaja. Según confesó mucho tiempo después a su biógrafo Solomon Volkov en la redacción de sus memorias

(extendida entre los años 1971 y 1974), «en el período acerca del cual estamos hablando ahora, estuve cerca del suicidio. El peligro me horrorizaba y no veía ninguna otra salida. En aquel momento quería desesperadamente desaparecer, era la única salida posible y yo pensaba con gusto en aquella posibilidad». En junio de 1937 los servicios secretos del NKVD interrogaron duramente a Shostakovich sobre sus posibles contactos con un grupo de conspiradores contra la vida de Stalin, sobre lo que al parecer había pruebas cercanas a la irrefutabilidad. Aquello le llevó a una situación penosa, viviendo cada minuto con un grado de contingencia que le paralizaba musical y vitalmente. Cuenta Krzysztof Meyer que:

Como el NKVD detenía a sus víctimas por la noche, a partir de entonces durante meses Shostakovich se acostaba totalmente vestido y tenía siempre a mano una maleta ya preparada para un posible arresto. No podía dormir. Permanecía acostado a oscuras, vigilando y escuchando atentamente. Cayó en una depresión profunda y tenía tentaciones de suicidarse, las cuales, con mayores o menores intervalos, no dejaría de sentir en los años siguientes. La permanente espera de lo peor dejó en su psiquismo huellas persistentes, y el pánico a perder la libertad le acompañó hasta el final de sus días.

Algunos no aceptaron con ningún temple tan humillantes recensiones, llegando a bordear la tragedia tal como si la inspiración fuera un cupo cerrado que se agotara en una obra determinada, normalmente del período temprano. Ya sabemos la depresión y tentativa suicida que padeció

Rachmaninov por el fracaso de su *Primera sinfonía*, necesitando tratamiento psiquiátrico y la inestimable ayuda del vodka para cruzar el abismo que separaba aquel opus del siguiente, ejercicio que le llevó unos tres años. Al fragilísimo Bruckner lo que le puso al borde de la bancarrota vital fue la aspiración al cargo de profesor en el Conservatorio de Viena. Abandonar a sus cuarenta y cuatro años la tranquila vida que llevaba en su amada Linz y no saber a ciencia cierta si estaría a la altura del puesto le hundieron en una espiral de inseguridad patológica que degeneró en una depresión y en la búsqueda de una salida digna al conflicto, la cual, según escribió a su amigo, el compositor y director Johann von Herbeck, sólo podía pasar por quitarse la vida. Este le respondió tratándole como a un enfermo mental. Era la única forma de que Bruckner te hiciera caso. «No hay nadie a quien debas temer, sino a ti mismo, especialmente si empiezas a escribir cartas histéricas a cualquier otro, como la que hoy recibí de ti. Lejos de dejar el mundo, ¡tú debes meterte en el mundo!». Tras meses de reflexión Bruckner decidió aceptar el cargo.

Decía Groucho Marx que el dinero no es importante, pero que *mucho dinero* ya es otra cosa. Creo que tener muy poco dinero también es otra cosa bastante distinta y convertible a un sustantivo muy concreto que el decoro me impide reproducir. En la época de nuestros clásicos la solución era alternativa: o las cartas se ponían boca abajo sobre la mesa (preferentemente sobre un tapete en una timba) o se ponían boca arriba sobre un regazo para pedir un préstamo. El 30 de julio de 1830 Robert Schumann las puso boca arriba en una larga carta a su madre escrita desde Leipzig, recién abandonados sus estudios de Jurisprudencia en Heidelberg y desequilibrado tras el sometimiento a aquella vida académica contra corriente. «Vivo como un

perro... Mi cabello tiene metros de largo y quiero cortármelo, pero no puedo gastar ni un centavo. Mi piano está terriblemente desafinado, pero no puedo permitirme el lujo de conseguir un afinador. Y etcétera, etcétera. Ni siquiera tengo el dinero necesario para comprar una pistola y matarme... Tu desdichado hijo, Robert Schumann».

La mayor angustia de Arthur Rubinstein en su juventud no fue la de fallar notas al piano, sino la de no poder pagar sus facturas. En Berlín cruzó la línea roja. Rubinstein fue cocinero antes que fraile, así que antes de amasar su fortuna amasó deudas, tantas que la única solución posible fue trazar un deprimente plan de fuga... hacia arriba, por lo que a los veintiún años decidió suicidarse. La falta de contratos, su penosa deambulación por las calles, la carencia de dinero y la dieta forzada («nada para el desayuno, una salchicha diminuta y un bollo seco para la comida y lo mismo para la cena») le impusieron aquel derrotero. Así lo cuenta en *Mis años de juventud* con un tinte de caducado dramatismo:

Había yo tocado fondo. La idea del suicidio no me era novedosa; me había rondado antes, pero desde ese momento no pude pensar en nada más, se me volvió una obsesión. Ya no me quedaba nada, la vida me había puesto entre la espada y la pared. Quería morirme y estaba listo para ello. Pero incluso una decisión tan tajante entrañaba sus dificultades. ¿Cómo ponerla en práctica? No tenía armas ni veneno, y la idea de saltar desde la ventana se me hacía repugnante; ¿qué tal que tuviera que seguir viviendo con los brazos y la piernas fracturados? Lo único que me quedaba era morir por estrangulamiento, colgarme. Y bien, esa tarde sombría, abandonado a mi soledad y sin siquiera poder pensar en nadie a quien escribirle, me preparé para el final. Tomé el cinturón de mi vieja bata raída y le hice un nudo. En el baño había un gancho a una altura adecuada. Llevé una silla, aseguré el cinturón en el gancho y me lo até al cuello. Cuando empujé la silla con el pie para derribarla el cinturón se desgarró y yo caí al suelo estrepitosamente. Si hoy viera esa escena en televisión me desternillaría de risa.



Arthur Rubinstein: un ejemplo de cómo a base de tocar mucho se puede llegar a tocar fondo. La fotografía representa un molde de sus manos.

MEJOR UN FRAC QUE UNA MORTAJA

Resulta inevitable invocar la teoría del efecto mariposa, de Edward Lorenz, y conjeturar qué hubiera pasado o dejado de pasar en el caso de que alguno de estos maestros hubiera materializado sus intenciones en un incoercible brote autolítico, dejando a sus contemporáneos sin buena parte de su obra y a la posteridad quizá sin los tacones de aguja, sin los inhaladores nasales, o a Hollywood sin la mona Chita. ¡Quién lo sabe! No sé si por efecto de aquel abatimiento de fichas el mundo hubiera sido el que luego fue, el que es y el que aún será.

Recapitulemos.

De haberse suicidado Beethoven en Heiligenstadt nos hubiéramos quedado sin sus dos últimas sonatas, sin sus *Bagatellen* para piano, sin sus cinco últimos cuartetos de cuerda, sin su *Novena* y sin su *Missa solemnis*. También si Shostakovich se hubiera dejado llevar por el pavor stalinista en 1937 hubiera privado a todo un pueblo de una segunda alma para reforzar la sublevación contra las tropas alemanas, como fue su *Séptima sinfonía*, y con ella hubieran quedado enterradas las dos anteriores y las ocho posteriores, además de sus quince cuartetos de cuerda. De haberse tirado Bruckner por la ventana de su casa en Lindt para ahorrarse la decisión más difícil de su vida nos hubiera dejado tan sólo con su desvalida *Primera sinfonía* y huérfanos de las otras poderosas ocho. De haber ganado Antonina la partida a su sufrido marido Piotr Illich, este difícilmente hubiera alumbrado bajo tierra *Eugenio Onegin*, *El cascanueces*, su *Capricho italiano*, sus *Sinfonías 5.^a y 6.^a*, su *Concierto para violín*, sus *Conciertos para piano n.º 2 y n.º 3* o su *Álbum de piano para niños*. De Mahler, qué decir teniendo en cuenta que su brecha existencial ya le llevaba a los dieciocho años a poner en tela de juicio la necesidad de usar esa tela para otra cosa que no fuera ponerla de mortaja. Y en cuanto a Serguéi Rachmaninov no me digan que el mundo seguiría siendo el mismo sin su *Segunda sinfonía*, sin sus cuatro *Conciertos para piano* y sin su *Rapsodia sobre un tema de Paganini*...

LO QUE A PUNTO ESTUVIMOS DE PERDERNOS...

Yo no sé si a las puertas de la Academia de Platón había una pila de cadáveres amontonados por aquello de no poder entrar si no se sabía geometría, pero el pequeño Pablo Casals a punto estuvo de quitarse la vida con trece años por fracasar en la opción a una beca convocada por el Ayuntamiento de Barcelona para estudiar violonchelo en el conservatorio de París, cuya leyenda no debía de diferir mucho de la platónica. «Cuando paseaba por las calles —narraba muchos años después a su biógrafo Juan Alavedra— y veía a la gente hablando o riendo me decía para mis adentros: “No saben que te vas a matar”». Advirtiendo su madre aquel fúnebre cambio de actitud buscó y rebuscó por casa una carta de recomendación de Isaac Albéniz al conde de Morphy, hizo las maletas y se llevó a su hijo a Madrid, junto a sus otros dos hermanos de dos años y de cinco meses. Está visto que la salvación a

veces depende de que sepan distraerte un par de días... Pero en este axioma siempre hay una variable de necesario concurso: que haya alguien que esté suficientemente cerca y suficientemente atento. Ésta suerte fue la que tuvo el director de orquesta Arthur Nikisch trabajando al frente de la Sinfónica de Boston hacia 1895, una época en la que descolló como entusiasta de los tríos. Me refiero a los de póker. Obsesionado como estaba con las cartas tensó un día de tal manera la cuerda que le rompió por el lugar más comprometido: el honor. Así fue como, impedido para asumir las pérdidas, decidió quitarse la vida, lo que comunicó a un amigo, suministrándole las señas del lugar exacto en las afueras de Boston para que, consumada la bravata autolítica, su cadáver fuera humanamente recogido y cristianamente sepultado. Hasta allí se desplazaron rápidamente algunos amigos, encontrándole al pie de un árbol con una cuerda pendiendo de una rama y el hombre en trance de colgarse. Cuenta Enrique Arbós (quien, como de casi todos los chismes, supo también de este) que aquello terminó entre lágrimas y abrazos, sacándole a Nikisch la promesa de no hacer más tonterías y apostar más por Mahler y Brahms que por las escaleras de colores. Para eliminar riesgos sus amigos asumieron todas sus deudas.

En el caso de este mal jugador y aún peor perdedor los amigos llegaron a tiempo, pero a Nikisch le faltó guardarse un as en la manga, como hubiera sido un compañero de sogas con el que compartir viaje y ayudarse mutuamente en caso de necesidad. Hasta en eso había que seleccionar cuidadosamente el perfil adecuado, y lo cierto es que Isaac Albéniz estuvo entre los elegibles..., ¡pero también entre los menos fiables! Ya había demostrado unos años antes lo poco recomendable que aquel muchacho era para anudar destinos en el último viaje, y es que en su época de juventud (no se conocen bien los motivos, quizá lo fueran aquellos versos de León Felipe: «pasar por todo una vez, una vez sólo y ligero») convino un suicidio conjunto con un estudiante sudamericano amigo suyo. Este consumó el acto en primer lugar, pero Arbós, que supo (¡cómo no!) de aquel lance de primera mano, cuenta que Albéniz se llevó tal impacto emocional que huyó corriendo, trastornándole el suceso durante mucho tiempo.

La historia de la música es un catálogo completo de supervivientes que no han creído razonable morir si se podía aprovechar la respiración agitada para crear compases de tres por cuatro y la desolación del abandono para impostar la muerte propia en personajes de mentira con dolores de verdad. Si Bertrand Russell decidió seguir viviendo para aprender más matemáticas y Kepler para cimentar sus teorías orbitales, cuántos seres humanos sin la ayuda de derivadas y astrolabios habrán deseado seguir atados a la vida donde la música hace de camisa de fuerza no para hacernos más fuertes, sino más verosímiles. Quizá al final sobreponerse no sea todo y admita una relativización, un trucaje existencial en el que se apaguen todas nuestras luces y quede sólo encendida la de la música como una luz de emergencia para saber

por dónde escapar del frío y acceder al fuego. Por fortuna los músicos resetearon el alma y así pudieron partir de cero. O, si se prefiere, cuando se toparon con la doble barra final ellos mismos se asignaron un dacapo y... volvieron a empezar.

Capítulo 11

Yo soy yo y mi ombligo

(viaje al centro de la egolatría)

En la mitología clásica Narciso se acercaba a un charco y caía presa de la fascinación al ver reflejado en él su rostro, percibiendo de golpe una belleza que hasta entonces le había circunvalado por alguna carretera secundaria. El mito de Narciso es uno de los más vacíos de contenido que existen en el laboratorio mitológico, porque a su vez la cabeza del protagonista estaba más vacía que los bolsillos del pantalón de Satie. El narcisismo de los músicos era un fenómeno muchísimo más complejo, porque provenía del don creador (o del don para interpretar con sublimidad lo creado por otros), lo que suponía un desdoblamiento del hombre hacia la obra y una pérdida de referencias al utilizar la creado como receptáculo de toda la experiencia vital. El drama estaba en que el creador se vaciaba para verter su decurso vital en el molde de la criatura, y cada vez que quería encontrarse a sí mismo sólo podía encogerse como un contorsionista y plegarse a aquel molde. Pero las referencias perdidas se recuperaban con la admiración del público; sólo esta les devolvía a su lugar, que no era el cuartucho de Satie, ni el laboratorio de Borodin, ni la cabañita de Mahler o la celda del abate Liszt, sino el mismísimo palacio de la madre de Blancanieves. Todo un regalo para la autoestima. Y todo un peligro, o, qué quieren, ¡todo un desafío!, porque en alguna parte del Antiguo Testamento figura que Yavéh difícilmente perdona a los que pecan de altivez, pero en otra, caray, se dice que Yavéh vomita a los tibios, así que me temo que los músicos se lo tomaron por la vía de la temperatura y decidieron arder en el maravilloso pecado de un complejo catalogado por primera vez por el psicólogo Alfred Adler: el de superioridad. Narciso carecía de armas para cruzar la raya y convertir su embebimiento en una poderosa arma personal. Los músicos la llevaban al cinto y no la utilizaban para defenderse, sino para crecer. Los genios tienen una ventaja y es que en ese palacio hay muy pocas cosas que no aparecen deformadas en los espejos, y la gloria es una de ellas. Cuando los compositores se miraban en esos espejos al pasar ante ellos no veían arrugas, sino corcheas. Y eso ya no era una ventaja, sino un milagro al que ni el mismísimo Yavéh hubiera podido hallar explicación.

NO LEAN USTEDES ALTIVEZ, SINO AUTOAFIRMACIÓN

Cosa muy distinta a la altivez eran los brotes de autoafirmación. No se necesitaba panegírico alguno, sino recordar al interlocutor ante quién se estaba. El príncipe Lichnowsky no había olvidado un solo día su amistad con Beethoven; sólo lo hizo cuando precisamente Beethoven le dejó un papelito para recordarle quién era. Corría el verano de 1806 (36 años) y la ruptura se consumó en su castillo de Ober-Goglau, en Silesia. El médico del príncipe recogió aquella nota del suelo y ese acto sirvió para informar a la posteridad de que para Beethoven la diferencia entre mortalidad e inmortalidad no era una cuestión de sangre, sino de plaquetas tímbricas, hemodiálisis melódicas y transfusiones tonales. La nota decía así: «Vos sois príncipe por causalidad. Lo que yo soy me lo debo a mí mismo. Príncipes hay y habrá muchos, pero sólo hay un Beethoven». El caso es que el músico se complacía en recordar a aquella familia quién era quién, quién figuraría en los libros dorados de historia y quien en insignificantes manuales de tapicería palaciega. Esto es lo que revelaba una conocida de Beethoven, Frau von Bernhard, cuando el compositor contaba con veintidós años: «Era muy altanero; yo misma he visto a la madre de la princesa Lichnowsky, la condesa Thun, arrodillarse ante él mientras estaba repantigado en el sofá, suplicándole que tocara algo. Pero Beethoven no lo hizo». En 1814, a sus cuarenta y cuatro años, Herr Ludwig se hallaba ya en el apogeo de su fama y en Viena ya nadie podía disputarle el título de compositor oficial de la ciudad, reconocimiento que acogió feliz para compensar tantos años de privaciones y humillaciones. El colmo de su orgullo metropolitano lo alcanzó en esta confesión por carta a su amigo Carlos Amenda: «Al escribir no pongas otra dirección que esta: Beethoven, Viena. Ya es bastante». Lo mismo le sugirió al archiduque Rodolfo en la posdata de una carta del año 1823.



La pérdida auditiva de Beethoven fue directamente proporcional a la ganancia en arrogancia. En la fotografía el famoso retrato que Carl T. Riedel le hizo en 1801, año de su mayor depresión con su histórica estancia en Heiligenstadt.

La altanería de Beethoven halló un leal sucesor en Franz Liszt, que se obstinaba en tratar como iguales a la realeza y la aristocracia, negándose a tocar para ellos en cuanto la *tabula rasa* se rompía por algún tratamiento indigno. La mecha de semejante complejo de clase (su padre era un simple músico de profesión) se había encendido ya en su juventud, al tocar en los grandes salones y decidir que sus anfitriones no merecían un solo oropel de los que allí colgaban al ver cómo «artistas de primera categoría como Moscheles, Rubini, Lafont, Pasta, Malibrán y otros se veían obligados a entrar por la escalera de servicio». Por cierto, mucho le gustaban a Franz los paseítos efectistas cuajados de vanidad que practicó en sus recitales por Inglaterra allá por 1840 (29 años) y que tan de quicio sacaron a algunos, entre ellos el pianista Charles Salaman:

En esos recitales, Liszt, tras ejecutar una obra que figuraba en el programa, bajaba del escenario a la sala, donde las butacas estaban dispuestas de tal modo que se podía circular libremente; iba de un lado a otro, conversaba con sus amigos con la graciosa condescendencia de un príncipe, hasta que decidía regresar al piano.

Chaikovski defendió igualmente la superioridad de su nombre con un chovinismo

superior al de los propios franceses, a los que suministró por tanto su propia medicina, y es que a finales de 1877 (37 años), siendo ya célebre en su país, fue elegido por el Ministro de Hacienda como delegado musical de Rusia en la Exposición Universal de París de 1878. Accedió en un principio por razones de lisonja, pero después lo pensó fríamente y mojó la pluma en hielo derretido para escribir la carta que escribió a un amigo:

Sería insoportable tener que presentarme humildemente ante Saint-Saëns y dejarse honrar por su amable condescendencia cuando en lo más íntimo de mi corazón me siento tan por encima de él como los Alpes. En París mi propia estimación (muy grande a pesar de mi modestia aparente) se sentiría herida a cada hora, al tener que mezclarme con toda clase de celebridades que me mirarían por encima del hombro.

Eso de la patria también lo llevaba Wagner colgado al hombro como una bandolera. Alemania, Francia, Hungría... y poco más. Así fue como propuso a su suegro Franz Liszt el 22 de mayo de 1860 (ese día Richard cumplía 47 años) la terna musical que Dios y los hombres debían aceptar en sus discusiones, con el aval de haber rendido ya al mundo obras como *Rienzi*, *El holandés errante*, *Lohengrin*, *Tanhäuser*, *Tristán* y buena parte del *Anillo*.

El artículo de Berlioz [sobre *Fidelio*] me ha hecho ver claramente cuán solitarios son los infelices [...]. He reconocido que el hombre que está tan ricamente dotado sólo puede encontrar a un amigo que le comprenda en otro hombre fuera de lo común y he llegado a la conclusión de que hoy formamos una terna distante de cualquier otra [...]. Porque somos tres iguales. Esta terna está compuesta por ti, él y yo. Pero debemos tener cuidado de no decírselo a él.

En aquel saco ya no cabían más, ni siquiera Johannes Brahms, de quien, por cierto, el violinista Joseph Joachim ya decía en 1854 lo siguiente a un amigo:

Con Brahms, que vivió conmigo unos días, durmiendo en el diván negro, no pude sentirme del todo cómodo, pese a que nuevamente reconozco sus buenas cualidades, las que incluso podemos considerar extraordinarias [...]. Pero Brahms es el egocéntrico más intransigente que uno pueda imaginar, aunque él mismo no lo advierte. Todo surge de su naturaleza vital de un modo absolutamente espontáneo, pero a veces con una falta de consideración que hiere porque desprende tosquedad.

Créanme que yo empecé a perdonar los soldaditos de plomo de Brahms desde que en 1868 creara para nosotros su *Ein deutsches requiem*...

Arnold Schönberg era otro modelo admirable de compositor pagado de sí mismo. De los Strauss hubiera amado su dinero, que Schönberg nunca tuvo; de Prokófiev una impertinencia natural, de la que el vienés siempre careció, ya que la suya era más bien impostada; y de Stravinski hubiera admirado su fama temprana y crematísticamente productiva, que a Schönberg también le fue negada, al menos de una forma universal e irreversible. Mientras tanto el vienés se fue forjando una personalidad a modo de máscara terrible para amedrentar a cuantos se acercasen a su música para atacarla. Su destino fue defender aquellas innovadoras creaciones a capa y espada, sólo que se pasó toda la vida buscando la capa y la espada. La egolatría y la egomanía fueron consecuencias naturales de una confianza patológica en el carácter redentor de su música, ya que la música tal como se la conocía hasta ese momento

debía ser liberada por entero de los patrones y elementos que la encorsetaban y envenenaban, impidiendo su crecimiento y, por tanto, su transformación. Pero como para ello Schönberg necesitaba vivir un buen número de años consideró que todo a su alrededor debía estar al servicio de su longevidad. Corriendo noviembre de 1921 la revista alemana *Bohemia*, de Praga, tuvo la osadía de enviarle un cuestionario en su calidad de personalidad europea consagrada para que informase de las cinco personas a las que salvaría si fuera Noé y hubiera un diluvio universal. Respondió por carta unos días después rogando consideraran la posibilidad de ampliar el cupo de ejemplares, ya que entre él y sus parientes más cercanos superaban ampliamente la cifra. «Cierta vez, en el ejército —contaba Schönberg—, se me preguntó si era el compositor Arnold Schönberg. Contesté: “alguien tenía que serlo, y nadie más deseaba serlo, de modo que asumí la tarea”». Como epígono musical Herr Schönberg no tuvo mucha suerte, y como visionario menos todavía, ya que erró de ubre cuando apostó por que «un día los lecheros silbarán mis melodías». Yo intento hacer memoria de lo que se silbaba en el puesto de venta de leche junto a mi casa, en Oviedo, a donde me mandaban cada día cuando era pequeño, por si se parecía a algo de *Erwartung* o de *Pierrot Lunaire*, pero creo recordar que unas veces el lechero entonaba *Asturias, patria querida*, y otras tocaba improvisar. Váyase a saber si entre estas se hallaba entonces algún opus de Schönberg...



La egolatría de Richard Strauss hizo escala en todas sus etapas vitales.

PAGADOS DE SÍ MISMOS (Y A PRECIO DE ORO)

No había razón por la que un compositor no pudiera dedicarse a sí mismo sus obras, faltaría más; escasa recompensa sería esa en comparación con lo que en ellas legaban a nuestros oídos sin pedir nada a cambio. Richard Strauss se encontraba fantástico a los treinta y cuatro años y lo celebró dedicándose *Una vida de héroe* en 1898. Se lo explicó al crítico francés Romain Rolland de una forma que no admitía réplica: «No veo por qué no he de hacer una sinfonía sobre mí mismo. Me encuentro tan interesante como Napoleón o Alejandro». En realidad a Strauss le habían fallado para entonces las cuentas, aunque no los mecanismos que movían el tinglado de su prepotencia. Cósima Liszt, siendo ya esposa de Wagner y protectora de un joven Strauss por entonces de treinta años, recordaba cómo en Viena le había comentado a Siegfried Wagner, hijo de Richard: «Ahora estoy de moda, trabajo muchísimo, hago pagar lo que valgo y me propongo retirarme dentro de siete años. Todo lo demás me da lo mismo». A la postre creo que Strauss hizo bien en faltar a su palabra, a tenor de lo que publicaba la revista norteamericana *The Teathre* en 1909: «Richard Strauss

está ganando tanto dinero con sus óperas que es probable que se convierta en el compositor más rico que haya existido». Su egolatría alcanzó niveles ofensivos cuando Viena fue bombardeada en la Segunda Guerra Mundial, momento en el que sólo se preocupó por conocer si sus partituras originales de *El caballero de la rosa* y *Helena egipciaca* estaban a salvo, respirando aliviado cuando supo que se guardaban junto a las de Beethoven y Mozart.

El *enfant terrible* Serguéi Prokófiev también encontraba mucho más interesante su propia música que la de cualquier otro colega, por eso adoptó una decisión épica y sin precedentes cuando con veintitrés años se presentó al Premio Rubinstein de piano y en lugar de escoger un concierto clásico como hizo el resto de los aspirantes optó por su *Concierto n.º 1*. Tragó saliva cuando al subir al estrado vio «como se abrían veinte partituras sobre las rodillas de los miembros del jurado». Imagínense quién obtuvo el primer premio... Otro ruso, si bien afincado pronto en París, sucedió a Prokófiev en la construcción de un sistema planetario hecho a su medida donde todo giraba no a su alrededor, sino ante él. La fama le llegó de la noche a la mañana un 29 de agosto de 1913, en el Teatro de los Campos Elíseos, cuando se estrenó con rotundo éxito *La consagración de la primavera*. Stravinski tenía treinta años y acababa de asistir en toda regla a la primavera de su consagración. Vivió hasta los ochenta y ocho, así que tenía por delante más de medio siglo para dedicarse a sí mismo y a su obra. Lo demás, como les ocurría a Strauss y a Mahler, poco podía importar. Debussy le caló a la perfección ya en 1916, y así lo transmitió por carta a su amigo Robert Godet:

He visto hace poco a Stravinski. Dice «mi» *Pájaro de fuego*, «mi» *Consagración*, precisamente como un niño dice «mi juguete, mi aro». Y eso es, precisamente, un niño malcriado que de tanto en tanto hace una incursión en la música. También es un joven bárbaro que usa corbatas estridentes y pisa los pies de las señoras cuando les besa la mano. Cuando llegue a la vejez será insoportable.

La radiografía está hecha no sobre una placa de plástico, sino sobre una base de costra de ácido arsénico. Pero Debussy no estaba ciertamente para hablar. Ya antes de ganar el Prix du Rome en 1884 con veintidós años era un muchacho insoportable e impertinente, de insaciable apetito si la dieta consistía en el amor propio con que se bastaba y jamás sobraba. En el Conservatorio de París ya era admirado sin cuartel a los diez años por su técnica pianística, pero muy poco después odiado por su altivez; cuando unos años más tarde su profesor de composición le preguntó alarmado qué diantres buscaba con aquellas extrañas tentativas armónicas Claude le abanicó con una respuesta que era todo un desaire: *Mon plaisir*, («Mi placer»). El compositor y director de orquesta Paul Vidal diría de él:

Ignoro si Debussy logrará moderar su egoísmo. Es incapaz del más mínimo sacrificio. Nada gravita sobre él. Los padres no son ricos y, en lugar de utilizar el dinero de sus lecciones para mantenerlos, se compra muchos libros, curiosidades, grabados y ese tipo de cosas. Su madre nos ha mostrado cajones llenos de esos objetos.

¡Cuánto se parece este juicio al que el terrible crítico musical, Eduard Hanslick, emitió sobre Wagner, de quien decía que «era el egoísmo personificado [...]

indiferente hacia los demás sin demostrar ninguna consideración hacia ellos!». A Wagner no hacía falta atarle al mástil de ningún bajel porque las sirenas le nacían de dentro; le encantaba escucharse a sí mismo y leer sus ensayos a quien pillaba por delante. En 1851 expió los pecados de sus amigos más cercanos cuando durante doce noches consecutivas les obligó a escuchar la lectura completa de su ensayo *Ópera y drama*, en Zúrich. Con semejante precedente es fácil imaginar que una vez terminado el poema de *El anillo* (1853) su esposa Minna permaneciera escondida, así que se decantó por visitar al matrimonio Wille esa noche y les castigó con la lectura de *El oro del Rin* y *La valkiria* completos, para seguir a la mañana siguiente con *Sigfrido* y terminar por endosarles esa noche *El ocaso de los dioses*. A pesar de que por aquella época los hermanos Grimm ya habían escrito *Hansel y Gretel* o *La cenicienta*, Richard seguramente consideraba que no podía hacer perder el tiempo a sus hijos pequeños con aquellas tonterías, así que se preocupó por leerles en noches sucesivas algo más instructivo y apasionante, en concreto, fragmentos de sus obras *Peregrinación hacia Beethoven* y *El final de un músico en París*. No quiero ni imaginar la de noches que Wagner se habrá quedado sin el beso de sus hijos simulando estar dormidos...



Para entrar en el Olimpo de la música, Isaac Albéniz tiró tanto de ingenio como de vanidad, y pocas personas eran la que podían obligarle a callar, entre ellas su hija Laura, con la que aparece en la fotografía.

Con el nombre a fin de cuentas uno hacía lo que le daba la gana: codificarlo, registrarlo, asegurarlo en la empresa de Charles Ives, tomarle dos veces la temperatura al día... Vladimir Horowitz se pasó de la raya cuando a finales de 1940 (36 años) puso este anuncio en *The New York Times*: «Se busca compañero de viaje y secretario para uno de los más grandes artistas del mundo. Mandar currículum y foto». Picó un estudiante de veintiún años, que tras firmar un contrato por veinte

dólares a la semana, acompañó al pianista en sus giras hasta 1942. Más precoz que todos ellos fue Isaac Albéniz en lo de promocionarse, algo de lo que a los diez años sabía mucho más que Von Bülow con cincuenta. Esa edad fue a la que se escapó de casa el de Compodrón para dar conciertos por media España y sobrevivir con lo que buenamente le pagaban. Su único equipaje era un álbum donde iba pegando los recortes de las crónicas periodísticas que se publicaban allí donde tocaba, tendiéndolos a sus admiradores para que escribieran en ellos todo tipo de elogios. Otro experto en dar a su nombre el lustre que merecía era Paderewski, un tiburón en cuestiones de promoción personal. Sus múltiples giras por Estados Unidos le convirtieron en un icono para los americanos, si bien mantener en alto esas espadas costaba lo suyo, en concreto doscientos dólares por viaje, que era la propina que dejaba a los taxistas, ninguna bagatela a finales del siglo XIX...

Nada más alejada esa consideración hacia sí mismo que la desconsideración hacia los demás del temperamental Hans von Bülow, el enemigo número uno de las primeras filas de los patios de butacas. El pianista solía enfocar sus recitales y conciertos como una especie de disciplina a infligir a los espectadores, a los que aborrecía, fueran los de platea o los de gallinero, hasta el punto de ser usual que apartara la vista del piano mientras tocaba para pasar revista al auditorio con una expresión vengativa y de superioridad, llegando a recriminarles en voz alta si percibía ruidos o siseos particularmente molestos. El pianista Harold Bauer le recuerda subiendo al escenario en alguna ocasión con sombrero de copa, bastón y guantes. Peor fue lo del año 1876, tocando en Filadelfia el *Concierto n.º 1* de Chaikovski, donde se le oyó maldecir en voz alta al director, a la orquesta y a la propia obra. Todo aquello no podía terminar sino como terminó, con el ingreso en enero de 1893 en un sanatorio mental.

ONLY BEETHOVEN...

Para Beethoven la arrogancia era un estilo de vida tan válido como otro cualquiera. Uno de sus episodios más representativos es el de cierto paseo que dio junto a Goethe por Viena, más en concreto la secuencia de su encuentro con la familia imperial; la reacción de los dos grandes hombres fue diametralmente opuesta si es que hacemos caso al testimonio que de primera mano (y de primera patada) dejó el propio compositor:

Los reyes y los príncipes pueden inventar también a profesores y consejeros secretos, pueden atiborrarlos de condecoraciones y títulos, pero no pueden crear a los grandes hombres, esos espíritus que consiguen elevarse sobre el estiércol del mundo [...]. Y cuando existen dos hombres como Goethe y yo esos señores no pueden más que sentir nuestra grandeza. Ayer, mientras volvíamos, nos encontramos con la familia imperial; la vimos a lo lejos, a lo que Goethe se apartó de mi brazo para ponerse humildemente a un lado. Lo intenté todo, pero no conseguí que avanzara un paso más. Entonces bajé el ala del sombrero, me abotoné la chaqueta y con los brazos a la espalda me planté en mitad de la calle, entre algunos grupos de transeúntes. Príncipes y cortesanos formaban setos a los lados. Apenas me vio, el archiduque Rodolfo se quitó el sombrero mientras la emperatriz me saludaba la primera.

En 1814, a sus cuarenta y cuatro años, Beethoven se hallaba ya en el apogeo de la fama y en Viena ya nadie podía disputarle el título de compositor oficial de la ciudad, reconocimiento que acogió feliz para compensar tantos años de privaciones y humillaciones.

UNA EXTRAÑA ENFERMEDAD LLAMADA HUMILDAD

En otros capítulos me decanté (y me seguiré decantando) por desdoblar su contenido para tratar el antagonismo temático: los memoriones contra los desmemoriados, los oídos absolutos contra las duermevelas del tímpano, los eternamente inspirados contra los condenados a la eternidad del apagón... Este es buen lugar para hablar de cómo algunos músicos se posicionaron en un escenario aún más llamativo que el de los ególatras y optaron por una humildad que, a fin de cuentas, les convertía en seres doblemente diferentes, no sólo al resto de los mortales, sino también a la mayoría de sus colegas inmortales. Si la vanidad de muchos de ellos nos ha escandalizado, la humildad de otros pocos no puede sino asombrarnos, dado lo infrecuente que era en aquellos pistoleros de la gloria saberlos caminando por las calles con la pólvora mojada, dando a entender que en aquella ciudad siempre había lugar para dos...

Ya hemos visto el feliz cacareo que provocaba a Horowitz o a Schönberg poder usar su nombre propio hasta las entrañas propias y las de los demás. Sin embargo a Schubert le provocaba retortijones valerse en exceso del suyo. En 1820, con veintitrés años, reunió por primera vez varios *lieder* en un fascículo editado por sus amigos del que se vendieron cien ejemplares cuya recaudación sirvió a su vez para editar el segundo. L.A. Frankl menciona en sus recuerdos cómo «Schubert debía firmar cada ejemplar. Al llegar al quinto lo encontró muy pesado y dijo: “Prefiero morir de hambre antes que garrapatear eternamente mi nombre”». En otras ocasiones la humildad se aliaba con la lucidez musical y esto facilitaba los juicios autocríticos, esos juicios que Wagner solía meter de noche bajo la almohada para verlos muertos de asfixia al despertar. Otros músicos, no. Debussy dedicó a su hija Chouchou la obra para piano *Children's corner* y no tuvo recato alguno en venderla a la posteridad a este bajo precio: «A mi querida pequeña Chou-Chou, con las cariñosas excusas de su padre por lo que sigue». Ravel iba por el mismo camino, y buena prueba de ello es lo que un día dijo al compositor francés Georges Auric: «Me gustaría contar con su colaboración. Quiero escribir un tratado sobre orquestación semejante al de Rimski con breves extractos de mi música, ¡pero para mostrar lo que no debe hacerse, las cosas en las que me equivoqué!».

Debería haber un *fake* visual en el cuadro de *La rendición de Breda* donde en lugar de Ambrosio de Spínola y Justino de Nassau se colocase a George Gershwin y Maurice Ravel intercambiándose las partituras del *Bolero* y la *Rhapsody in blue* en lugar de las llaves de Breda. Ambos rivalizaban a la par en humildad. Cuando, ya rico y famoso, Gershwin viajó a París en torno a abril-mayo de 1928 uno de sus deseos

más apremiantes fue visitar a Ravel, al que había conocido un año antes en Nueva York. Cuando tras tocar una hora para él en su casa de Monfort pidió a Ravel recibir sus clases para perfeccionar la técnica el francés le respondió que algo así era imposible: «¿Por qué quiere ser usted un mal Ravel cuando ya es un excelente Gershwin?». Aquella falsa disputa les hizo amigos de por vida, una vida en la que se pusieron de acuerdo hasta para morir, ya que a ambos les quedaban nueve años para su canto de cisne, rindiendo su último aliento con una diferencia de cinco meses. Tras el fracaso de su aprendizaje con Ravel el americano quiso intentarlo con Stravinski, pero tampoco dio resultado. El caso es que las calabazas que daban a Gershwin eran muy atípicas, llevándose la palma la del ruso, ya que, preguntándole cuánto había ganado el año anterior, respondió el americano con inocencia que doscientos mil dólares. «Entonces soy yo quien debería tomar clases de usted», le respondió Stravinski sin necesidad de echar muchas cuentas. El resultado fue que a George le dejaron compuesto y sin profesor, solicitando tantas veces como era a su vez solicitado y practicando hasta el fin de sus días una humildad sin atisbo de pose, una humildad real dotada de un trampolín que el músico usaba para acceder a niveles de formación cada vez más altos. Debió de ser en 1928, contando Gershwin treinta años, cuando recibió en su apartamento la primera grabación de *Un americano en París*. Puso el disco en el fonógrafo, se concentró y a la mitad lo detuvo abruptamente con un lamento, sin poder seguir escuchando: «Tengo tanto que aprender aún». Transcurría otro día cuando un conocido suyo (y su futuro biógrafo), David Ewen, le giró visita con los *lieder* de Schubert bajo el brazo. George se los quitó con ansiedad, los hojeó y, abarcando con el brazo en un barrido todo cuanto había en su apartamento, manifestó: «Daría todo lo que poseo a cambio de tener el genio suficiente para escribir una sola canción de estas».

En 1893 Giuseppe Verdi tenía ya sus ochenta años y toda la obra encarrilada hacia la eternidad, así que sólo aspiraba a una cosa: a que le dejaran en paz. Lo que ocurre es que aquel genio, como todos, terminó siendo esclavo de su gloria, aunque no llegando a comer de su mano, ni mucho menos. Aquel año, el año del estreno de *Falstaff*, supo Verdi que iba a ser nombrado marqués de Busetto, iniciativa que le causó pavor y que impidió tras obtener una audiencia con el ministro de Educación italiano. Cuando llegó 1900, meses antes de su muerte a los ochenta y siete años, el Estado se empeñó en seguir molestándole, esta vez con otra condecoración, el Collare dell'Annunziata, la más alta distinción que por entonces podía conceder el rey. La rechazó, por supuesto. A perro viejo todo eran pulgas... y collares.

NO TRATEN DE IMITARME, POR FAVOR

Desconozco si Mahler se valía de firmas ampulosas para rematar las cartas de despido a los filarmónicos de Viena, pero estoy seguro de que el director Fritz Reiner era bastante más comedido al respecto. Su amor por los gestos minimalistas le

convertía *a priori* en un tipo fiable, así que el percusionista de su orquesta, situado como bien se sabe al fondo de la formación, no advirtió peligro alguno en llevar prismáticos a los ensayos para no perder detalle de sus movimientos y sus entradas. Hasta que un día Reiner sacó de un cartapacio un diminuto papelito al finalizar un ensayo y se lo enseñó en la distancia. El timbalista giró la ruedecita del aparato para afinar la lente y leyó lo siguiente: «Está usted despedido». Todo un ejemplo de coordinación entre empresario y trabajador.

Liszt adoptó la costumbre de meter dos pianos en el escenario para sus recitales, pero por muy distintas razones técnicas a las de Anton Rubinstein, ya que si en el caso de este era para permitir la reparación de las cuerdas rotas, en el de Liszt era para permitir que el aforo completo del teatro gozase del espectáculo de sus manos moviéndose a velocísimas ráfagas sobre el teclado. Corría un 11 de abril de 1842 cuando tres mil espectadores presenciaron anonadados aquella novedad circense en la Sala de la Nobleza del Conservatorio de San Petersburgo. Así lo contaba el crítico Vladimir Stasov: «Cuando concluyó la obertura y mientras el público aún continuaba aplaudiendo se dirigió rápidamente hacia el segundo piano, que miraba en dirección opuesta. A lo largo del concierto empleó los dos pianos de forma alternativa, poniéndose así de frente a una mitad de la sala y luego a la otra».

Al pianista y compositor Ignaz Moscheles, contemporáneo de Chopin, le privaba mezclarse con los grandes nombres, aunque sólo fuera en su enferma imaginación, y de ello dejaba testimonio uno de sus alumnos más brillantes que supongo años después recordaría con sonrojo y tristeza las palabras de su maestro: «Me contaron en el conservatorio [de Leipzig] —no hice el experimento personalmente— que [Moscheles] daba a sus alumnos el siguiente consejo: “Toquen mucho las obras de los viejos maestros: Mozart, Beethoven, Haydn... ¡y yo!”. No garantizo la anécdota, pero sé que siguiendo sus consejos trabajé sus veinticuatro estudios (Op. 70) y estoy lejos de lamentarlo». Quien así hablaba era Edvard Grieg.

Sin embargo, hubo otros que no vieron a «los grandes» con esa complacencia histórica y apreciaron sinceramente su música en relación directamente proporcional al número de llaves bajo las cuales se encontrara encerrada, entre ellos el director Wilhelm Furtwängler, que recibió las iras de Arnold Schönberg (el *señor de las siete llaves* por excelencia) porque la Filarmónica de Viena aún no se había dignado a tocar una sola de sus obras. Este es parte del texto de la carta: «No permitiré que una obra nueva sea estrenada en Viena. El hecho es que soy el único compositor de cierta reputación cuya música aún no ha sido ejecutada por la Filarmónica. ¡Y bien podemos dejar la cosa en ese punto!».

Shostakovich entronizó su nombre de un modo muy distinto al que lo hizo Beethoven. El alemán lo hizo para imponerse; el ruso para sobreponerse, incluso para pasar desapercibido, y es que, compartiendo mundo con Stalin, al bueno de Dmitri no le quedó más remedio que emboscar las iniciales de su nombre en las partituras y

dejar allí enroscada su protesta enmascarada, sus malos humos por los excesos del régimen, confiando en que por el humo no se supiera dónde estaba el fuego. En enero de 1934 (27 años) se estrenaba *Lady Macbeth*, una ópera que traería a Shostakovich por la calle de la amargura porque con ella se iniciaría la represión del tirano hacia su música con la excusa de su galimatías melódico y la ausencia de exaltación de los valores del pueblo; no quiero pensar cuál habría sido la sentencia del gran musicólogo de advertir los elementos autobiográficos que el autor codificó tejiendo sus iniciales por toda la partitura, asignando a «D. Sch» la nomenclatura alemana: «Re (D) — mi bemol (S) — do (c) — si (h)». Retornó Shostakovich a este sistema en los dos últimos movimientos de su *Décima sinfonía*, cuando ya no le hacía falta, dada la reciente muerte de Stalin, codificación quizá indicada por el temor a los resabios de la bestia, ya que con la muerte de aquel perro la rabia no terminaba necesariamente, y los diecisiete años de miedo que habían forjado (y mutilado) la personalidad psicológica y musical de Shostakovich no se sacudían fácilmente, ni siquiera en las partituras. Como recompensa personal a tanta represión entreabrió ligeramente la puerta de un legítimo narcisismo con su *Cuarteto para cuerdas n.º 8* (1960, siete años después de la muerte de Stalin), dedicatoria destinada inicialmente a sí mismo y rectificada cuando presiones externas le hicieron ver su falta de corrección política, por lo que terminó dedicándolo a todas las víctimas del fascismo y, larvadamente, a su propia persona al utilizar como tema principal las consabidas iniciales de su nombre. Él mismo confesó en una carta a su amigo Isaak Glikman en julio de 1960: «El carácter seudotrágico del cuarteto es tal que, al componerlo, vertí tantas lágrimas cuanto orina suele verterse después de beberse media docena de cervezas. Cuando regresé a casa intenté tocarlo dos veces y de nuevo derramé lágrimas».

La imagen de sentirse el ombligo del mundo es equívoca. Cuando está por medio algo tan equidistante entre el cerebro y las uñas de los pies como es el ombligo la imagen del mundo resulta rastrera, convencional, artificiosa, casi como un pie de página en un libro de biología donde colaboran otros elementos esenciales de la vida, como pueden ser el cordón umbilical o el líquido amniótico. Pero la cosa cambia cuando en lugar de ombligos hablamos del *omphalos* tal como lo entendían los griegos, elevando a estatuto existencial una parte del cuerpo biológicamente tan poco interesante, ese botón de muestra sin ojal alguno en el cuerpo. Los músicos que no creían en Dios creían en el *omphalos*, que en la realidad mitológica es la piedra dejada por Zeus en el centro del mundo para asegurar su presencia superior en él. Los músicos han seguido esa misma estrategia, dejando en el centro de un mundo sus obras como si fuera ese tope visible que marcan las riadas en sus máximas crecidas. Su problema también era el caudal que contenían, que necesitaban desalojar de otra forma que no fuera tal como Arquímedes lo axiomatizaba, dado que la música desalojada superaba con creces el peso del alma que la hacía posible, así que optaron por un exceso de amor propio, sin esclusas que lo envenenaran ni riberas que lo

contuviesen. Así como al menos hasta mediados del siglo v a. C. los atenienses llevaban una cigarra dorada en el pelo a modo de elemento diferencial, los músicos, casi todos los músicos, derramaban la mala leche allá donde el calor de la gloria la cortaba, y era esa, y no el agua, su líquido elemento, el líquido amniótico del que nunca se sacudían del todo y les duraba lo que el viaje hasta la tumba, ese líquido que cada vez que colaban dejaba en el colador un mar de notas musicales.

Capítulo 12

Inicios muy poco nobles

Hay un axioma fatalmente cierto que dice que nadie nace aprendido. Pero los axiomas, como algunas normas y como algunos augurios, están para ser trasgredidos, algo esto muy inteligente, dado que la trasgresión, cuando no forma parte de la felicidad, es fuente que propicia la misma. El libro del Eclesiastés asegura que quien añade conocimiento añade dolor. En respetuosa obediencia con la Biblia los músicos fueron seres con grandes dolores de cabeza, y quien no los padecía debía curarse de esa enfermedad a costa de añadir conocimientos, normalmente demasiado pronto, de ahí algunos curiosos desajustes entre la forma de ganarse la vida y la de perder la virginidad intelectual en el mismo saco de años. La conclusión es que tener la misma edad biológica y mental era una gran faena. Como la segunda siempre iba por delante de la primera pronto aprendían que nada había tan parangoneable con la belleza de la música como la belleza del dinero, y la necesidad de comer y pagarse las fondas ciertamente marcaba tendencia. Uno de mis mejores amigos es un reputado psicólogo a nivel nacional, pero lo recuerdo de joven sirviendo mesas en un restaurante mexicano de Rhur. Yo mismo tras las clases de Derecho en la Universidad de Oviedo me ponía el traje de *rigor mortis* y me iba a vender publicidad para la empresa de mi padre por los comercios. Sé que resulta enojoso servir chile a las tres salsas mientras repasas en la cabeza la teoría del «como si» de Hans Vaihinger, o hablar de tarifas publicitarias mientras confundes la servidumbre de acueducto con la de saca de aguas, pero si la máxima de Pericles en la antigua Atenas era «¡enriqueceos!», la de los jóvenes emprendedores, incluidos los músicos, era y sigue siendo la de «¡independizaos!».

UN SOS ENTRE CADÁVERES Y LEYES

Ocurría que los estudios de Derecho eran la asignatura pendiente de los padres, más que de los hijos. Para descontaminar el cerebro de un hijo que en los cruces de caminos deseaba tirar no hacia la derecha ni a la izquierda, sino hacia arriba, hacia las nubes, no había mejor correctivo que mandarlo a estudiar lo que por entonces se llamaba Jurisprudencia. Por suerte la terquedad era el color del cristal esmerilado con el que todos ellos miraban a sus progenitores, distorsionando sus deseos, oscureciendo sus mandatos, y gracias a ello la primera división de la música clásica es un equipo con el banquillo a reventar y no una diminuta arca de Noe con una

pareja de cada especie: los románticos, los impresionistas, los neoclásicos, los vanguardistas... Decididamente el triunfo de la música es el propio triunfo de una virtud siempre mal vista: la desobediencia.

La de Robert Schumann fue un auténtico corte de amarras. Su severa madre había decidido jugar con todos nosotros al «efecto mariposa» y dejarnos un mundo distinto sin la música de su hijo. Este obedeció hasta donde pudo, o sea, hasta la inscripción en el primer curso de la Facultad de Derecho de Leipzig, después un salto posterior a la Heidelberg y poco más. El cruce de caminos del que hablábamos un poco más arriba era algo más que una metáfora. El 22 de agosto de 1830 Robert se siente definitivamente liberado y escribe a su madre:

El poste que señala hacia el Arte dice: «Si eres diligente puedes alcanzar tu propósito en tres años». Dice el Derecho: «En tres años serás un accesit que gana sesenta groschen anuales». El Arte prosigue: «Soy libre como el aire y el mundo entero es mi asilo». Salta el Derecho encogiéndose de hombros: «Mi práctica supone una subordinación constante, a cada paso, y un traje immaculado» [...]. Dadme la mano, queridos míos, y dejadme que siga mi camino.

La verdad es que Schumann era un joven metódico que venía preparando a su madre desde mayo de 1828, y así es como le escribía desde Leipzig en carta del día 21: «La fría jurisprudencia, con sus heladas definiciones, caería sobre mi vida desde el principio como una losa. La medicina no quiero estudiarla y la teología no puedo. Y, sin embargo, no hay escapatoria: tengo que elegir leyes. Así me debato continuamente conmigo mismo, buscando en vano quien me diga qué puedo hacer». Lo siguiente sonaría a catástrofe si antes no sonara a ridículo. El 6 de noviembre de 1829 escribe desde Heidelberg a su profesor Frederick Wieck: «He comenzado varias sinfonías, sin terminar ninguna. De cuando en cuando introduzco un vals de Schubert entre el Derecho romano y las Pandectas».

Qué bien le hubiera venido a Emmanuel Chabrier tener en la punta de la lengua aquel *Non* con el que Chaikovski despachó a su productor americano tras una humillante oferta económica para una gira. Pero Chabrier tenía dos padres: el biológico y su instinto, y a ambos obedeció con equidad, así que con veinte años cumplió el sueño más o menos coercitivo del biológico y se diplomó en abogacía en 1861, trabajando durante los dieciocho años siguientes en el Ministerio del Interior con el título de supernumerario. Sin embargo distribuía con ecuanimidad las horas entre su talento y su esterilidad, emborronando partituras por doquier. En una ocasión manifestó: «¡Cuántas veces no habré robado al Gobierno!». Renunció al cargo en 1880 y en esa década compuso la práctica totalidad de su obra, de triste brevedad a causa de un colapso mental. Jean Sibelius era de los que, por fortuna, también zigzaguearon entre la malsana obediencia y la higiénica desobediencia. El vals más triste de su vida se lo compusieron sus padres cuando le obligaron a estudiar Derecho, graduándose en mayo de 1885 con diecinueve años e iniciando después un curso de Jurisprudencia en la Universidad de Helsingfors.



Emmanuel Chabrier consideraba que había robado sibilamente a su gobierno al garabatear partituras en su horario laboral, algo que resolvió dando un portazo al Ministerio del Interior en 1880. En la fotografía le vemos en un retrato de su amigo Manet.

Para Chaikovski la tentación también vivía arriba, concretamente en la cúpula de los Ministerios. En mayo de 1859, recién cumplidos los diecinueve años, superó los exámenes finales de Derecho y recibió el título de Consejero titular del Ministerio del Interior, donde empezó a trabajar sin ilusión por el mísero sueldo de cincuenta rublos mensuales. En carta de marzo de 1861 escribe a su hermana Alejandra: «Han hecho de mí un empleado, un empleado cautivo, esa es la verdad». Pero en otoño de 1862 Nikolai Rubinstein funda el Conservatorio de Moscú y Chaikovski hace partícipe a su hermana de esa pálida luz: «Estoy convencido de que tarde o temprano cambiaré mi empleo por la música. No creas que me figure llegar a ser un gran músico alguna vez; eso sólo ocurriría si sintiese en mí la ambición. Lo mismo me da ser un compositor famoso que un pobre maestro de música». Estas eran las palabras de un adivino de tres al cuarto, así que hizo bien Chaikovski en reconsiderar sus vaticinios y

convertirse en todo un arúspice, para abrirse las entrañas y poder leer en ellas lo que de porvenir había. El poeta rumano Paul Celan tiene unos versos bellísimos: «Tierra había en ellos / y cavaron». La grandeza de Chaikovski consistió en coger mucho antes una pala que una batuta. La pala es a veces el significante sin el cual carecería de significado la batuta después empuñada. Por Chaikovski o por cualquiera. Así es como en los inicios de 1863 pasó lo que tenía que pasar, que de un día para otro dejó su puesto en el Ministerio y con la disculpa de probar otras recetas existenciales no dudó en meter a Dios en los pucheros. Escribe acto seguido a su hermana:

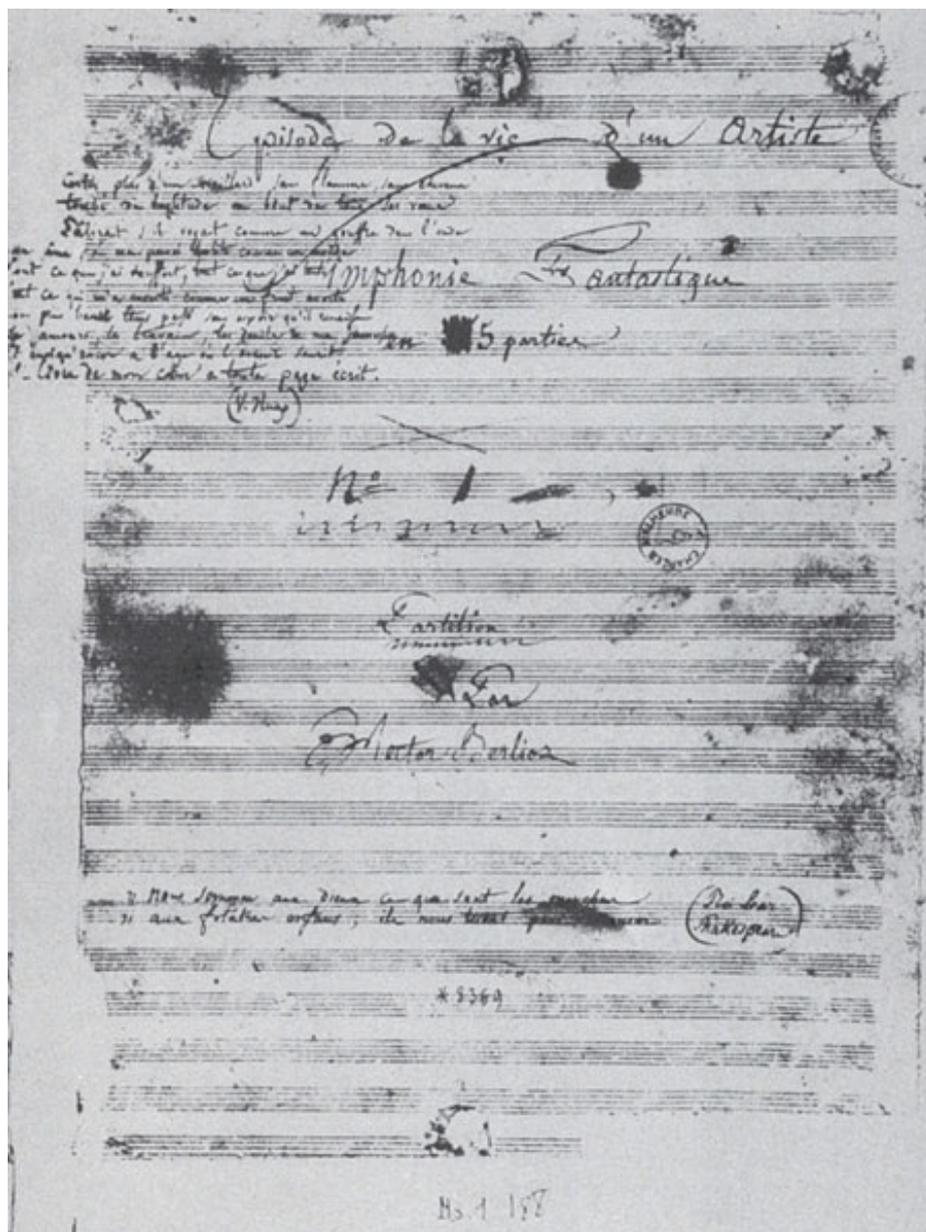
Visto el estado de cosas comprenderás que no puedo dejar abandonados los dones de Dios sin posibilidad de que se manifiesten. Hasta ahora esto no me había impedido continuar yendo a la oficina y persistir en el ministerio. Pero ahora que mis estudios son cada vez más complejos y me llevan cada vez más tiempo me veo obligado a renunciar a una de las dos ocupaciones.

Pero también había vida tras las leyes. Y balidos además de crujir de dientes. A Antonin Dvorák, sin embargo, no le quedó más remedio que aceptarlo. Su padre, de profesión posadero, tenía una honrosa carnicería y la tradición familiar mandaba usar el papel pautado para envolver escalopes. Con quince años trabajó en el negocio hasta que le rescató ese tío con el que todos soñamos, vivo o muerto, quien le pagó sus estudios de música en Praga y convenció a su padre de que en el mundo había otro tipo de vísceras vivas y coleando que clamaban por una segunda oportunidad lejos de aquellas otras que se habían quedado en la primera. El inglés Frederick Delius también fue llamado a filas por su padre, sólo que estas estaban formadas por ovejas, de manera que desde muy joven lo puso a esquilar y a comerciar con la lana. Por suerte para él su valía para los negocios fue rápidamente cuestionada y su padre terminó por dar gracias al cielo cuando en 1884 (22 años) Frederick le dijo que se iba a Florida con un amigo para hacer fortuna con la producción de naranjas. La ópera de Prokófiev *El amor de tres naranjas* hizo honor a los resultados del negocio. Es dudoso que Delius haya contado muchas más. Aquel fracaso le arrojó a la música, donde por poco que hiciera le iría infinitamente mejor.

A Gustave Charpentier, el autor de *Louise*, le tiraban sin embargo los tejidos, y antes de tocar en una orquesta trabajó en una fábrica textil donde siempre tuvo muy claro que la vida era mucho más parecida a la rueca de Penélope que al arco de Ulises. Incluso llegó a vivir con una costurera que tenía un taller de confección en la calle Lepic. Se llamaba Louise Jehan y no es presumible que hubiera aguantado mucho tiempo al lado del compositor, dados los dudosos encantos que le engalanaban y que Alma Mahler llevó divertida a su *Diario*: «Escupe bajo la mesa, se come las uñas, atrae la atención presionando con la rodilla o con un codazo».

Pero incluso a bordo de un instrumento las primeras travesías podían generar náuseas y mareos. Aquí la función hacía al órgano, pero el órgano lo que hacía era el ridículo. Evoco a Gershwin supliendo a Chico Marx al piano en un café, humillado por los clientes al desacompañarse con la melodía del cantante, a Jacques Offenbach cargando de niño con el violonchelo, en compañía de su padre y de sus otros dos

hermanos, para tocar en cabarets y cervecerías, a Issac Albéniz viajando con doce años de polizón a Puerto Rico, donde dormía en las calles pidiendo limosnas cuando no estaba tocando por tabernas y cafés, a Falla tocando el piano en orquestillas de fiestas populares por el norte de Francia y Suiza en la grata compañía de «el calor, las tartanas, el polvo, las posadas, las moscas, los oficios cantados, los bailes que duraban hasta el amanecer», y ello cuando en España ya era muy conocido por su estreno de *La vida breve*... Evoco esa otra bicoca que se encontró Gershwin en el verano de 1913, cuando con catorce años trabajó como pianista a cinco dólares semanales en un centro vacacional, a Luciano Pavarotti con diecinueve años cantando como nadie las lecciones mientras estudiaba magisterio y vendía seguros, hasta que en un concurso de la RAI le dio por cantar *Nessun dorma* y lo que se aseguró fue la inmortalidad, a un Rachmaninov con veinte años recién cumplidos y en su mochila ya obras como la ópera *Aleko* y el *Preludio en Do sostenido menor*, aceptando una plaza de profesor de piano en un aborrecido colegio de niñas y el puesto de inspector en dos institutos, a Schönberg orquestando operetas al tiempo que hacía balances contables en un banco, a Heitor Villa-Lobos tocando el violonchelo en cafés y cines para comprarse comida, a Brahms tocando de noche con diez añitos por los burdeles y tabernas portuarias de Hamburgo mientras por el día arreglaba marchas para bandas municipales, a Satie tocando con algunos años más que Brahms, frisando los cuarenta y refiriéndose al amenizado pianístico en cabarets y teatros como el empleo «más sucio y estúpido que existe»... La lista es de tan enojosa candescencia que dan ganas de quemarla como muchos hicieron con su *Op. 1*.



Berlioz puso en práctica la teoría freudiana de «matar» al padre. La obsesión de este por que su hijo fuera médico casi nos deja sin su *Sinfonía fantástica*, cuya portada manuscrita recoge la fotografía.

Pero así como había padres (las madres apenas contaban) que se entusiasmaban con el mundo de los censos enfitéuticos, otros lo hacían con las falanges, no las de sus hijos sobre el teclado, sino las descarnadas de los manuales médicos. Berlioz cometió la estupidez de querer ser músico, pero quizá hubiera pasado desapercibida si no hubiera cometido después una estupidez mayor: contárselo a su padre. El amor de este a su hijo era grande, así que lo envió a París a estudiar medicina para curarle. La asistencia de Berlioz a su primera disección cadavérica fue un triunfo para la historia de la música. Así lo cuenta en sus *Memorias*:

Cuando entré en esta terrible carnicería humana, sembrada de fragmentos de miembros, y vi las caras espectrales y las cabezas abiertas, el charco de sangre sobre el cual estábamos, con su atmósfera hedionda, y los enjambres de gorriones luchando por los desechos, y las ratas en los rincones, mordisqueando vértebras sangrantes, experimenté tal sentimiento de horror que salté por la ventana y huí hacia mi casa como si me persiguiera la Muerte y todo su horrible cortejo. Pasaron veinticuatro horas antes de que me recobrará del efecto de mi primera impresión y me negaba absolutamente a escuchar las palabras anatomía, disección o

medicina, así que decidí morir antes que ingresar en la carrera que me habían impuesto.

Llegado a casa sin cambiar sus convicciones su padre decidió no ayudarlo ya de ninguna otra forma, le suprimió la pensión de ciento veinte francos mensuales desde enero de 1827 y Berlioz malvivió en una fría habitación de un edificio en la Cité, falto de dinero y sobrado de demonios interiores.

El padre de Heitor Villa-Lobos era de los que no sabía si los huesos tenían o no médula, así que envió a su hijo a la Facultad de Medicina para que se lo confirmara, pero el sabio Heitor hizo bien en saltarse esa nonata etapa de su vida y con dieciséis años optó por hacer feliz a la gente en lugar de diseccionarla, así que se compró una maleta y se unió a un grupo de músicos ambulantes que viajaba por todo el Brasil tocando serenatas para los enamorados y viviendo de sus propinas. Pero cumplidos los veintiocho años las cosas no parecieron irle mejor, ya que Arthur Rubinstein lo descubrió durante una gira por Río de Janeiro tocando el chelo como fondo musical en un cine de la Avenida Río Branco.

SUEÑOS CARGADOS DE REALIDAD Y REALIDAD CARGADA DE SUEÑOS

Los cines daban mucho juego por entonces; para algunos era la forma de hacer dinero, y para muchos más el único lugar donde hacerse adulto. Dmitri Shostakovich, raro a rabiar, fue de los que optó por lo primero. Su padre murió sin darle tiempo a enviarlo a alguna escuela de magisterio o de medicina, así que con dieciséis años y en la gélida Petrogrado de 1922 hubo de buscar trabajo para evitar que su familia (madre y dos hermanas) se muriera de frío en el invierno, dado que el puesto de cajera logrado providencialmente por su madre en la Unión de Trabajadores sólo daba para alimentar a la mitad de las bocas. Lo encontró en un teatro llamado La Bobina Luminosa y consistía en poner banda sonora pianística a las películas mudas. «Era desagradable y agotador, un trabajo duro y muy mal pagado», se quejaba mucho después a su biógrafo Solomon Volkov. Testimonio directo es el de su hermana Marusia en carta de octubre de 1919 a su tía Nadezhda: «Nuestra mayor desgracia es que Mitia va a tocar en un cinematógrafo. Esto es para nosotros una verdadera tragedia, si se tiene en cuenta lo duro del trabajo y su salud. Pero él dice que no puede soportar por más tiempo la vida que llevamos y que se sentiría mucho mejor si pudiese traer a casa un poco de dinero todos los meses». Unos días después la familia se compraba unas frazadas para atravesar diciembre, ya que Dmitri renunció al trabajo en noviembre. Sólo aguantó un mes y ni siquiera cobró el salario que le correspondía. Perseguir al gerente por todo el teatro no le sirvió de nada; acudir a los tribunales, sí.

Si en la época en que Puccini era niño ya hubieran nacido los hermanos Lumière no habría dejado en su sitio ni el aceite de los candiles. A falta de cinematógrafo, el pequeño Giacomo con seis años ya tocaba el órgano en la iglesia de San Michele, en Lucca, y durante unos años más los feligreses pudieron entender perfectamente lo que

sonaba; el problema sobrevino cuando Puccini empezó a fumar ya en la pubertad, pues a nadie se le escapó que las fugas de Bach comenzaban a sonar como las pавanas para vihuela de Antonio de Cabezón. No hizo falta llamar a un afinador, sino a un alguacil: se descubrió que para subvenir la adquisición de cigarrillos Puccini robaba los tubos del órgano y los vendía como chatarra. En 1880 aún acudía los domingos a misa mirando al organista con melancolía, pues a la sazón y con veintiún años las cosas no habían cambiado mucho. En una carta a su hermano Michele de abril de ese año escribe: «El farmacéutico no me deja tranquilo y tendré que pagarle las veinticinco liras que le debes. Estoy absolutamente en la ruina. No sé cómo seguir... Si pudiera encontrar una manera de ganar dinero me reuniría contigo. ¿Habrá allí alguna posibilidad para mí?». Su hermano estaba en Buenos Aires y le quitó rápidamente la idea de la cabeza. Aquella no era tierra de oportunidades para hombres como él: los órganos en Argentina estaban firmemente ensamblados...



En su juventud Puccini se dedicó a robar los tubos del órgano de la iglesia de su pueblo para comprarse cigarrillos, un hábito que conservó hasta el final de sus días, como también la pasión por los vehículos a motor.

Franz Schubert fue de los privilegiados que no tuvo que saltar por las ventanas huyendo de cadáveres ni entrar por ellas escapando del gélido ambiente de los cines con sus pianos desafinados. Como su padre era maestro supo por dónde irían tarde o temprano los tiros, así que puso las barbas a remojar a la espera de la gran orden. Y esta, inevitablemente, llegó. Entró en la escuela Santa Ana en 1813, con 16 años, y al año siguiente adquirió el noble título de ayudante de maestro, empezando a trabajar codo a codo con su padre y a codazos con los párvulos, a los que enseñaba las nociones elementales de lectura y ortografía, mientras en su cabeza cobraba cada vez mayor vigor la dignísima idea freudiana de matar al padre. Dudo si en su sentido metafórico o en su sentido literal. Con el mísero sueldo que ganaba se pagaba su manutención y alojamiento, dado que el de la independencia era el único referendun que hasta entonces había logrado sacar a su progenitor. Sin embargo fue aquella estúpida pérdida de tiempo enseñando a hacer oes con un canuto y sonando mocos lo que estimuló en su tiempo libre el contrapeso creador, hasta el punto de que en

aquellos dos años Schubert fue capaz de anotar unos cuatrocientos *opus* de su catálogo. Así como hay malformaciones congénitas por las que una oveja nace con dos cabezas o una cabra con cinco patas tiendo a pensar que el año 1815 debió de hacerlo con no menos de quinientos cincuenta días, pues de lo contrario es difícil explicarse que al margen de la jornada laboral nuestro compositor hubiera sido capaz de componer cuatro óperas, unos ciento cincuenta *lieder*, dos sinfonías, dos misas, un cuarteto de cuerdas, dos sonatas para piano y numerosas piezas de corte religioso. Hay cosas sencillamente inexplicables para la ciencia. Von Spaun, amigo íntimo de Schubert, nos desvela en sus *Recuerdos* algo que ya intuíamos: «Ejerció durante algún tiempo, pero siempre con repugnancia. No tenía la paciencia necesaria para ello». Paradójicamente aquellos dos años llegaron a ser los creativamente más fecundos de toda su vida. Pero dejar la casa de su amigo Schober a finales de 1817 y reintegrarse al domicilio familiar fue para él una fatalidad. De hecho recuerda su amigo Hüttenbrenner: «En casa de su padre Schubert debía trabajar nueve horas diarias como ayudante de maestro. Después de esta jornada agotadora podía acostarse en una helada habitación en invierno y allí componer sus maravillosos *lieder* con pasión».

Arnold Schönberg empezó a hacer amigos de la peor manera posible: en un banco. Supongo que lo que peor llevaba no eran las contabilidades, sino que los demás empleados no le llamaran Herr Arnold, antetítulo que a sus diecinueve años estaba todavía lejos de ganarse. Su hermana Ottilie contaba en una entrevista en 1952 cómo su madre lo había metido a trabajar en un banco y cómo al cabo de unos meses el director la había llamado para decirle que no sabía qué hacer con su hijo, que no acababa de coger el *tono* de la empresa y que además emborrataba con notas musicales todos los estadillos contables. La sentencia del director cambió el curso de la historia de la música vienesa del siglo xx: «Lo mejor será que le deje usted hacerse músico». En 1895, con veinte años, salió por la puerta de atrás del banco y entró en la música por una puerta aún más angosta, dado que a los treinta años poco había hecho para sí y mucho para los demás, en concreto escribir unas seis mil páginas pautadas por encargo de otros músicos para poder subsistir. Conoció por primera vez la felicidad cuando poco después de abandonar el banco supo que había quebrado. El compositor Von Zemlinski, amigo de Schönberg desde la juventud, recordaba en 1934 cómo «en el banco daba la mayor preferencia a sus propias notas musicales frente a las bancarias». Más adelante, en torno a 1907, se dedicó a pintar cuadros para ganar dinero, conservándose unos noventa en total.

EMPEZANDO LA CASA POR EL SUBSUELO

Pocas parejas musicales hubo en las que se diese una simpar sumisión: John Field y Muzio Clementi formaron una de ellas, una perfecta combinación de agua y aceite que consagró buena parte del lustre musical del siglo xviii. Los dos fueron pianistas

absolutamente excepcionales en aquella bisagra que fue la transición al siglo XIX, pero Clementi era veintinueve años mayor que el irlandés y supo sacar partido a aquella ventaja generacional, sometiendo sin ningún tipo de escrúpulo al pobre Field, amparado en unos lazos aún más indisolubles que los familiares: los docentes. Cuando, corriendo el año 1793, John se mudó a Londres con su familia su padre consiguió que el reputado italiano le diera clases particulares, unas clases que este supo retribuirse en provecho de su negocio de fabricación de pianos, dado que utilizó al joven de once años para verificar el sonido de cada tecla, de cada acorde, de cada escala, de cada pentagrama de cada obra que hasta entonces estaba publicada, que por suerte para Field no eran muchas. El famoso compositor Louis Spohr visitó un día la fábrica y puso el grito en el cielo: «Field debía tocar durante horas para mostrar a los posibles compradores las ventajas de los instrumentos. Todavía recuerdo la imagen de este joven pálido, demasiado maduro para su edad. Cuando Field, con su ropa que le quedaba pequeña, se puso delante del piano y estiró los brazos sobre el teclado las mangas se encogieron casi hasta los codos».

Berlioz había seguido en sus inicios los mismos derroteros que Shostakovich, pero en una época sin cines para aporrear pianos sólo quedaban las tabernas y los teatros de variedades, así que las ofertas nunca eran tentadoras, sino desoladoras. Pablo Casals pasó por el mismo aro y, dada su corta edad, el tamaño no fue ningún problema. A los doce años empezó a ganarse la vida tocando el violonchelo cada noche en el café Tost, en el barrio de Gracia, pasando después al Café La Pajarera, mientras que en el verano prefería el aire puro y se dejaba contratar por orquestillas para tocar en festejos populares. Con diecinueve años ganó un concurso en París para un puesto de violonchelista en un teatro de vodevil que le reportó cuatro francos al día, decidiendo hacer a pie el trayecto a los ensayos varios centenares de metros, tanto a la ida como a la vuelta, para ahorrarse los céntimos del tranvía. ¡Qué no hubiera dado Casals a mitad de camino por haber escogido el violín de su amigo Thibaud!

Terminaba mi introducción con la consigna de independizarse, independizarse a cualquier precio. Ser músico de convicción es la convicción más duradera que conozco, incluso más que la de ser religioso. Muchos de ellos levantaron su primer cáliz con muy pocos años sin ordenación sacerdotal alguna, y cuando lo apuraron supieron que el sabor de la música ya les ponía en el único camino verdadero para atravesar sin vértigo un mundo insípido de camino a un mundo donde era posible llegar no colocando palabra sobre palabra, como pedía el poeta Ángel González, sino pentagrama sobre pentagrama, como peldaños con nervaduras de acero, rumbo a los mismos sillares que mucho tiempo atrás ocuparon los ángeles caídos. Cuando los músicos habitaron la tierra no vivieron de prestado; fuimos nosotros los que lo hicimos como espectadores ejemplares con las normas de la caducidad bien

aprendidas. Si por el camino algunos se dedicaron a otras cosas sólo fue como pura exhibición de agilidad tonal, porque en la vida también era posible empezar una fase en *do mayor* y espiralizar las vivencias hasta terminar la última en *la menor*. El caso era llegar a ser lo que ya se era desde el principio, jugar a expropiar todos los terrenos intermedios hasta no quedar más que el ropaje de la crisálida tirado entre la hierba. En esos casos el precio de la independencia ya era una soledad sin precio.

Capítulo 13

Sus otras ocupaciones

Es inevitable que en un orden lógico y riguroso de cosas este capítulo quede dispuesto a continuación del anterior. Al igual que hay abogados que tocamos el piano (con abierta desconsideración hacia los clásicos), hay músicos que se dejaban apasionar por la botánica, por la ornitología, la pintura o por la comercialización de helados. La pasión creadora no es necesariamente unidisciplinar, y precisamente la opción por otras vertientes (¿atolladeros?) alternativas servía de válvula de escape a toda la presión que para el cerebro suponía encerrar millones de notas armadas de futuro hasta los dientes y pidiendo a gritos un pentagrama. El filósofo Baruch Spinoza pulió lentes casi toda su vida, mientras que el astrónomo Johannes Kepler recibía un sueldo tan bajo como matemático imperial de la corte de Linz que tenía que publicar «infames calendarios y pronósticos» para mantener a su familia, y no sé con qué cara se habrían quedado Chabrier y Sibelius de haber sabido que Virgilio y Corneille abandonaron para siempre su profesión de abogados porque en su primer juicio tuvieron una actuación tan lastimosa que renunciaron a ponerse la toga por segunda vez, dedicándose a escribir. Sören Kierkegaard se refería a lo dramático que era ver como en lugar de subordinarse sus intereses unos a otros, todos ellos se daban la mano, convirtiendo el mundo de sus preferencias en un amable caos. El denominador común de aquellos músicos que escogieron la alternancia fue la vocación. El músico es un ser excepcional que siempre dominó tajante e inequívocamente los adverbios: ellos y sólo ellos decidían el cómo, el qué y el cuándo de sus dedicaciones. Lo único pautado que conocían era el papel sobre el que derramaban su música; a partir de ahí ellos eran su propio pastor y nada les faltaba. Lo único que les ocupaba era la música.

Y a algunos algo más...

CAÑONAZOS QUE SONABAN A TROMBONES

El ejemplo que mejor representó la doble e igual vocación entre la música y su alternativa fue el llamado Grupo de los Cinco. Pertener a la clase alta y nacer en la Rusia de la segunda mitad del siglo XIX era sumar dos más dos y te aparecía en la mano un sable. A eso se le llamaba determinismo ontológico. Lo que ya era prestidigitación era que en la otra te apareciera una batuta. Y ellos lo lograron, lograron hacer magia al mismo tiempo que hacer carrera. La mayor parte del Grupo

eran funcionarios militares, pero esta decisión tomada en libertad no les hizo renunciar a la servidumbre de la música, como tampoco el hecho de convertirse en músicos les hizo renunciar a las armas, dado que este boato compensaba de alguna forma el recelo social que despertaba la dedicación a un arte que por entonces estaba en situación poco menos que embrionaria. Piénsese que no existe prácticamente nexo de unión entre este grupo y el compositor fundador de la música en Rusia, Mijail Glinka, nacido en 1804 (quien, por cierto, a los 20 años accedió al funcionariado del Ministerio de Vías y Comunicaciones de San Petersburgo), salvo Aleksandr Dargomyzhsky, nacido en el año 1813. Incluso si los extrapolamos a un ciclo reproductor los Cinco nacieron perfectamente secuenciados en un lapso de once años: Borodin en 1833, César Cui en 1835, Balakirev en 1836, Músorgski en 1839 y Rimski-Korsakov en 1844. Este último era Oficial de la Armada y cuando en 1871 aceptó con veintisiete años la cátedra de Composición Práctica e Instrumentación en el Conservatorio de San Petersburgo sintió que el hábito hacía al monje y decidió impartir sus clases vestido de uniforme, así que uno no tenía muy claro si al salir a la pizarra iba a ser preguntado por el transporte de tonalidades o por el de metales pesados en circunnavegaciones a distancia crítica de la costa. Los alumnos sólo se relajaron dos años después, cuando el profesor abandonó la Marina y se presentó como músico a tiempo completo. Por su parte, César Cui era profesor de una asignatura carente de todo encanto, pero apta para enfrentarse con eficacia a los problemas de la vida: *Fortificaciones*. Eso le ponía en el ojo del huracán para un purista como Chaikovski, que en carta de 1877 a Nadezhda von Meck descolgaba un racimo de chismorreos sobre el Grupo de los Cinco:

Cui es un aficionado de talento. Su música carece de originalidad, aunque es elegante y graciosa. Pero me parece demasiado de salón y, por decirlo así, retocada. Esto ocurre porque Cui no es un músico profesional, sino un profesor de fortificaciones muy ocupado y que da infinidad de conferencias en casi todas las escuelas militares de Petersburgo.



Borodin era un ser extraviado entre la química y la música, disciplinas que combinó con una pasión a partes iguales.

Es paradójico que sus obras militares perduraran más que las musicales; de hecho su *Manual de fortificación pasajera* y su *Resumen de la historia de la fortificación permanente* se convirtieron para los ingenieros en algo así como para los filósofos las críticas de la razón pura y de la razón práctica kantianas, ya que a mediados del siglo xx aún se estudiaban en las Escuelas Militares de Ingenieros rusas. En cuanto a Músorgski, desempeñó un cargo de oficial en el regimiento de Preobrazhensky; en 1863 ya tenía hechas algunas composiciones notables, pero para poder sobrevivir tuvo que aceptar un puesto de administrativo en la Sección de ingenieros del Ministerio de Comunicaciones ruso, en el que fue perdiendo paulatinamente su inocencia durante quince años. Como seguía escaso de recursos y buena parte del dinero se le iba en el vodka, se aprovechó de su dominio de lenguas extranjeras para traducir al ruso algunos procesos criminales célebres desarrollados en Francia y Alemania. De aquel Ministerio pasó al Departamento de Bosques del Ministerio de la Propiedad Estatal y de allí a la oficina de Control Gubernamental, donde permaneció hasta 1879, pasando desapercibido por todos los escalafones a pesar de que diez años

antes había compuesto su *Boris Godunov*, estrenada en 1874. Balakirev, *alma mater* del grupo, fue el único privilegiado que no necesitó llegar a la música por el camino más largo como hicieron los otros, dado el atajo que suponía poseer una familia con patrimonio a lo largo y ancho del mapa ruso. Sin embargo una serie de conciertos para piano sin éxito de público le hizo reconsiderar su vida en 1872, arrojándose al fanatismo religioso y consiguiendo un trabajo como empleado en la estación de ferrocarriles de la línea de Varsovia. Chaikovski da cuenta de esta desviación en la misma carta de 1877 a Nadezhda von Meck: «Balakirev tiene un enorme talento, que, por unas fatales circunstancias, ha hecho de él un santurrón, después de haber profesado durante mucho tiempo un completo ateísmo. Ahora no sale de la iglesia, ayuna, hace penitencia, se arrodilla ante cualquier reliquia de los santos y de ahí no le sacan». En cuanto a Borodin, era un químico de profesión que en sus ratos libres pernoctaba en la música. Dado que empleó unos veinte años en la composición de su obra *El príncipe Igor* es posible que en sus visitas la musa Euterpe se hubiera sentido indispuesta entre tanto compuesto químico, dándose la vuelta por donde había llegado. En 1856, con veintitrés años, logró el título de cirujano y dos años después trabajaba en el Hospital Militar de San Petersburgo, donde coincidió con el teniente Músorgski, pero la visión de las carnes desgarradas le hizo saltar por la misma ventana que Berlioz y orientó sus náuseas definitivamente a la química. ¡Quién iba a decir que un tipo capaz de presentar con veinticinco años a la Academia Rusa de Ciencias un trabajo titulado *Investigaciones sobre la composición química de la hidrobenzamida y la amarina* pudiera componer música como aquella! Supongo que su madre se quedó tan pasmada como la de Schopenhauer cuando publicó uno de sus primeros libros con el título *De la cuádruple raíz del principio de razón suficiente*, vaticinándole que no vendería un solo ejemplar porque todos lo confundirían con un tratado de farmacia. No contento con ello un mes después leyó Borodin su tesis doctoral en Medicina e hizo su primera publicación científica: *Analogía de los ácidos arsénico y fosfórico en el cuerpo humano*. Supongo que ahí su madre lo dejó por imposible.

CON LA MÚSICA EN OTRA PARTE

Ciertamente aquel grupo era menos corriente que el agua que corría por las cañerías de San Petersburgo, pero lejos de Rusia las cosas eran más normales, y lo más cerca que los músicos estaban de las armas blancas era al escuchar la famosa *Danza de los sables* de *Gayaneh*, el *ballet* de Khatchaturian. En Europa y América los músicos usaban sus manos para empuñar cosas más elementales, como herramientas de jardinería, compases o cartas de navegación. Cabeza inquieta fue la del pianista Charles Hallé, nacido en 1819, cuyas insuficiencias memorísticas (tocaba siempre con la partitura delante) activaron su ingenio hasta fabricar un dispositivo que se accionaba con el pie durante el recital para pasar las páginas de la partitura sin la

intervención de las manos. Más inquieta fue la cabeza del pianista Joseph Hoffmann, quien puso su inteligencia al servicio de la humanidad para regalarle no composiciones musicales, sino tecnológicas, para él más útiles, hasta el punto de haber patentado más de setenta inventos científicos y mecánicos. A ello hay que sumar algunas *banalidades* como el perfeccionamiento del fonógrafo de Thomas A. Edison, la fabricación de un automóvil a vapor y la invención de amortiguadores para vehículos, todo ello en un taller-laboratorio que se hizo construir.

A Elgar, al igual que a Hoffmann, también le apasionaban la velocidad y los números, pero como era refractario a la tecnología se decidió por algo que combinara las dos cosas sin romperse demasiado la cabeza, así que, como buen inglés, tiró por las carreras de caballos. Se pasaba horas analizando las posibles apuestas sobre series y combinaciones en función de su histórico de resultados. Se conocía el nombre de todos los caballos y la sección de hípica era lo primero que consultaba cada mañana en el periódico. A Rachmaninov le sucedía algo parecido, pero como era ruso decidió arremangarse y meter hasta los codos su afición por la doma de potros y por los arados; de hecho analizaba constantemente todos los particularismos de la labranza y estaba al cabo del mercado para adquirir los útiles más modernos. Mientras esperaba su llegada se entretenía domando potros jóvenes y cabalgando por las praderas de Ivanovka.

Federico Mompou con lo que se entretenía esperando la llegada de la inspiración era con los helados. En 1925 (32 años), gozando ya de un buen puñado de *opus*, tuvo la ocurrencia de introducir en Barcelona el negocio *Chocolat Glacé, Esquimaux*. Para ello compró la concesión de la marca francesa y acudió durante más de un mes a la fábrica de productos *Esquimaux* en París para aprender la técnica heladera. Alquiló el local y el negocio fue un éxito en comparación con el de naranjas de Frederick Delius, ya que el del catalán casi llegó al año.

Otros se decantaron por hacer inversiones a bajo riesgo y se inclinaron por la botánica, como Bela Bartók, quien a sus diecinueve años se lió la flora y la fauna a la cabeza y en lugar de llenarla de pájaros lo hizo de plantas, insectos y mariposas. Si hubiera claveteado en un pentagrama de la *Quinta* de Beethoven todos los bichos que coleccionaba disecados era de apostar que hubiera sonado como la *Primavera* de Vivaldi. Otro inversor de perfil bajo fue Saint-Saëns, que como a los quince años ya se sabía de memoria prácticamente todo el repertorio de piano no sabía qué hacer con su tiempo, así que atacó con fruición disciplinas tan heterogéneas como la botánica, la arqueología, la astronomía, la filosofía y el teatro. Anton von Webern tuvo ocasión de comprobar hasta qué punto tenía razón Kierkegaard cuando dijo de la filosofía que «es el ama seca de la vida: vigila nuestros pasos, pero no nos amamanta». En la primavera de 1906 se encontró con que tenía veintitrés años y una diplomatura de doctorado en filosofía; como lo segundo no le valía de mucho aprovechó lo primero para apostar por la audacia y dedicarse a la música, así que buscó a Schönberg para que le diera clases y en 1908 firmó su *opus 1, Passacaglia*.



Charles Ives no ganó prácticamente dinero con su música, pero con las pólizas de seguros lo hizo a manos llenas. Pasó a la historia de la filatelia, evidentemente, como gran compositor americano.

A Charles Ives los números le sirvieron para hacerse rico, quizá demasiado para lo que su código genético podía soportar. Pensaba al revés que Groucho Marx, para quien el dinero no era importante, pero si se trataba de «mucho dinero» eso ya era otra cosa. A Ives sólo le importó el dinero, a secas, pero cuando tuvo *mucho dinero* esta demasía fue un azar que se le dio por añadidura, aflorando a su alrededor sin apenas darse cuenta. De hecho su secretaria particular entre los años 1921 y 1929 decía que el dinero apenas le importaba, que solía ir al trabajo sin un centavo en el bolsillo y que prescindía del coche para ir a la oficina, optando por el metro. Era tan tímido que «parecía casi avergonzado de pedir que le hicieran algo». Tanto a Ives como a Satie les encantaba el sueño, pero ambos lo entendieron de forma muy distinta. El sueño en Montmartre no tenía nada que ver con el que se gastaba en América. Si Satie durmió como pocos en el barrio parisino, Ives encarnó como pocos el sueño americano, pero en sus comienzos no vistió precisamente camisas de once varas. Cuando ingresó en la Universidad de Yale la inesperada muerte de su padre le cortó toda financiación, así que persiguió y obtuvo el puesto de organista en la Iglesia Central de Yale, que conservó hasta su graduación en 1898, cuando contaba con 23 años. Cumplido el trámite universitario viajó a Nueva York y allí encontró un trabajo como actuario de seguros para la *Mutual Life Insurance Company*, percibiendo un sueldo de cinco dólares semanales, que hubo de estirar a base de sobresueldos tocando el órgano y dirigiendo el coro en dos iglesias presbiterianas hasta 1902. Pero en 1907 dio el salto y fundó su propia compañía, *Ives & Myrick*, de tal forma que cinco años después su volumen de negocios había pasado de facturar un millón a seis millones de dólares anuales. Por entonces tenía publicadas unas sonatas para violín, un cuarteto de cuerdas y su cuarta sinfonía, lo que no le impidió inventar una fórmula de aplicación en el ramo asegurador para rebajar sustancialmente las primas de las pólizas. Entretanto, su socio Julian Myrick no salía de su asombro: «Charlie usaba

una fórmula para determinar las sumas asegurables y cómo financiarlas. Era tan buena que más adelante la adoptaron casi todos los del ramo... Escribió mucho; gran parte de ese material fue publicado y muy utilizado». Cuando llegó el momento de editar su descubrimiento fue más comedido que Schopenhauer y escogió un título de largo alcance: «La suma asegurable y cómo financiarla».

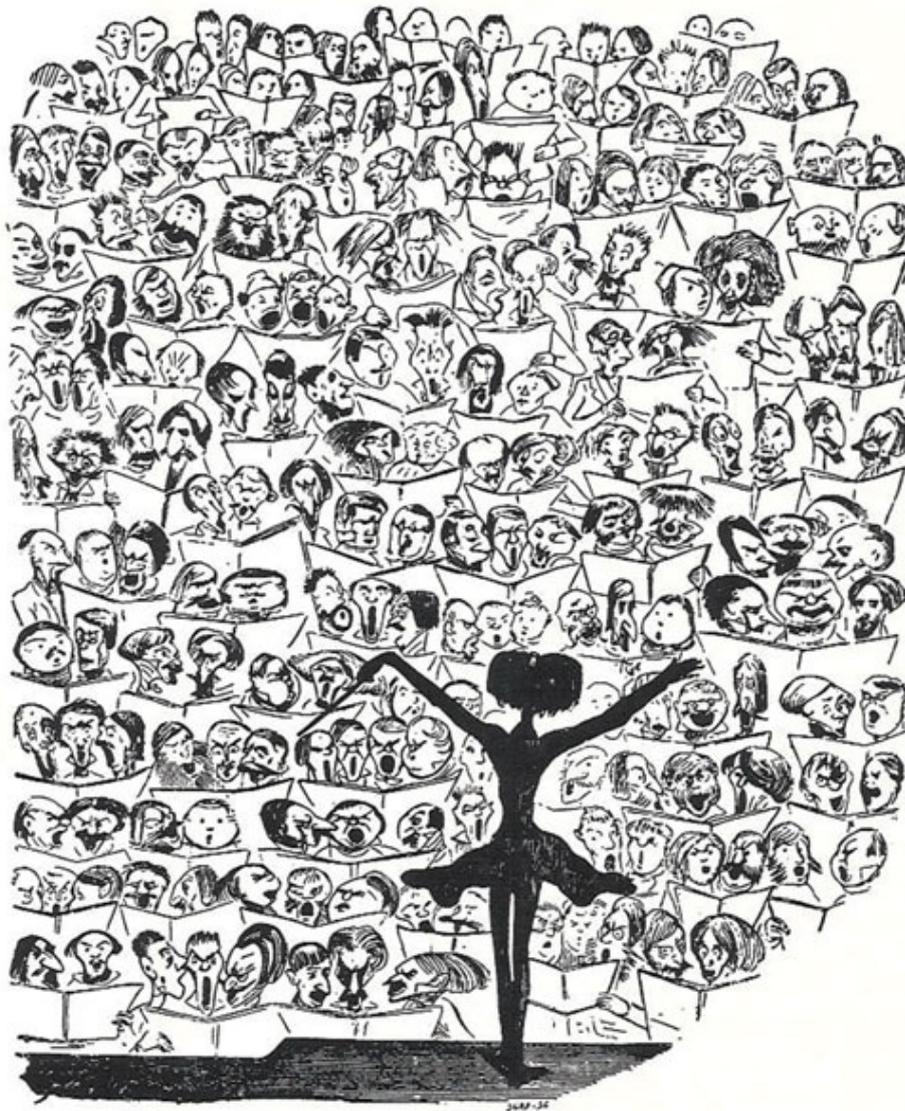
Otros que también intentaron mudar de rol por unos minutos fueron Von Bülow y Richard Strauss, demostrando a la posteridad lo cuestionable de ese adagio de que quien puede lo más puede lo menos. Aquellos dos se liaron con los adverbios y con los instrumentos hasta rayar el ridículo cuando, tras el estreno de la *Cuarta sinfonía* de Brahms en 1885, Von Bülow, a la sazón director titular de la Orquesta de Meiningen, y Strauss, su suplente, se propusieron interpretar la *Obertura para un festival académico*, de Brahms, que estaba entre el público, pero como hacían falta un bombo y unos platillos y no deseaban sacar a dos músicos de la cuerda de violines decidieron tomar en persona las riendas del asunto, así que Von Bülow se encargó de los platillos y Strauss del bombo. El caso es que la aparente sencillez de los compases les dejó confundidos y armaron tal galimatías que a punto se estuvo de parar la obra. Strauss recordaba avergonzado aquella tentativa:

En el ensayo ya estaba perdido en el cuarto compás y me salvé gracias a que habían puesto en el atril una partitura; pero Bülow, cuya atención se desviaba una y otra vez de su parte, consistente en pausas básicamente, se detenía invariablemente después de ocho compases enérgicamente contados y a cada momento se dirigía al trompeta preguntándole: «¿Dónde estamos?». Y vuelta a empezar: «Uno, dos, tres, cuatro...».

Berlioz no tenía el *feeling* de Charpentier con las modistas ni el amor a los animales de Glenn Gould, pero se pasó media vida intentando enhebrar un camello por el ojo de una aguja. Como músico producía un vino de incuestionable calidad, pero cuando se ponía a escribir sus crónicas musicales aquel vino se aguaba y el complejo arquitectónico musical se transformaba en complejo de inferioridad. Si Berlioz hubiera tenido una Nadezhda von Meck en su vida que le hubiera atado de pies y manos con billetes, sin duda su producción hubiera sido mucho más rica y el mundo del periodismo musical no se habría acostado con su enemigo durante cerca de treinta años. Pero lo hizo. Y fue una pesadilla para los dos. Su vida en enero de 1835 (31 años) no era precisamente la de un modelo de compositor consagrado a su obra. Sus obligaciones para con los periódicos lo ataban como los cosacos lo hacían con largos palos a las patas de sus caballos a fin de no cruzar los límites de la estepa, así que era incapaz de escribir dos líneas sin trastabillar. En aquella fecha se quejaba así a su amigo Ferrand: «Si tuviera tiempo me gustaría trabajar duro sobre otra composición que estoy meditando para el año próximo, pero me veo obligado a garrapatear horribles artículos que me pagan muy mal...». En abril de ese año se desahoga con su amigo Humbert haciendo inventario de sus cuatro enfermedades principales: «Trabajo como un negro para cuatro periódicos, lo que me produce el pan de cada día. Ellos son el *Rénovateur*, que paga irregularmente; el *Monde*

dramatique y la *Gazzette musicale*, que pagan, pero poco; y el *Débats*, que paga bien». En ese mismo mes la víctima era su hermana Adèle: «No sabes hasta qué punto soy esclavo de un trabajo inevitable... Muy a menudo, por las noches, debo salir a visitar los teatros que pertenecen a mi provincia y tomar parte de las depravaciones que cometen, para así poder escribir unas notas sobre ellos al día siguiente». El contrapeso periodístico dejaba así de asfixiada su vena creativa en diciembre de ese año: «No he hecho nada este año, excepto el canto sobre la muerte de Napoleón [...]. Esta necesidad de sacrificarme no sólo a mi arte, sino también a cierto beneficio financiero debido a la imposibilidad de poder escribir y a la necesidad de tener algo para vivir mientras compongo es una de las más abominables burlas que puede resistir un hombre», se lamentaba a su hermana Adèle. En septiembre de 1843 aún era posible detectar el ADN de sus lágrimas en los pliegos; a un tal doctor Burke, de Leipzig, le intentó arrancar solapadamente un diagnóstico: «Estoy atado en París como Gulliver en Lilibut por mil vínculos imperceptibles; sufro de falta de aire y espacio y ni siquiera puedo componer... No tengo tiempo de ser músico... Debo emplear todas mis horas trabajando para vivir, pues la música no me produce nada sino hasta mucho después de escrita...». El 14 de noviembre de 1856 le tocó a la princesa Von Sayn-Wittgenstein, por entonces amante de Liszt y, por tanto, un mojón magnético a donde iban a estrellarse todos los hierros y herrumbres de la época. Comentándole la difícil gestación de su ópera *Les Troyens* daba a la princesa una inevitable pasada de rodillo: «Compongo un fragmento en dos días, y algunas veces en uno, y luego me lleva tres semanas el rumiarlo, pulirlo e instrumentarlo... Un artículo escrito hoy me ha interrumpido, otro me interrumpirá pasado mañana y las cosas seguirán así hasta el final». Definitivamente, el arrugado optimismo antropológico de Berlioz tenía difícil solución porque no pasaba por las planchas de la ropa, sino por las de la imprenta, así que recién terminados sus *Troyens* tres años después de poco sirvió la insistencia de la princesa para que aquel hijo del desencanto emprendiera de inmediato otra gran obra: «Si supierais cómo gasto mi tiempo... Apenas si puedo obtener una hora de cada cuarenta para trabajar como artista. ¿Qué proyectos se pueden hacer en tales condiciones con una vida tan ocupada? De esas cuarenta horas casi veinte están ocupadas por alguna forma de sufrimiento, por lo menos doce en dormir y siete en el horrible trabajo con el que me gano la vida» (carta de 13 de diciembre de 1859). Ni siquiera su hijo Louise se libró de la desesperación de su padre, y así en carta de 14 de febrero de 1861 le escribe:

¿Piensas que es una hermosa existencia esto de estar forzado, obligado a permanecer unido a esta cadena infernal de escribir artículos?... Estoy tan enfermo que se me cae la pluma de las manos a cada minuto y, sin embargo, debo obligarme a mí mismo a escribir para ganar mis miserables cien francos y para mantener mi posición contra la multitud de villanos que me aniquilarían si no me tuvieran miedo. Y mi cabeza está llena de proyectos, de obras que no puedo llevar a cabo debido a esta esclavitud.



Berlioz arrastró durante buena parte de su vida la losa del periodismo para poder sobrevivir. Además, su temperamento volcánico y sus masivas composiciones dieron lugar a numerosas caricaturas.

Pero pasaban los años y Berlioz, al contrario que Nietzsche, no soñaba con ver cumplida su obra, sino sus contratos laborales. El 21 de septiembre de 1862 escribe a la princesa: «Sólo tengo una ambición: llegar a ser lo suficientemente rico como para poder renunciar a mi empleo en el *Journal des Débats*, que me produce mil doscientos francos por año. Tengo el anhelo de dejar de ser un sirviente, de no montar más en el carruaje de los tontos y los idiotas». Hombre, seguramente Nadezhda von Meck hubiera picado, pero la beata y estirada princesa Von Sayn, no. Sin embargo, desasistido y todo, Berlioz se salió por fin con la suya. Ya decía el *I Ching* tres mil años atrás que la perseverancia trae ventura; y a él se la trajo en 1864, sólo cinco años antes de su muerte, cuando por fin logró cortar las amarras de aquel último paquebote podrido que era el *Journal* precisamente gracias a la venta de los derechos sobre *Les Troyens*. El destinatario de la noticia fue A. M. Bennet, padre del pianista Théodore Ritter: «He renunciado a mi empleo en el *Journal des Débats*». Así de parco. Tanto hastío no daba para más. Veintinueve años después por fin había algo que celebrar y nada de lo que quejarse. Atrás quedaban aquellas páginas tanto o más aterradoras que

la de su huida por la ventana de la sala de disecciones. Su *Autobiografía* es el testimonio de una rendición:

Si hablo de mi pereza es porque siempre fue grande a la hora de escribir prosa. He pasado noches enteras escribiendo partituras, el mismo trabajo bastante fatigoso de la instrumentación me ocupa a veces ocho horas consecutivas atado a mi mesa, sin que se me ocurra siquiera cambiar de postura; y sin embargo necesito hacer un enorme esfuerzo para decidirme a comenzar una página en prosa; a la décima línea me levanto, me paseo por la habitación, contemplo la calle, abro el primer libro que hay a mi alcance [...]. En fin, tengo que reemprender mi tarea ocho o diez veces para rematar una crónica del *Journal des Débats*. Paseo de ordinario dos días escribiéndolo incluso cuando el asunto que trato me agrada, me divierte o me exalta vivamente. ¡Y cuántas tachaduras! ¡Cuántos garabatos!

UN MÚSICO A LA DERIVA

A Albert Roussel le tiraba lo mismo que a Puccini y Debussy: el mar. Pero a diferencia de ellos él guardaba en su armario un traje completo de marino. Con veinte años se graduó en la Academia Naval de Francia y llegó a ser oficial, siendo sus cartas de navegación más manoseadas las del Lejano Oriente. Su amor por la música le llegó en esas exóticas travesías, en las que aprovechaba el tiempo libre para estudiar un tratado de armonía con un autodidactismo a palo seco, dado que por entonces no había pasado por ninguna academia, lo que multiplicó el valor de unas composiciones que a los veinticinco años tuvo ocasión de admirar el director de la Escuela Nacional de Música de Roubaix, localidad donde había fijado su residencia. Roussel abandonó inmediatamente su cargo y cambió para siempre el sol de aquellos magníficos horizontes por el de las claves en los pentagramas.

A veces me preguntó en qué mayor porcentaje tendríamos en nuestras casas la música de nuestros clásicos de haber existido ya en aquellas épocas las leyes de mecenazgo, con sus alentadoras desgravaciones fiscales. Creo que hubiera cambiado algunos discos más de Hoffmann por algunas de sus patentes, y un quinto concierto de Rachmaninov por todo el tiempo que perdió diseñando arados, y por supuesto una sinfonía más de Saint-Saëns en lugar de todas sus horas contemplando la nada a través del telescopio, y unas danzas polovtsianas de algún otro príncipe además de Igor en lugar de tanta presión cerebral malgastada en compuestos químicos que no hicieron historia... En fin, a la postre, todos estos tuvieron la dicha de que pidieron y se les dio. Otros, como Berlioz, dejaron de creer en postulados bíblicos cuando el camello, medio asfixiado, les dijo un día: «Basta ya, maestro». Pero las agujas las conservaron todas. Y se murieron sentados sobre ellas...

Capítulo 14

Si es que son como niños

Desde que Ludwig Wittgenstein, hermano del pianista manco Paul, comparara a los filósofos con los peluqueros yo creo que ya es posible cualquier comparación sin agravio que valga. Los músicos son incomparables a cualquier otra categoría humana, pero comparados entre sí pescan su carácter con un mismo hilo conductor que todos van desenrollando y cortando: un inefable infantilismo. Dijo Hölderlin que el hombre es un dios cuando sueña y un mendigo cuando reflexiona. Cuando los músicos extendían ante ellos su papel pautado se comportaban como dioses; pero cuando llegaba la hora de comer y lo que extendían era el mantel se comportaban como niños. Eugenia, una de las hijas de Schumann, contaba cómo Brahms seguía yendo habitualmente por su casa tras la muerte de Robert, siendo uno de los caballos de batalla familiares inculcarle algo de educación, empezando por que plegara su servilleta tras la comida, «un arte que en realidad no llegó a dominar jamás», según confirmó desesperanzada. La inocencia primordial de no pocos los hacía cercanos y ello les permitía elevar la insensatez a un postulado existencialista. Los músicos se cargaron una tercera parte del enigma que las Esfinges formularon a Edipo, porque ellos pasaron de las dos piernas a las cuatro con una habilidad, con una amabilidad pasmosa. Es difícil llegar a conocer bien a algunos músicos si no se les disocia de su música; eran hombres de más perfiles que Janos y con no menos trabajos que Hércules, así que no es de extrañar que muchos confundieran a sus terapeutas con mecánicos y pidieran a gritos sobre el mostrador una válvula de escape, en la mayoría de las ocasiones para no volverse locos, y en las restantes para no volverse cuerdos. Romper las cadenas del trascendentalismo con la fuerza de la música era realmente agotador, y la reposición de fuerzas sólo era una reexposición de la personalidad. Arrojar al exterior una obra era ir contra las leyes de Arquímedes, porque el vacío dejado pesaba más que el material desalojado. Componer no era expulsar, sino realojar teorías, certezas, facetas de uno mismo. En esas circunstancias, para seguir flotando en la superficie, estaba claro que sólo se podía hacer una cosa.

Reír.

FORMAS DE MATAR EL TIEMPO SIN MATAR LA MÚSICA

Una de las pocas certezas que he adquirido en la vida es que el juego está en la base del atrevimiento y el atrevimiento en la base del juego, lo que me lleva a pensar que

los músicos tenían ese raro privilegio de seguir conservando cierta inocencia infantil a riesgo de perder la dignidad. La única ventaja de hacerse mayores es que se ganaba dinero; en cuanto a lo demás era para ponerse a analizar. Prokófiev siempre había sido un niño grande hasta que dos abrebotellas descorcharon su melancolía: Stalin y un infarto de miocardio, con la ventaja de que podían pasar por una sola. Antes de eso el autor de la *Sinfonía clásica* sólo sabía contagiar enfermedades que no venían en los manuales de anatomopatología adulta, sino en los de psicología infantil. Sin duda era un gran hombre encorsetado en un gran niño; cuando estornudaba lo mismo te podía pegar la risa que la varicela. Aún cumplidos los cuarenta años uno de sus pasatiempos favoritos seguía siendo entablar combates marítimos sobre un cartón cuadrículado. Se ponía de rodillas y oír de sus labios el *agua*, el *tocado* o el *hundido* llenaba de buena disposición hasta al más acérrimo de sus enemigos. De aquella misma época eran sus escapadas veraniegas a Ivánovo, donde se concentraban las dachas puestas por el régimen soviético en las que el músico era el único animal que tropezaba hasta setenta veces siete en la misma dictadura. Para llegar a la Casa de los Compositores había que bajar del tren en una estación cuyo cartel rezaba: «Ivánovo, clasificación de FF. CC.». Donde había algún acrónimo normalmente Prokófiev siempre leía una chiquillada, de manera que dio una peculiar vida a aquellos «Ferrocarriles» y en las cartas que remitía desde allí se limitaba a poner en los sobres: «Ivánovo, clasificación de fe-ca-les». El 13 de julio de 1935 residía en la cabaña a la que solía retirarse a cierta distancia de la casa de reposo del Teatro Bolshoi cuando hizo por carta a su esposa Lina un inventario de sus heterogéneas ocupaciones: «En una ocasión jugamos al pillapilla, y nuestros bailarines corrían tan rápido que las piernas me dolieron dos días». Todo un contrapeso para la seriedad y concentración que su tronco creador requería: «Estoy en el tercer acto de *Romeo y Julieta*, entregué la marcha para la Espartaquiada, terminé la adaptación para piano del *Concierto de violín*, envié el álbum de diez piezas para niños». No se dejen impresionar; en realidad eran cortinas de humo para ocultar a su mujer que con quien más frecuencia jugaba al pillapilla de puertas adentro cuando los bailarines se cansaban era con Mira Mendelssohn, su amante oficial y esposa después, hija de un jerifalte del partido comunista, cuyas visitas eran constantes en aquel picadero donde ambos daban rienda suelta a su creatividad.

La gente seria se quedaba en la Casa de los Compositores y trataba de matar las tentaciones a base de encadenarse al siguiente *opus* por los tobillos. Pero no sólo era Prokófiev el correoso animador de aquel cementerio de elefantes. Cuenta el compositor Nikolai Peiko cómo la habitación común donde vivían los músicos estaba separada de la cocina por unas sábanas colgadas, de manera que a las cinco en punto de la tarde las sábanas se abrían bruscamente y aparecía la cabeza de Dmitri Shostakovich anunciando en inglés: «It is time to play volleyball», añadiendo la famosa frase de un comentarista de la época: «¡El partido tendrá lugar haga el tiempo que haga!». Era el verano del 43 y había un pacto tácito para no creer en la

enfermedad ni en la vejez, y en cuanto a la muerte, era una ilusión malparida que siempre tocaba a los demás, nunca a uno mismo.



A Shostakovich le apasionaba el deporte, una afición de la que participaban los grandes compositores soviéticos.

A veces las chiquilladas las hacía uno en el lugar menos indicado. Si habláramos de monaguillos se me ocurriría un altar, pero hablando de músicos la cosa está clara. Al gran tenor wagneriano Lauritz Melchior le tiraba tanto lo de jugar a las cartas que en más de una ocasión se le vio desplazarse imperceptiblemente en el escenario hacia las candilejas cuando las grandes representaciones wagnerianas le obligaban a permanecer de pie largo rato, seguramente para hacer timba con los tramoyistas, que le esperaban en algún cuartucho. En aquella época Melchior ya no tenía más mieles que saborear, todo lo había cantado, todo lo había ganado y todo lo había visitado, así que de soltar la voz en los escenarios pasó a practicar la siesta a pierna suelta, sin distinguir si se trataba de un ensayo o de una función. En una representación de *Tristán e Isolda* la cosa se le fue de las manos. Hacía el papel de Isolda la soprano Kirsten Flagstad cuando, extática en pleno *Liebestod*, advirtió horrorizada no que *Tristán* estaba muerto (algo previsible), sino que Melchior estaba dormido, y roncando, por lo que tuvo que darle un meneo para devolverlo a la vida real. Quien sí tenía todos los sentidos puestos en lo que cantaba era el tenor Enrico Caruso, y así lo demostró en el escenario del Covent Garden, donde

representaba por primera vez *La bohème* corriendo el año 1902, con veintinueve años y una fama universal que para entonces ya le había convertido en dueño de mucho dinero y de muy poca vergüenza. Era, como suele decirse, un *enfant terrible*. Y es que encargándose del rol de Mimí una de las divas de entonces, Nelly Melba, empezó Caruso a cantar la famosa aria del primer acto, *Che gelida manina* («Qué manita tan fría tienes»), cuando la Melba se la tendió y el tenor se sacó del bolsillo una salchicha precalentada, colocándosela en la palma para que el rigor de la temperatura fuera menor. Ella soltó un quejido y Caruso le susurró: «Pero, dama inglesa, ¿acaso no le agrada mi salchicha?». Verdaderamente romántico. En 1906 siguió demostrando que era bueno con las manos además de con la voz. Abstraído frente a la jaula de los monos en el zoo de Central Park se puso a su lado una mujer de aquellas que tanto habían satisfecho a Offenbach y Caruso no pudo por menos que pellizcarle el culo. En su universo tonal había una nota más sublime que el *do* de pecho y a Caruso no le costaba nada llegar a ella. El caso es que la mujer le denunció a la policía y el tenor fue apresado y multado con diez dólares.

En cuanto a Mahler no sé si en 1883 había leído *Las aventuras de Tom Sawyer*, publicadas sólo siete años antes, pero un día de aquel año trató de emular al personaje de Mark Twain en pleno concierto de caridad para la Cruz Roja por las víctimas de un terremoto y no llegó a las manos con el pasapáginas, dado que ya las tenía ocupadas, sino a lo único libre que le quedaba: los pies. Por entonces Mahler era un iracundo jovencito de veintitrés años en una época en la que su pie derecho nunca sabía lo que hacía el izquierdo y viceversa, así que al final sólo le quedaba seguir los pasos de la mala educación. Cuenta un joven músico, Bruckmüller, cómo tocando Mahler la parte de piano de la Sonata *Kreutzer* le estaba pasando las hojas de la partitura sin la sincronía apetecida al impaciente compositor, que deseaba ver vuelta la hoja antes de tiempo para saltar con anticipación al compás siguiente. Desde la noche de los tiempos la indicación del pianista es un seco golpe de cabeza. El problema es que cuando se pierde la cabeza hay que optar, y rápido, por otra parte del cuerpo. Un buen puntapié fue la indicación metronómica más adecuada que Gustav encontró.

Me hice el distraído una o dos veces —cuenta el agredido—, pero después me adelanté yo a sus puntapiés. Aun así tocó divinamente. Di vuelta a las páginas sin errores y el público no advirtió el certamen de patadas que había tenido lugar debajo de piano. Cuando nos pusimos de pie para recibir los aplausos Mahler me gritó: ¡*Schweinehund!* («¡Hijoputa!»).

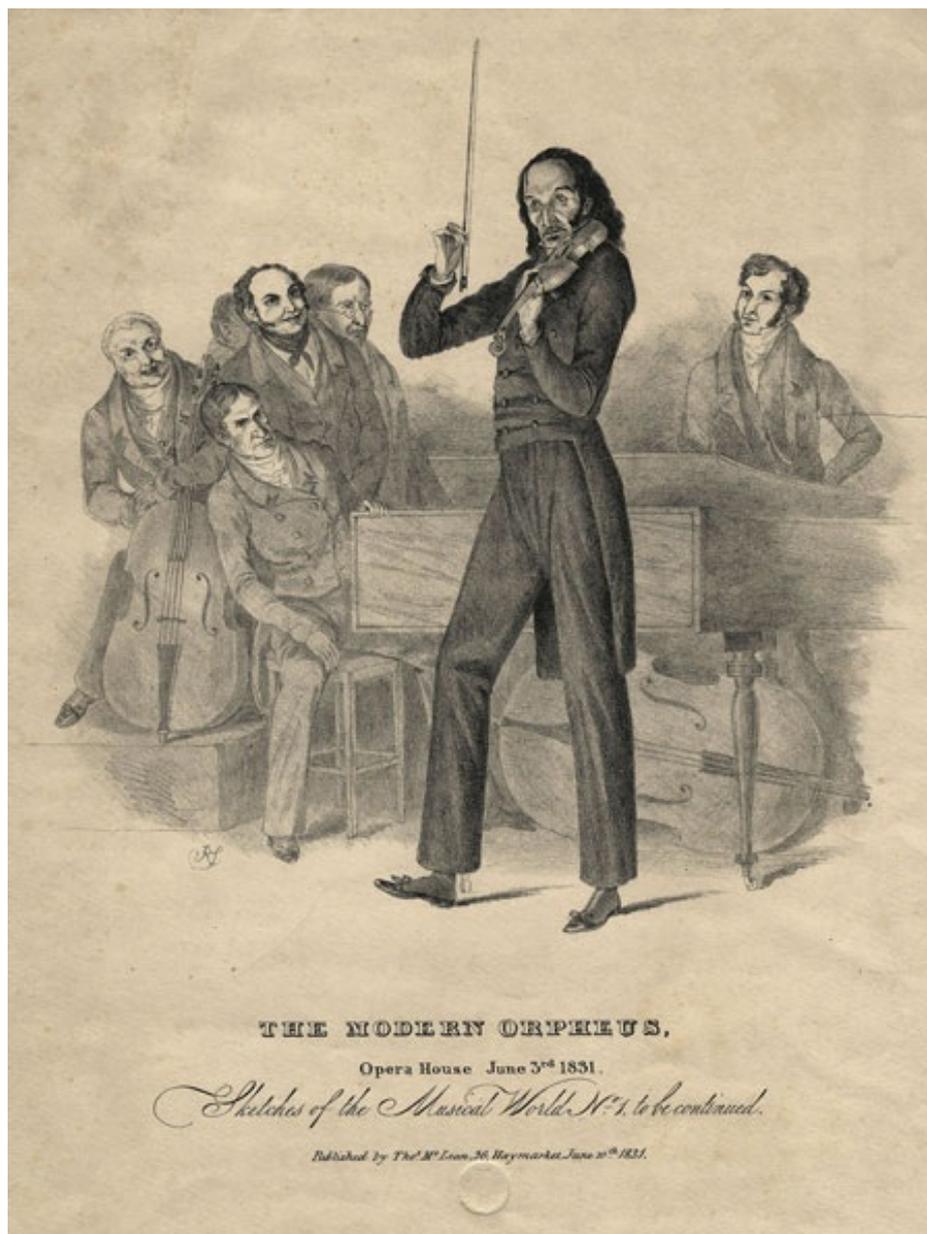
Supongo que esa misma expresión cariñosa se le pasó por la cabeza y hasta por los labios a Hans von Bülow cuando Wagner cortejaba delante de sus narices a su esposa Cósima Liszt, estando los tres en Francfort con motivo de un concierto. El colmo de la humillación llegó cuando Wagner descubrió una carretilla por allí arrumbada y se ofreció a transportar de aquella guisa a Cósima hasta el hotel, encargando a Von Bülow que marchara detrás dando a terceros las explicaciones que fueran oportunas. La dama ya estaba sentando sus reales cuando Wagner se echó atrás

en el último momento, no por vergüenza, sino por piedad. Según cuenta en *Main Leben*: «Viniendo detrás de nosotros, Bülow había presenciado el suceso; Cósima le explicó muy natural lo que este hubiera significado, y por desgracia no pude suponer que el humor de Hans estuviera a la altura del nuestro». Corría el año 1862, Wagner frisaba los cincuenta, y uno de los tres estaba muy cerca de hacer las maletas.

Supongo que cuando Berlioz y Mendelssohn se conocieron en Roma se limitaron a darse la mano y quizá cruzaron a escondidas unos vasos de absenta en las habitaciones de la Villa. Cuando hacia 1875 lo hicieron Saint-Saëns y Chaikovski fueron mucho más allá, pues se reconocieron por sus obras (las musicales) y se idolatrarón por sus pasos (de baile). A ambos les encantaba aquella disciplina, y además a Chaikovski aún le duraban abiertas las alas con su *Lago de los cisnes* recién compuesto, así que decidieron organizar una fiesta en la que se representó *Galatea y Pigmalión*, el *ballet* de Rameau. El ruso encarnó el papel de Pigmalión y el francés el de Galatea, aquella estatua convertida en mujer; en cuanto a Anton Rubinstein respiró aliviado cuando lo pusieron a tocar el piano. ¡Qué sanos pasatiempos esos en los que dos amigos se encontraban y se limitaban a buscar la vida en las mujeres y no mujeres de la vida! A Arthur Rubinstein este segundo tipo de búsquedas le fascinaban, y si era buena para él también lo debía ser para sus amigos. El más permeable para dejarse embrujar era Stravinski, que hacia 1920 andaba perdido en París, buscando por los suelos su autoestima. En aquellos casos lo mejor que te podía pasar era encontrarte con Rubinstein, lo que no era especialmente difícil, y ello porque te orientaba con seguridad en la vida: o lo hacía hacia una cantina o hacia una casa de citas. Imagínense qué le tocó al ruso. «Fue la primera vez que no participé, limitándome a esperar. Luego de media hora Stravinski apareció con aire triunfal y dijo con admiración: “Cette femme est géniale”», según reveló el polaco en *Mi larga vida*.

En fin, el señor Rubinstein no tenía conflicto alguno de prioridades en las que gastar su peculio: en función de la hora del día o de la noche sabía perfectamente dónde desenrollar sus billetes. Tampoco padecían este tipo de problemas selectivos Rossini y Paganini, buenos amigos. El primero se lo gastaba todo en comer y el segundo, avaro como pocos, sólo sabía ahorrar lo que ganaba para proteger el futuro de su hijo *Achillino*. Cuando coincidiendo con el carnaval de 1817 Paganini viajó a Roma y se encontró a Rossini, idearon alguna juerga que no sólo les saliera barata, sino también rentable, así que se disfrazaron de mendigos, se hicieron con una mandolina y una guitarra y llamaron a su amigo Máximo d’Azeglio, a la postre famoso escritor. Este fue el que se encargó de implorar limosna por las calles mientras el orondo Rossini le daba a la mandolina y el escuálido Paganini a la guitarra. El propio Paganini se comportaba como un niño con su pequeño Achille. Este ya padeció las desdichas de ser hijo único en aquel siglo sin maquinitas bajo los pulgares, pero su situación se agravó cuando los padres se separaron contando sólo con tres años de edad, debiendo el violinista ocuparse de su guarda y custodia, hasta

el punto de guardarlo y custodiarlo mejor que a su colección de violines, con un celo rayano en lo patológico. ¡Cómo explicar a mis lectores lo que es tener actualmente en casa una hija de tres años y medio, cómo explicar la cantidad de torturas y bufonadas a las que somete a su padre a esta edad de 45, más apropiada para las contracturas que para los contratos con un personaje tan pequeño! Créanme si les digo que Paganini fue bastante mejor tratado que este autor cuando las bromas de su hijo se reducían a esconderle por casa los zapatos antes del concierto. Entonces el violinista recorría a cuatro patas todos los rincones dejando deliberadamente para el final el lugar más obvio: el colchón de la cama, bajo el cual siempre solían aparecer.



Paganini dio la vida por su hijo Achille, único heredero de su proverbial riqueza. Su peculiar físico y sus demoniacas interpretaciones fueron pasto de no pocas caricaturas. La de la fotografía data de 1831, cuando tenía el músico cuarenta y nueve años.

Tampoco Johannes Brahms estaba para muchos trotes a sus sesenta y dos años cuando por ver reír a los niños no reparaba en doblarse y servirles de caballo. Corría

el año 1895 cuando una dama americana que viajaba por Europa escribió a su casa estas líneas: «Hemos visto al mismísimo Johannes Brahms en la terraza del Hotel de Domodossola, y ¿qué creen ustedes? Caminaba sobre pies y manos con tres niños sobre la espalda, sirviéndoles de caballo». Cuarenta años antes se empecinaba en hacer reír y alarmar a los de alrededor, y más en concreto a su familia preferida, hasta el punto de comportarse como un chimpancé. Esto cuenta de él en sus memorias la hija de Robert y Clara Schumann, Eugenie, evocando una escena casera:

Todavía puedo ver, como si estuviese viendo un cuadro, un vestíbulo en una casa de Düsseldorf, con un grupo de niños mirando hacia arriba, asombrados, la balastrada del descansillo de arriba. Allí, un joven de largo cabello rubio realizaba los más espeluznantes ejercicios gimnásticos, colgado de los brazos y meciéndose hacia atrás y delante, y de un costado a otro. Por último se lanzó hacia arriba, hasta quedar sostenido sólo de los brazos, estiró las piernas y saltó al vestíbulo de abajo, aterrizando en medio de los chicos admirados. El joven era Johannes Brahms y los chicos eran la familia Schumann.

Robert, el cabeza de aquella familia, era bastante menos arriesgado para las gansadas. Su favorita era suplantar identidades cada vez que le entraban las ganas de tocar el piano y no tenía ninguno a mano. Como la apostura de sus casi diecinueve años ayudaba se hacía pasar por el preceptor de un joven lord inglés interesado en adquirir un piano y con esa tarjeta entraba en el primer almacén de música que se encontraba. Así lo cuenta a su madre desde Heidelberg el 24 de mayo de 1829: «Me pasé tocando tres horas largas, asombrando y deleitando a la gente. Les prometí comunicarles a los dos días la decisión del joven lord, mas para entonces ya me hallaba a salvo en Rudesheim, bebiendo Rudesheimer».

De una forma similar al *duetto Rossini* las gastaba un triunvirato no menos glorioso. El «salto del carnero» es un antiguo juego en el que se traza una línea sobre el suelo y el designado por la suerte se agacha sobre ella, de manera que el resto de los participantes van corriendo hacia él y saltan sobre su espalda apoyando las manos o no, según las condiciones. Una vez han saltado todos el que está agachado se coloca un pie más adelante, y se pasa el turno al siguiente, y así sucesivamente hasta el número en que hayan convenido. Los saltadores pierden si tocan al así colocado, o si pisan la raya o el espacio intermedio, de forma que el que pierde se coloca en la raya y comienza de nuevo el juego. Supongo que mis lectores se habrán quedado indiferentes ante la mecánica de este juego al que ni a sus hijos habrán visto someterse. Pero créanme que en el año 1832 aquello era la bomba, y si no que se lo pregunten a Mendelssohn, Chopin, Liszt y Hiller cuando de esa guisa se los encontró Clara Schumann en el Salón de los Artistas el 14 de marzo de aquel año, minutos antes de estrenarse el famoso *Octeto* del primero de ellos. Podría pasar si el cuarteto aún vistiera con pantalones cortos, pero es que el más joven tenía veinte años y el mayor veintitrés. Incluso dos de ellos iban a echar la raya definitivamente en la década siguiente...

Los gritos de Arthur Rubinstein y los de Glenn Gould tenían una génesis muy distinta. El primero, libertino como pocos, solía darlos en compañía y a oscuras. Gould al rayar el alba, cuando se adentraba oculto en un bote en el lago canadiense de

Simcoe, para espantar a los peces en las cercanías de los anzuelos. Se ve que era un amante del equilibrio en los ecosistemas, quizás el único equilibrio que conoció en su vida. Pero su gran pasión eran las casas. Cuando se hizo mayor compraba las ofertadas de mayor tamaño para acabar huyendo de ellas porque se le caían encima, así que terminó optando por las pequeñas. Más, más pequeñas de lo que piensan... ¡Más aún...! Me refiero a las más diminutas que existen en el mercado. Gould se pasaba horas y horas en su casa de Toronto tocando a Bach, pero cuando se cansaba se tiraba en la alfombra y... daba gritos de alegría cuando ganaba al Monopoly. Era uno de sus pasatiempos favoritos. Los gritos de Mahler también daban que hablar y es que como arrendatario era un auténtico tormento. Si alguien hubiera patentado una mordaza para acallar los pensamientos hubiera encontrado en él un conejillo de indias insuperable, pero cuando esos pensamientos brotaban en forma de música hacer callar a Mahler era una auténtica quimera. Cuenta en sus *Recuerdos* su viuda Alma cómo viviendo Gustav de joven en una pensión junto a Hugo Wolf y otro amigo común asistieron los tres a su primera representación del *El ocaso de los dioses* y buena parte de esa noche se la pasaron en la habitación cantando a gritos el trío de Günther, Brünhilde y Hagen, hasta que la casera les expulsó de la pensión. Aún seguían cantando mientras hacían las maletas, mientras bajaban las escaleras y mientras hacían una peineta a la casera desde la calle.

MEJOR LOS CULOS QUE LAS TÉMPORAS

Ya hemos visto en otro capítulo cómo Haydn trataba de quitar hierro a la armadura de su ignorancia idiomática interpellando al lenguaje universal de la música. A eso se le llama confundir el culo con las témporas, como reza el dicho castizo. Quienes no lo confundían y llamaban pan al pan y culo a todo lo demás eran dos personajes tan dispares como Mozart y Verdi. Este último tuvo una peculiar forma de acompañar en el sentimiento a su amigo y libretista Francesco Maria Piave. Un 2 de noviembre de 1845 (32 años) le escribió: «¡Adiós, adiós, que te mantengas bien y que te den por culo!». Desconozco si era una orden o simplemente un deseo. En cuanto a Mozart le gustaba jugar con las palabras, pero mucho más cuando las instrucciones venían escritas en papel higiénico, porque ya no admite discusión que en algunos lapsos de su vida sus gustos eran tediosamente coprofílicos. Así su K.560, del año 1788, lo tituló *Aufs Maul Scheissen*, o sea, «defecar en la boca». Y el K.382c, de 1782, *Leck mich im Arsch*, o sea, «hazte dar por el culo». Su pasión por la anatomía era casi tan antigua como por la música. Así en una carta a su padre de mayo de 1770 (14 años) le transmitía sus más efusivos deseos: «Beso las manos de mamá y también la nariz, el cuello, la boca y el rostro de mi hermana y, ¡oh, qué mala es mi pluma!, el culo también si está limpio». Siete años después las cosas no habían cambiado mucho y daban pie a pensar que tras el geocentrismo aristotélico y el heliocentrismo copernicano el mundo conocía doscientos años después una tercera teoría

trascendental: la de la válvula pilórica mozartiana. En carta a su prima de 5 de noviembre de 1777 (21 años) se desata con este episodio de fenomenología esotérica:

Os voy a contar una triste historia que acaba de pasar en este instante, mientras escribía la carta. Oigo un ruido en la calle. Dejo de escribir, me levanto, voy a la ventana y no oigo nada. Me vuelvo a sentar, sigo escribiendo y de nuevo escucho algo. Me levanto otra vez y sólo oigo un débil ruido. En resumen, siento un mal olor allá por donde voy, apesta; si me acerco a la ventana el olor se va; si entro en la habitación el olor vuelve. Al final mi madre dice: «¿Qué es lo que me parece?, ¿has dejado escapar un...?». «No lo creo, mamá». «Sí, sí, con toda seguridad». Quiero tener la conciencia tranquila, introduzco un dedo en mi culo, lo llevo a mi nariz y... *ecce probatum est*: mamá tenía razón.



Cuando uno abre una carta de Mozart siempre debía respirar hondo y prepararse para cualquier cosa. El retrato de la fotografía data de 1763, cuando el músico tenía siete años.

Cuatro días después, el 9, su padre es el escogido: «Yo me acuso de haber vuelto a casa [...] y [...] haber hecho versos sobre toda clase de porquerías y sobre todo de cagadas y lamidas de culo». No contento con la retahíla Mozart la emprende de nuevo con su prima el día 13. La necesidad creciente de una autoverificación ontológica se hace evidente: «Desde hace casi veintidós años cago por el agujero que ya conocéis, y a pesar de ello todavía no se ha roto; sin embargo he cagado mucho y arrancado la porquería con mis dientes». Ya ese mismo día había cometido la torpeza de presumir el mismo grado de comprensión a todo el mundo, incluida a su primera amante, la *Bäsle*, a la que escribió: «Ahora debo terminar, eso es. Porque todavía no me he vestido y ahora comemos pronto para luego poder cagar, eso es». En aquella época escribía a su madre algunos de los pormenores más sensacionales del viaje que hacía con su padre de la Ceca a la Meca en cumplimiento de sus compromisos: «Hace ya más de ocho días que viajamos y ya hemos cagado en gran cantidad». En cuanto a sus proyectos más inminentes se ve que era incapaz de describirlos sin aquel referente auxiliador recurrente que era el aparato excretor: «En cuanto al concierto lo tengo de

reserva para París; allí lo soltaré enseguida, con la primera defecación». El 28 de febrero de 1778 se centra nuevamente en su prima, quien al parecer no ha cambiado de dirección tras el envío de las primeras misivas: «¡Ah, caca! ¡Deliciosa palabra! ¡Caca trote, caca frote! Eso es lo que me gusta [...]. Porque temo que mi caca no está seca y que (alguien) no tenga bastante si desea comerla». Es difícil saber si en el caso de Mozart fue antes el huevo o la gallina, o sea, la emulación o la ejemplaridad. Me explico: si fue la madre la que se contagió del hijo o el hijo quien lo hizo de la madre, dado que la señora no se quedaba corta en sus brotes coprofílicos, y si no vean lo que escribe a su esposo Leopold en una carta de 26 de septiembre de 1777 hallándose ella de viaje con su hijo Wolfgang: «Adiós mi bien, ponte el culo en la boca, te auguro buenas noches, caga en la cama hasta quebrarla que ya ha pasado la una».

¡Señor, qué familia!

HACIÉNDOSE NIÑOS PARA PASAR AL REINO DE LOS CIELOS

Hubiera sido magnífico mandar de gira al antropólogo Cesare Lombroso por los principales teatros europeos para hacer pruebas antropométricas a no pocos compositores con el fin de evaluar su edad mental y ponerla de puntillas en equilibrio sobre la edad biológica. No sé cuánto tiempo permanecería de pie en algunos. Por ejemplo, examinar a Wagner le hubiera llevado su tiempo. Sus cambios de humor eran proverbiales. Por alguna razón que la ciencia médica desconoce la circulación de su sangre portaba unas plaquetas desactivadas y otras con su detonante, de manera que lo mismo estaba mirando risueñamente por la ventana del teatro que minutos después estaba escogiendo encolerizado el cantante apropiado para probar la resistencia del pavimento varios metros más abajo. Corría el 23 de junio de 1876 cuando se ensayaba el primer acto de *Siegfried* en Bayreuth. El director de la editorial Schott, el doctor Ludwig Strecker, cuenta:

Wagner estaba al principio rabioso; por qué, no lo sé. Gritaba, corría de un lado para otro con los puños cerrados, pataleaba, etc. Después, repentinamente calmado, se puso a gastar bromas, cogió el cuerno de Siegfried que estaba por allí, lo sostuvo sobre su cabeza y así corrió a dar con él contra el estómago del profesor Doepler, que llegaba en ese momento.

El escritor Sebastián Röckl, que en 1903 publicara un libro sobre Wagner y Luis II de Baviera, atestiguaba cómo el compositor vivía gozosamente los ensayos de sus óperas, recordando muy especialmente uno del *Tristán* en Múnich:

Si un pasaje difícil salía particularmente bien saltaba de su asiento, abrazaba o besaba al cantante con cariño del puro gozo que sentía, se ponía en un sofá cabeza abajo con los pies para arriba, se agachaba y se metía debajo del piano, o saltaba sobre este, corría al jardín y trepaba alegremente a un árbol.

Pero a Wagner no sólo le entraba el baile de San Vito por culpa de un pasaje musical; le ocurría lo mismo con la belleza de una mujer, y en esos casos podía suplantar perfectamente a un mono en el zoo de Zúrich y pasar completamente desapercibido para todos. Residiendo en Tribschen (Lucerna) en 1869 recibió la visita

de Judith Gautier (hija del escritor Théophile) y su marido. La insufrible belleza de la mujer le trastornó el juicio, que él creía perfectamente conservado a la edad de cincuenta y seis años. El caso es que desplegó ante ellos todas sus habilidades, entre ellas y como por descuido, las musicales. Así es como los sentó en un sofá y ejecutó al piano parte de su reciente ópera *Sigfrido*, después los trasladó al jardín y allí se columpió ante ellos con impulsos exagerados, para, por último, trepar por el lateral de la casa utilizando salientes y dinteles hasta llegar al balcón del primer piso, desde donde los saludó triunfal. No contento con aquel despliegue de facultades se habituó a escribir a Judith cartas con aparatoso estilo donde no hablaba, como Mozart, de la hora bruja a la que había pasado por el retrete, pero sí de abrazos, sentimientos y amor. Aclarar que aquella locura nunca fue correspondida por la señora Gautier.

Anton Bruckner era la candidez personificada. Es difícil encontrar respuesta a la paradoja que concita en el mismo hombre la creación de su grandiosa *Séptima sinfonía* y la reducción de su capacidad que se vio en 1881, contando cincuenta y siete años, cuando tras el fracaso de su *Tercera sinfonía* estrenó la *Cuarta* con enorme éxito gracias a un inspirado Hans Richter en el podio. Fue cuando Bruckner se le acercó tímidamente para darle las gracias, se sacó una moneda del bolso, se la puso en la mano y le dijo con estas palabras: «Tome, beba una cerveza a mi salud». No, aquella no era una moneda cualquiera. Tampoco aquella sinfonía. Lejos de posarla en el mostrador de una cervecería Richter la llevó siempre eslabonada en la cadena de su reloj, «como recuerdo de un día en que lloré», según dijo.

Sobre diversiones no hay nada escrito. Para unos el *sumum* era arrancar una lancha motora, para otros el polvo a casas de tamaño imposible y para alguno el corsé de una actriz, americana preferentemente. Pero los había que gozaban como niños con las pequeñas cosas de la vida. A Brahms le dejabas, aún de viejo, con sus soldaditos de plomo y perdía la noción del tiempo. Y de los años. Ya con veinte, hallándose en Düsseldorf con los Schumann, había escrito una carta a su madre rogando se le enviaran allí los soldaditos de su infancia. El violinista Kreisler disfrutaba componiendo obras para este instrumento que hacía pasar por autores desconocidos, por él feliz y azarosamente descubiertas en conventos del sur de Francia, según contaba. A Debussy, según relata el pianista Ricardo Viñes, le ponías en la mano un lápiz, le vendabas los ojos sobre un mantel y era feliz pintando cerditos a ciegas para luego comprobar divertido a ojos abiertos el calamitoso resultado. Del pianista Claudio Arrau te hacías amigo para siempre si lo llevabas al cine para ver bailar a John Travolta. Según confesó a su biógrafo Joseph Horowitz, le chiflaba verlo moverse en *Fiebre del sábado noche*. Sin embargo la decepción llegó años después con *Grease*, que el pianista repudió porque «no mostraban a Travolta bailando lo suficiente». A Chaikovski lo que podías ponerle cada otoño en la mano era una cometa y lo hacías inmensamente feliz. Charles Ives con lo que disfrutaba era poniendo apodos a la gente. Su esposa recuerda cómo en un hotel inglés el músico se topó con un gatito en el pasillo y lo fue siguiendo a cuatro patas gritándole *Little*

Willie Pickleface! («¡Guillermito cara de encurtido!»), que es como también llamaba a su nieto, sin reparar que el gato había entrado en uno de los salones del hotel, donde se estaba celebrando una reunión de sociedad. Su naturaleza humilde le impidió levantarse y anunciar a los presentes que era dueño de cuarenta y siete millones de dólares, así que se limitó a disculparse y salir de allí abochornado. El sobrino de Ives, Chester Ives, recordaba de él sobre todo su sentido del humor, reñido con su impericia para zurcir heridas, y es que «cuando una persona se ponía excesivamente seria tío Charlie la dejaba caminar delante... ¡y de pronto le hacía una zancadilla!».



El burlón violinista Fritz Kreisler componía piezas que luego hacía pasar por autores desconocidos.

Anton von Webern también pertenecía a ese tramo fiscal donde sólo tributaba la ingenuidad. Cuando en 1932 (50 años) recogió por segunda vez el Grand Prix Musical de la Ville de Vienne, dotado con tres mil chillings, decidió emplear la dotación en comprarse su primera máquina de escribir, de la que luego no había quien le arrancara. Así es como decía maravillado en una carta: «En el fondo me gusta mucho este instrumento; ¡cuánto orden en todo lo que sale de él!». Alban Berg no iba a ser menos que su amigo Anton, así que también hizo lo propio, comprarse una máquina de escribir, pero con dos carros, uno para la tinta negra y otro para la roja, atrapándole tal entusiasmo que se pasaba el día escribiendo largas cartas, empleando el carrete rojo para aquello que necesitaba resaltar. Berg se emocionaba como un niño con algunos regalos de cumpleaños, sobre todo si venían de su idolatrado Schönberg, aun cuando siendo joven le hubiera humillado hasta la saciedad. Cuando el autor de *Wozzeck* cumplió cincuenta años recibió desde Estados Unidos un disco en el que Schönberg había grabado con su voz un mensaje de felicitación. Berg lo puso hasta tres veces seguidas con los ojos empañados por las lágrimas; ya estaba posando por cuarta vez el brazo del tocadiscos sobre el vinilo cuando su mujer Helene lo detuvo

en seco. Pero, al margen de las sorpresas fonográficas, el mejor regalo que podía recibir Alban Berg era el que venía de su equipo de fútbol favorito, el Rapid de Viena, más en concreto cada vez que ganaba su partido los domingos. Cuando esto sucedía y además perdía su máximo rival, el Admira, equipo de su amigo el escritor Soma Morgenstern, este ya sabía lo que le esperaba de lunes: una buena pila de recortes periodísticos en los que Berg había dibujado crueles caricaturas de los jugadores del Admira. En las cartas que envió a su amigo Soma a lo largo de su vida se testimonia que para Berg tan importante era el éxito de taquilla del Rapid como los de *Lulú* o *Wozzeck*. No pocos lunes Berg se levantaba resplandeciente buscando las crónicas deportivas para martirizar al de siempre. En una de las cartas le dice a Soma: «Ayer recorté para ti una cosa del periódico (¡¡8-0!!)». Se refería al resultado de la final de la Copa austriaca entre el Rapid y el Admira, celebrada el 10 de mayo de 1934, cuando Berg ya contaba con sus cuarenta y nueve años. Y en carta del 20 de junio de 1934: «¿Quién tiene razón otra vez? ¡3-1!». Se refería a la victoria del Rapid sobre el Slavia de Praga en la Copa centroeuropea. Hay más en la carta del 20 de julio de 1934: «¿Qué hay de tu libro? Ya nos estás haciendo esperar mucho. ¿O es que desde la victoria del Admira en la Copa centroeuropea ya no te hablas con un *rapidista*?». Y en carta del 17 de agosto de 1934: «Profundo silencio. Puede que la victoria del Rapid os haya dejado sin habla». Pero lo sorprendente y cándido de Berg es que habiendo asistido a numerosos partidos de fútbol desconociera las reglas más elementales del juego. Cuenta Morgenstern cómo en una ocasión se indignó por el pitido de un penalti contra el Rapid, alarmándose después por la forma en la que se lanzó, sin ningún defensa entre el portero y el rematador... «Se lo expliqué, pero le costaba convencerse de que hubiera una regla así en el fútbol». Dado que Berg se las había saltado todas para componer su música quizá le costaba entender que aún subsistieran reglas en otras parcelas de la vida...



Alban Berg era el jugador n.º 12 en el estadio del Rapid de Viena. Su pasión por el fútbol iba a la zaga de su pasión por la música.

César Franck se partía de risa con un libro que normalmente partía por el tallo cerebral a sus lectores. Uno de sus hijos cuenta en sus memorias cómo un día escuchando de su padre una risotada tras otra se acercó a él preguntándole por el título de la comedia. La respuesta le dejó desconcertado: «Claro, se trata de la *Crítica de la razón pura*, de Kant. La encuentro divertidísima». Vamos a ver. Yo la única *Crítica* kantiana que por el momento tengo en mi casa es la del *Juicio estético*, así que he consultado en internet la referida a la razón pura y la cosa, por lo pronto, empieza con la oración interrogativa más larga que he visto en mi vida:

No hay duda alguna de que todo nuestro conocimiento comienza con la experiencia, pues ¿cómo podría ser despertada a actuar la facultad de conocer sino mediante objetos que afectan a nuestros sentidos y que, ora producen por sí mismos representaciones, ora ponen en movimiento la capacidad del entendimiento para comparar estas representaciones, para enlazarlas o separarlas y para elaborar de este modo la materia bruta de las impresiones sensibles con vistas a un conocimiento de los objetos denominado experiencia?

Vamos, para hacer testamento y después echarte a morir de risa. Algo así le ocurría a Gustav Mahler, más razonablemente, con las aventuras del hidalgo Don Quijote. No había libro más divertido para él, según rememoraba el director Bruno Walter en su biografía sobre el compositor: «Recuerdo que cuando llegué a la batalla con los molinos de viento se carcajeaba tanto que tuvo que dejar de leer. Se reía como

loco con las desventuras del amo y el criado».

A Ravel lo que le divertía era acopiar objetos exóticos en su villa de Bélvédère por el placer de mostrarlos después a sus invitados. Su amiga la violinista Hélène Jourdan-Morhange, esposa del escritor Roland-Manuel, cuenta en su libro sobre el músico que «mostraba cada novedad con una alegría contagiosa, con el asombro de un niño». Sin duda la mejor forma de hacerte amigo de Ravel no era llevádotelo a una casa de citas, sino a una almoneda de antigüedades. Sobre su épica casa de Monfort sigue relatando madame Jourdan: «No puedo describir aquí la gran cantidad de cajas de colores, objetos de cristal, genios de botella y vasijas de 1880 encima del piano, las lámparas, tinteros en forma de catedral y plumas de ganso sobre su escritorio. Su última adquisición, que cualquier visita estaba obligada a admirar, era una caja mecánica sobre la cual se posaba un ruiseñor que cantaba la más hermosa de todas las canciones: cuando abría el pico y batía las alas (confeccionadas con plumas auténticas) Ravel entraba en éxtasis». El mismo éxtasis pretendía alcanzar Chaikovski cuando le pusieron por primera vez un teléfono en la mano, pero lo único que alcanzó fue un *horror vacui*. Ocurrió en la ciudad de Berlín corriendo el año 1888, sólo cinco años antes de su muerte. Anonadado por las posibilidades que abría aquel invento escogió comunicación con la ciudad de Leipzig y pidió que le pusieran con su amigo el violinista Adolph Brodski, encargado de la *premiere* de su *Concierto para violín*. Lo cierto es que el compositor se puso tan nervioso al escuchar una voz al otro lado que apenas pudo articular palabra.

El mismo terror manifestaron los hijos de Rachmaninov cuando por fin vieron a su padre meter las marchas de su vehículo nuevo, tembloroso de emoción. A principios de 1909 (35 años) escribía a un amigo de qué dos muletas pretendía servirse para caminar recto en la vida: «No sería mala idea procurarme un secretario, a poco que el montón de correspondencia comercial a despachar estuviese en relación con el de mis bienes materiales. ¡Pero antes de conseguir un secretario me gustaría comprar un automóvil! ¡No puedo explicarte lo que deseo tenerlo! ¡Cuanto necesito es, pues, un secretario y un automóvil! De no ser por eso ya tendría todo lo que se sueña tener en la vida». De aquel sueño motorizado participaba también Alban Berg. Cuando por fin pudo comprarse un Ford de cuarenta caballos lo primero que seguramente le ocupó fue escribir unas quinientas cartas utilizando con profusión el carrito rojo; una de ellas era para su entrañable amigo del Admira; para él se hizo una fotografía apoyado en el Ford y allá se la envió, detallándole las bondades de aquel milagro, como era que podía desencapotarse por completo, que contaba con dos asientos auxiliares traseros muy cómodos y que tal era la capacidad del maletero para albergar maletas que uno podría irse al fin del mundo dentro de él.

DEFENDIÉNDOSE A GOLPE DE CHELO

Saber reírse de uno mismo es hacerse un *lifting* de bemoles en el espíritu. Mstislav Rostropovich sabía hacerlo y lo puso a prueba con la famosa teoría de Berkeley: *ser es ser percibido o percibir*. Pero si llevamos esa teoría a una estación de tren nada suele importar tanto como ser reconocido. Hacia 1969 Shostakovich contrató a un famoso cirujano de la ciudad de Kurgán, el doctor Ilizárov, para que le tratase urgentemente de una crónica debilidad en las piernas. Casi impedido para caminar, el compositor rogó a su buen amigo Rostropovich que acudiera a la estación de tren a recibirle, así que este le llamó por teléfono y le transmitió ciertas consignas para que lo reconociera al instante: «Estaré esperándole al inicio del andén. Me reconocerá fácilmente porque me parezco a un mono», especificó el violonchelista con audacia. Aclaremos que la madre naturaleza otorgó a Rostropovich toda la apostura allá donde terminaba la mano y empezaba el violonchelo, pero de ahí hacia atrás, la justa. El caso es que, para desaliento del músico, sus indicaciones fueron tan certeras que el médico fue directo hacia él no bien bajó los peldaños. Cuando llegó a casa de Shostakovich al intérprete se le vio no poco molesto mientras le contaba el suceso: «Va a ser que de verdad me parezco a un mono. Al salir del vagón Ilizárov se dirigido a mí enseguida, y eso que en el andén había bastantes personas esperando». Lo contaba en un librito de memorias Galina, la hija del compositor.

HÁGASE NIÑO, PERO SIN QUE SE LE NOTE

A veces las chiquilladas las hacía uno en el lugar menos indicado. Si habláramos de monaguillos la cosa podría estar entre el altar y la sacristía, pero hablando de músicos la geolocalización está clara. Al gran tenor wagneriano Lauritz Melchior le tiraba tanto lo de jugar a las cartas que en más de una ocasión se le vio desplazarse imperceptiblemente en el escenario hacia las candilejas cuando las grandes representaciones wagnerianas le obligaban a permanecer de pie largo rato, seguramente para hacer timba con los tramoyistas, que le esperaban en algún cuartucho. En aquella época Melchior ya no tenía más mieles que saborear: todo lo había cantado, todo lo había ganado y todo lo había visitado, así que de soltar la voz en los escenarios pasó a practicar la siesta a pierna suelta, sin distinguir si se trataba de un ensayo o de una función. En una representación de *Tristán e Isolda* la cosa se le fue de las manos. Hacía el papel de Isolda la soprano Kirsten Flagstad cuando, extática en pleno *Liebestod*, advirtió horrorizada no que Tristán estaba muerto (algo previsible), sino que Melchior estaba dormido, y roncando por añadidura, por lo que tuvo que darle un meneo para devolverlo a la vida real.

Pero si el amor llevaba a hacer locuras, la admiración llevaba a perseguir el delito... ¡para montarse en su grupa! La que Alban Berg sentía por Mahler no se podía explicar con palabras, por eso llevaba con rigor la máxima de Wittgenstein de que aquello sobre lo que no se puede hablar vale más guardar silencio, así que ni susurró siquiera cuando tras el estreno vienés de la *Cuarta sinfonía* se metió de

incógnito en el camerino del director y robó su batuta como trofeo.

DÚOS MUY DINÁMICOS

Esto de las batutas ejercía al parecer un hechizo especial. Doce años después de coincidir en la Villa Médicis, tras ganar sus correspondientes Prix du Rome, volvieron a verse Berlioz y Mendelssohn y decidieron intercambiar sus batutas como muestra de la recíproca admiración que se profesaban. Dado que en la Villa estaba prohibido hacer el indio, a Berlioz le había quedado una espinita clavada en el corazón, así que envió a su colega una batuta un tanto tosca acompañada de una nota: «¡Al director Mendelssohn! ¡Gran jefe! Nos hemos comprometido a intercambiarnos nuestros *tomahawks*; ¡aquí está el mío! Es basto y grosero; el tuyo, sencillo; sólo las *squaws* (mujeres) y los rostros pálidos (europeos) gustan de las armas ornamentadas. ¡Sé mi hermano!».

Supongo que el serio Mendelssohn se perdió entre tanta retórica y, por suerte para el francés, el carcaj del alemán sólo iba lleno de música. Con quien Berlioz hubiera jugado sin problemas a los *tomahawks* hubiera sido con el infantiloides Schubert, para quien, a diferencia del autor del *Eclesiastés*, no había un tiempo para reír y otro para llorar, sino un tiempo para gastar bromas y otro para cobrarlas, y ahí se quedaba para él la cuestión antropológica más enjundiosa. En 1818, cumplidos ya los veintiún años, compartía techo en Viena con su buen amigo el poeta Mayrhofer, fabuloso compañero de juegos, uno de los cuales consistía en abalanzarse sobre el compositor con una especie de bayoneta al tiempo que le gritaba con risa estentórea: «¿Qué haces aquí? ¡Voy a atravesarte, bellaco!».

Schubert reaccionaba como un valiente, separándose de él y buscándole sitio en el Arca de Noé: «¡Orangután, orangután! ¡Escritor salvaje!».

También formaban un buen equipo Borodin y Rimski-Korsakov, pero como cuando se hicieron amigos ya estaban casados no necesitaron programar salidas a los arrabales, como les ocurrió a Rubinstein y a Stravinski, así que optaron por jugar a algo tan inofensivo como a policías y ladrones. El de la porra sería Rimski y el del traje a rayas Borodin. Todo tiene una explicación, y es que si había una encarnación de la pereza para componer en el grupo de Los Cinco ese era el de las *Danzas del príncipe Igor*. Su naturaleza estribaba en que, así como la cabra tira al monte, Borodin tiraba a las probetas, lo que era objeto de permanente lamentación por los otros cuatro, con lo que Rimski decidió adoptar la iniciativa de salvar al quinto a toda costa. En la década de los setenta del siglo XIX se hallaba recién casado e instalado en un piso que daba a la Facultad de Medicina de San Petersburgo, más en concreto al laboratorio donde Borodin trabajaba, acordando ambos que en las horas fijadas para componer desplegase Rimski un pañuelo a modo de señal recordatoria para que el otro aparcase las fórmulas químicas y se pusiese a trabajar un poco su eternidad. Al principio la fórmula funcionó, pero pronto Borodin no vio en aquel gesto otra cosa

más que su amigo Rimski padecía alguna suerte de resfriado recurrente y la cabra terminó por beberse los mejunjes de todas las probetas.

Alma y Gustav también formaron un dúo urgido de frívolos asideros para neutralizar la diferencia de edad que a veces se les venía encima. Cuenta Alma en sus *Recuerdos* cómo una tarde asistieron a una representación de *La viuda alegre*, quedando tan magnetizados por lo que habían escuchado que al salir fueron bailando hasta casa, allí se sentaron al piano sin quitarse la ropa y tocaron de memoria el vals de Lehár, pero:

[...] un pasaje desafió nuestros mayores esfuerzos, y como ambos éramos demasiado intelectuales para pensar en comprar la música nos fuimos a la casa Doblinger [famosa editorial y tienda de música en Viena], y mientras Mahler preguntaba por la venta de sus composiciones yo hojeé las páginas de las diversas ediciones para piano de *La viuda alegre* hasta encontrar el pasaje deseado. Lo canté tan pronto estuvimos en la calle para que no se me olvidara por segunda vez.

Pocos meses antes de morir, Mahler seguía vistiéndose del niño que en el fondo era para sentir el peso de Alma en cada uno de sus actos, y así fue como en la Navidad de 1910 (moriría en el mes de mayo siguiente) regaló a su esposa dos bonos, uno por valor de mil dólares para la compra de un solitario y un segundo que más bien parecía redactado por Offenbach y su esposa en uno de sus famosos viernes de tertulia casera: «Bono / por valor de cuarenta dólares / para una buena juerga / a lo largo de la 5.^a Av. / y un paseo por el campo, de Herr Gustav Mahler con su Almschili». Realmente encantador, aunque dudo que Herr Direktor hubiera dado su visto bueno a la pública autopsia de semejante y frívola intimidad.

Si los dúos daban mucho juego, los tríos daban mucha guerra. Cada vez que Albéniz, Arbós y Rubio se bajaban del escenario, se quitaban los esmoquin y salían a celebrar sus triunfos era para echarse a temblar. Si todos los músicos se guiaban en sus vidas por pesos específicos, en estos entraba todo, incluyendo las bromas pesadas. Para aquel terrible trío las bromas debían ser pesadas o, de lo contrario, eran como las palabras: se las llevaba el viento. Lo que hicieron en un almuerzo en San Sebastián con el impresionable Sarasate no tiene nombre. Así lo cuenta Pablo Casals a su biógrafo Juan Alavedra:

Antes de empezar Arbós saca una botellita.

—¿Qué es eso? —pregunta Sarasate.

Arbós le enseña la etiqueta. Pone: «Veneno».

—He de tomar dos gotas antes de cada comida. Cuatro serían mortales.

Sarasate se pone pálido. Arbós se dispone a verter las gotas en un vaso de agua. Sarasate se prepara para contar. Y de pronto Arbós dice:

—Estoy tan cansado que prefiero terminar de una vez con todo.

Y con gesto desesperado se bebe de un trago todo el contenido de la botellita. Albéniz y Rubio fingen una expresión de espanto.

—¿Qué ocurrirá ahora? —preguntan con angustia.

Sarasate no puede ni hablar.

—Comamos, comamos —dice Arbós, como si se condujera con dificultad—. ¿Qué va a ocurrir? Seguramente la poción estaba caducada.

¿PAYASOS HACIÉNDOSE PASAR POR MÚSICOS?

Verdadero veneno hubiera querido darle en algún momento Arbós a Albéniz para ver si con la primera arcada se deshacía también de su insoportable cursilería. Encontrándose juntos en París supongo que hicieron la vida imposible al vecindario mientras Albéniz se afanaba en enseñar francés a Arbós y Arbós algo de masculinidad a Albéniz, con lo que en pocos minutos ya estaban enzarzados en la discusión rutinaria, renunciando por principios Arbós a traducir los afectados dictados del autor de *Iberia*, uno de los cuales empezaba: «Triste y melancólico estaba el que cascaba nueces». En definitiva, cuando Arbós acumulaba demasiada mala sangre y necesitaba aire puro no se iba al *Boie du Boloigne*, sino a ver a Pablo de Sarasate. La inocencia que este irradiaba era un soplo de aire fresco para él, así que le perseguía doquier girase conciertos. Durante una época ambos violinistas ocuparon el Hotel *Dieudonne* en Londres. Así como Arbós coleccionaba inocentadas Sarasate coleccionaba bastones para defenderse de coleccionistas malévolos. Andaba últimamente hechizado con una reciente adquisición regalo de su manager Goldschmidt, que tenía una P y una S pulcramente grabadas, enseñándoselo a todas sus visitas no bien se presentaba la ocasión. Todo fue bien hasta que Arbós decidió que no lo fuera, en especial cuando se encontró uno igual en una tienda. Forjó de inmediato en su mente las infinitas posibilidades que con aquella feliz coincidencia se le abrían y lo compró sin reparar en el precio, una vez hecho lo cual se ensañó cuanto pudo con aquella su víctima preferida, dándole cambalache al bastón y volviendo loco a su dueño, quien en unas ocasiones lo enseñaba con las elegantes iniciales y en otras, sin conciencia de ello, mostraba el falso bastón expósito, hasta llegar el momento en que, notablemente desquiciado, se limitaba a colocar el bastón ante las narices del visitante y le espetaba: «¿Qué ve hoy usted ahí?». «Pues una P y una S», respondía el interlocutor un poco amilanado. «¡Ja!», replicaba Sarasate con una risa mordaz, volviéndose a un neutral Arbós, «dice que ve P. S. ¡Ja! Pues dentro de cinco minutos no verá usted nada, porque yo llevo cuatro días que tan pronto las veo como dejo de verlas».

No aventuro a saber qué tendría más valor hoy en día, si una batuta de Berlioz o un dibujo de Picasso. Tampoco acierto a saber si Mendelssohn empleó el regalo de Berlioz en colgar el camisón de su esposa o para señalar distraídamente a sus hijos las constelaciones en un mapa estelar de dos dimensiones. Lo que sí sé es que cuando Stravinski descubrió por fin el retrato que Picasso le pintó en Roma en 1917 se puso a palmotear como un niño, dado que además aquel cúmulo de irregularidades lineales venían a coincidir rigurosamente con el original. El caso es que tan sospechoso fue el original como la copia para la policía italiana cuando el compositor lo transportó enrollado bajo el brazo camino a Suiza, en cuya frontera se le dio el alto, negándose en redondo las autoridades a creer que aquello fuera su retrato, «sino más bien un plano», contaba él mismo en sus *Crónicas*. «Sí, claro —contestó el músico—, es el plano de mi cara, pero nada más». Cuando los policías miraron más detenidamente el

rostro del Stravinski que les hablaba y descubrieron en él aquel juego de bulbos comprendieron que tenía razón y le devolvieron aquel futuro pasaporte de un millón de dólares.

Es fácil imaginar que Mozart se llevaría la palma en la catalogación de los caracteres infantiloides. Superada ya la treintena de vida el hombrecito se olvidaba de que la etiqueta social no admitía una talla más grande, de forma que, o se llevaba con apostura el traje, o lo mejor era quedarse colgado en casa. El caso es que Wolfie nunca hizo ni lo uno ni lo otro. Karoline Pichler cuenta cómo estaba sentada en una reunión tocando al piano el *Non più andrai*, de *Las Bodas de Fígaro*, cuando Mozart se le unió a la banqueta y en la parte alta del teclado empezó a arrancar variaciones de tal belleza que dejó a los presentes sin aliento, momento en el que, de pronto, dictando el pudor la norma a seguir, optó por el descarrío: «Sin embargo aquello le aburrió —afirmaba la señora Pichler—; se levantó y, al igual que solía hacer cuando le asaltaba la inspiración, empezó a hacerse el gracioso, saltando sobre las mesas y divanes; maullando como un gato y haciendo una cabriola tras otra como un niño travieso».

LA INOCENCIA, ESA HIJA BASTARDA DE UNA CORCHEA Y UN CALDERÓN

Verdi sabía llevar bastante mejor las normas del decoro, pero los palos del sombrero se le vinieron abajo cuando coincidió por primera vez en un salón privado con su admiradísimo Anton Rubinstein. Sucedió en Milán en 1891, contando Verdi con setenta y ocho años y todo su bagaje musical ya creado, salvo *Falstaff*. Rubinstein había dado un recital en la ciudad y Verdi se hallaba entre el público, detalle que Rubinstein agradeció cuando lo supo, pues su admiración por el italiano comulgaba del mismo fervor, así que le propuso acudir a una velada íntima de piano donde, entre otras cosas, tocó la *Marcha fúnebre* de Chopin. Verdi aceptó la invitación y, llegado el momento, se sentó en el salón, montó una pierna sobre la otra y cruzó las manos sobre la rodilla. Su compostura duró hasta ahí, porque con los primeros compases empezó a hipar y, a mitad de la pieza, el flemático Verdi se echó a llorar desconsoladamente, hasta el punto de tener que abandonar la estancia. Se le olvidó sobre la silla su pañuelo, «quizá como recuerdo de un día en que empecé a hacerme viejo». No tuvo esa consideración para con el ruso el diabólico Wagner cuando este le invitó a su casa en la tarde del 21 de diciembre de 1879 (W: 66, R: 50). Según recogió Cosima en su *Diario*, Rubinstein se sentó al piano y, dado su errático sentido de la cortesía, siendo como era incapaz de limitarse a tocar alguna pieza breve o un popurrí ligero de piezas, se desató con lo más liviano que encontró a mano, en concreto la *Sonata n.º 31*, Op. 110, de Beethoven. De principio a fin. Wagner conocía sobradamente la abstracción del ruso cuando forcejeaba con el instrumento, así que quien lloró fue Cosima, pero de risa cuando vio cómo su marido se tiraba al suelo y

llegaba gateando hasta sus pies para besarlos, regresando después a su sofá donde se valió de la mímica para sentenciar: «No se ha enterado de nada».

Erik Satie tampoco solía enterarse de casi nada, más en concreto de la evolución de la ciencia, cuyos avances contemplaba con la misma curiosidad que el avance de una berlina por las calles de París o de un coleóptero por el tallo de una planta. En fin, lo que le ocurría a Satie es que, al llevar todo su vestuario puesto, cualquier cosa que de ahí en adelante le abrigara constituía para él toda una novedad. No digamos si se trataba de una minúscula batuta llena de un líquido rojo que se agitaba en el aire sin necesidad de música. Como el desgraciado Erik nunca había recibido atención médica se llevó el susto de su vida precisamente al final de ella, cuando cuidándole Darius Milhaud en la cama del hospital sacudió éste enérgicamente una cosa llamada termómetro para bajar el mercurio y Satie, que jamás había visto uno, le gritó: «¡Cuidado, que vas a romperlo!».

SENTIDOS DEL HUMOR QUE NO HAN SIDO PEDIDOS

A Richard Strauss no le costó ningún trabajo llevar una vida de héroe hasta el final de sus días, así que en su cota de malla se permitió algunos jirones de gandul. El hombre disfrutaba reuniendo a amigos y conocidos para demostrarles que ya no era Zaratrusta quien les hablaba, sino el mismísimo lazarillo de Tormes, un lazarillo de ochenta y cinco años. El cebo era una adivinanza ya célebre en su entorno, un acertijo de músicos hecho no para los músicos, sino más bien para cabezas entretenidas con las paradojas de Fermat o de Poincaré, porque se las traía. *Sir* George Solti fue una de sus víctimas. «¿Conoce *Tristán?*», le preguntó un día a quemarropa, según cuenta el propio Solti en sus *Memorias*. Aquella pregunta formulada a un director de orquesta resultaba algo rocambolesca, pero necesaria en el contexto adivinatorio tal como Strauss lo tenía programado. Le contestó que por supuesto, dado que ya había tenido el placer de dirigirlo. Entonces le espetó: «Dígame por qué en el último acorde de la ópera tocan todos los instrumentos menos el corno inglés». Solti se quedó pasmado, admitiendo que, en efecto, hasta el arpa tocaba el último acorde, «todos salvo el corno inglés, que queda callado en los tres últimos compases en si mayor». Se declaró rendido. Una sensación de autosuficiencia se adueñaba de Strauss cada vez que lo explicaba: «El corno inglés representa la poción amorosa, y para cuando llega el último acorde, con Tristán e Isolda ya muertos, sus efectos han terminado». Un tiempo después Willi Schuh, amigo y biógrafo de Strauss, reconoció a Solti que al viejo Richard le encantaba confundir a todo el mundo con aquella pregunta. No fue aquella ni mucho menos la broma más pesada que hubo de sufrir Solti en su carrera. Mucho peor fue el aprieto en que le puso el pianista inglés John Ogdon tocando el *Concierto* de Liszt en Haifa, Israel, corriendo el año 1965. Dos eran los programas que pianista y director ofrecían por separado a los israelitas en diferentes días, uno dedicado a Liszt y otro a Chaikovski, pero ocurrió que tocando el de Liszt el 1 de

abril Ogdon se hizo un lío en la *cadenza* y de repente se encontró tocando la *cadenza* del concierto de Chaikovski. Así lo cuenta el propio Solti en sus *Memorias*, con el vello aún erizado:

Al principio pensé que estaba soñando, pero cuanto más atención prestaba más me percataba de que, en efecto, mi solista había confundido los conciertos a la mitad. Me invadió el pánico. ¿Qué pasará dentro de cuarenta y cinco segundos, me preguntaba, cuando llegue al final de la *cadenza* de Chaikovski y yo tenga que dar la entrada a la orquesta para que termine el movimiento de Liszt en un tono distinto? Era una pesadilla hecha realidad. Pero en el último momento Ogdon improvisó una transición y volvió a Liszt, y a partir de ahí el resto del concierto fue como la seda. Al terminar quería correr al camerino para estrangularle, hasta que me revelaron la verdad.

La verdad era que todo había sido una pesada broma concertada entre Ogdon y Valerie, la prometida de Solti, para celebrar aquel 1 de abril israelita equivalente a nuestros Santos Inocentes del 28 de diciembre.

Al final parece que todos los grandes directores eran fáciles dianas para puyazos venidos de arriba, muy arriba. A Mahler le complacía sobremanera sentarse con Bruno Walter a tocar a cuatro manos, preferentemente marchas de Schubert, sobre las que el compositor iba improvisando letras y cantándolas en voz alta. «Para ese tipo de infantilismo era incomparable —declaraba el propio Walter—; en la conversación le gustaban los rasgos de ingenio y cultivaba con agrado el humor de lo absurdo. Pero, bruscamente, la risa despreocupada moría en sus labios y se sumergía en un silencio lúgubre que nadie osaba romper». Sin duda ahí empezaba el auténtico Mahler. A poco que se le conociera era imposible dejarse engañar por él.

Si los paseos de Herr Direktor estaban plagados de tics las cartas de Busoni a su esposa estaban llenas de «tocs, tocs», guiños cómplices con los que picaba a su mundo para acceder a su lejana cotidianeidad. Carcomido por una vida llena de giras y prolongadas ausencias los hoteles se volvían simulacros carcelarios, la soledad hacía estragos y la tensión previa a los conciertos se convertía en un trago difícil de rumiar sin la ayuda de otros tres estómagos como los de las vacas. En la época de sus giras por Alemania e Inglaterra aprovechaba la sintaxis de su nombre, Ferruccio, para firmar algunas de sus cartas a su esposa como: «Tu ferro mann» ('Tu hombre de hierro'). En realidad el nombre de Busoni tenía truco, habiendo decidido ya de joven pasar a la historia por sí mismo y no con grandilocuentes apoyaturas en el juicio subconsciente de los demás. Cuenta en una carta la génesis de su magnífico nombre: «[En realidad] fui bautizado con el nombre Ferruccio Dante Michelangelo Benvenuto porque mi padre creía que el nombre tenía una influencia en las habilidades de quien lo poseía, pesada responsabilidad que traté de aligerarme abandonando los nombres de los tres grandes artistas toscanos y quedándome tan sólo con el de Ferruccio».

En cierta forma, Richard Wagner también podía firmar sus cartas con cualquiera de aquellos tres nombres, aunque no los llevara en su partida de nacimiento. Era como el bastón de Balzac, que llevaba la inscripción «nada me tumba». Pero con veintitrés años y recién casado con Minna Planer el compositor temblaba como el

adolescente que casi era todavía cuando intentó transmitirle sus ansias por engendrar un hijo, así que no halló mejor manera de hacerlo que acudiendo a una ridícula pantomima. Se enfundó un abrigo, se metió un par de rellenos a la altura del pecho, luego vistió a una muñeca con otro abrigo más pequeño y se presentó ante ella empujando una cuna. Como casi todas las respuestas, la ansiada por Richard también se quedó en el aire, pero en aquel caso el que levantó el portazo que Minna le dio en las narices, encolerizada por la tontería. Sólo un año después ella se fugaba con un comerciante, algo lógico teniendo en cuenta que Wagner aún no le había quitado el abrigo al muñequito. Reanudaron la convivencia meses después, pero aquella cuna, al menos en aquella casa, quedó para siempre vacía.

Si para entrar en el reino de los cielos había que portarse como niños los músicos se hallaban en una encrucijada, porque entraron en aquel reino de adultos y la aliviadora falta de cielo les condujo a ser como niños. Decir *cielo* y decir *niños* es meter ambos elementos en un pleonasma y confundir injustamente una cosa con otra. Los músicos no sobreactuaron infantilmente para entrar en reino alguno, no necesitaban conducirse en algún rol ni pagar peaje alguno. En el cielo que ellos conocían no había reinado alguno, sino sólo una combustión de notas musicales que hacía posible respirar hacia dentro y, por tanto, sobrevivir sin necesidad de salir a respirar a la superficie. Las actitudes infantiles jamás rayaban en la frivolidad, sino en la pureza, como una forma de sacudirse pesos y honduras. La fórmula mágica de la sonrisa era la fórmula química más sencilla que existía, porque empezaba en un *do* y finalizaba en otro *do* en aquel círculo mágico de la armonía donde, ahí sí, para entrar había que hacerse como niños, pero sólo mientras, como ellos, fuera posible pensar en un reino donde no cupiera la muerte. La abstracción de esta, de tanta vida como ya portaban sus obras, es lo que hacía llevadero ese reino, esa forma de llamar para siempre a las cosas no por su nombre, sino por sus notas y por sus títulos.

Capítulo 15

Manías, obsesiones y excentricidades: la traca final

No se me ocurre mejor forma de alumbrar el camino de salida que invitándoles a una traca final, remate habitual de las fiestas donde ha habido fuegos de artificio, fascinación y buen humor, ingredientes secundarios que me he preocupado de aunar en este libro, junto a otros muchos ingredientes principales. En cierta forma, el presente capítulo-epílogo es una suerte de vaso comunicante, un llamativo furgón de cola que circula con las puertas posteriores abiertas, exhibiendo impudicamente todo lo que no ha sido dicho hasta ahora. A poco que sacudamos el mantel de singularidades biográficas las migas llegan hasta el siglo XVI, lo que quiere decir que la historia de la música es una *merienda de negros* que ha servido para engordar la leyenda de muchos y arrojar luz para descubrir la dimensión real de claroscuros biográficos que sólo pueden y deben despejarse manipulando el interior de los hombres mientras se deja intacta su obra. Sólo he entrado un poco en sus vidas y seleccionado con cuidado el color de sus cables para que no me exploten entre las manos y al final el capítulo se quede en una metralla de tópicos. Es el último tramo del camino. Sólo les pido que se pongan unas gafas de sol. Las vidas de los músicos, e incluso las varias vidas de cada músico, siguen siendo poderosamente deslumbrantes.

CULOS DE DIFÍCIL ASIEN TO

Los había insufriblemente maniáticos con sus banquetas de concierto, y no era para menos, ya que de la exacta posición del cuerpo, altura de manos, separación de los codos del teclado, grado de oblicuidad de los ojos respecto de las manos y tantos otros sortilegios, de todo ello dependía la superación de la ordalía que era cada concierto o cada recital. Sólo faltaba que el cuadro no se completase con un solista atragantado a mitad del lienzo. Glenn Gould simboliza el perfil más quisquilloso al respecto. La banquetita de madera que le regaló de pequeño su padre era el instrumento perfecto para pasar a la historia del pianismo sin dejar rastro de imperfección, aunque sus medidas le provocasen estar casi a ras de suelo y tener su barbilla casi a la altura del teclado. Si alguien se la cambiaba por una banqueta en condiciones él de inmediato cambiaba todas las condiciones para tocar en un

concierto. Es legendario su encontronazo con el director George Szell y la orquesta de Cleveland a resultas de la altura propicia del piano, que al parecer iba en el pack de la banqueta. Ordenando Gould meter unos tacos bajo las patas del instrumento durante un ensayo perdió el director la paciencia por la demora en la maniobra y contribuyó a agilizarla con un deseo muy expeditivo. La frase la recordaba el propio Gould, que se aferró a su banqueta más que nunca: «Me encargaré personalmente de meterle una de esas patas por el culo». A un tal señor Wright, comerciante de Ontario, le dio las gracias en carta de 3 de junio de 1958 (25 años) por enviarle una silla plegable (modelo 503 del catálogo) para su examen, decidiendo quedarse con ella, si bien Gould condenaba las sillas cuyo ángulo entre asiento y respaldo era de noventa grados, de manera que...:

Me preguntaba si por casualidad tenía algún otro modelo de silla plegable similar a este en el que la inclinación del respaldo formara un ángulo algo más cómodo. Por ejemplo, el modelo de silla 100 de la empresa London, del que hablamos, es algo más confortable porque su ángulo es superior a noventa grados. Si pudiera modificar ligeramente alguna de las sillas que ya posee para corregir este ángulo me alegraría que me lo comunicara y así probar la versión modificada.

Peor llevaba esa metafísica relación entre alturas y distancias el excéntrico pianista ruso Vladimir de Pachmann, quien regulaba una y otra vez la altura de la banqueta hasta que el público se desesperaba, momento en que se dirigía a las bambalinas y volvía satisfecho con la solución en la mano: un voluminoso libro, sobre el que se sentaba, si bien era habitual que de inmediato se levantase para abrirlo y arrancarle una hoja, logrando por fin la perfección ergonómica absoluta, lo que daba a entender al público levantando un pulgar. También Paderewski libró con las banquetas su particular batalla, hasta que decidió prescindir de ellas y encargar a su medida varias sillas de respaldo y asiento bajos. Shura Cherkassky no tenía los problemas de Paderewski para elegir un piano; empleaba en ello cinco minutos, pero le llevaba veinte elegir una banqueta apropiada.



Cuando Glenn Gould se ponía al volante era usual que su mano izquierda no supiera lo que hacía la derecha (la que metía las marchas).

MENS SANA IN CORPORE SANO

La afición por los deportes era una constante en muchos compositores, aunque ya no tanto en los intérpretes. Imagínense a Gould jugando a la pelota vasca o al miope Sarasate afanándose en un set de tenis... Las consecuencias hubieran sido nefastas, pero aquellos cuyas aficiones no estaban supeditadas a sus manos optaban por los deportes como una forma de desencuentro temporal con la música para no volverse locos. El tenis se llevaba la palma, sólo que en lugar de aliviar tensiones contribuía a extremarlas. Prokófiev estaba entre los más hipertensos. La actriz rusa Serafima Birman, que desempeñaba el papel principal en la ópera *Semión Kotko*, compartió lugar vacacional con aquel en Kislovodsk, corriendo el verano de 1939 (48 años). El testimonio que dejó de Serguéi no lo convierte precisamente en una estrella de la red: «Serguéi Serguéievich no parecía ser un buen tenista, pero su pasión por el juego era evidente. Cada volea que fallaba le provocaba tormentos y discutía con su boquiabierto compañero. Las derrotas le dolían y le encantaba vencer. Recuerdo una visera verde que le protegía, y los rápidos cambios de su expresión según cómo fuese el encuentro». En julio de 1939 escribía el compositor a su esposa Lina desde la casa de reposo para músicos de Kislovodsk: «Mañana iré a jugar al tenis con (David) Oistráj». Ocho días después informaba a su amante Mira Mendelssohn: «Juego al tenis o al ajedrez con Oistráj». El verano de 1944 lo pasó en la casa que el Estado reservaba a los artistas de la patria más representativos para favorecer la creación

liberados de los penosos condicionantes cotidianos. ¡Y vaya si creó Prokófiev!, pero también jugó mucho al voleybol con Shostakovich, Katchaturian o Dmitri Kavalevski. Por su parte, Arnold Schönberg se tenía por un maestro consumado en el tenis. En 1934 (60 años) hizo todo lo posible por acceder a un torneo en Chautauqua (Nueva York), pero quedó descalificado en la fase preliminar. Desahogó la pena con Alban Berg, contando cómo se quedó fuera por no ser capaz de apuntarse un solo juego. Cuando era consciente de sus limitaciones Schönberg se venía abajo y ponía todo el empeño en dominar el ping-pong, algo facilitado por el cuarto que reservaba en exclusiva en su casa de Berlín. Alban Berg entendía a la perfección la melancolía de su amigo, ya que él mismo era un jugador impenitente. Carta desde Baden-Baden el 10 de abril de 1930 (45 años): «Después de un año de trabajo agotador también tengo yo suma necesidad de solaz, así que juego frecuentemente al tenis en lugar de trabajar como había previsto». El violinista Jascha Heifetz se conformaba con jugar al ping-pong para no poner en peligro sus músculos, pero cuando se retiró de los escenarios a los setenta y dos años pudo dedicarse por fin a su verdadera pasión, que era ni más ni menos el tenis. Cuando Gershwin se fue a vivir a Hollywood en 1937 lo primero que hizo fue buscar casa y lo segundo buscar a Schönberg como digno rival en las pistas de tenis, donde jugaban una vez por semana. Shostakovich no jugaba al fútbol, pero no perdía partido en los estadios los domingos, en el que se enfrascaba como lo haría en una partitura; de hecho, según su hija Galina, «no sólo recordaba los nombres de los jugadores de varias generaciones, sino que llevaba ciertas anotaciones y estadísticas de los partidos». Su hijo Maxim también llamaba la atención a ese respecto, orgulloso del título de árbitro colegiado que su padre había obtenido antes de la segunda guerra: «Se sabía al dedillo las reglas de los juegos deportivos y le encantaba actuar de árbitro en las competiciones». El propio compositor contaba a Volkov: «Mi profunda, poco razonada devoción por los campeonatos de fútbol no conoce límites. Y, ¿cómo puede el fútbol por televisión compararse con el fantástico impacto de presenciar un partido en el estadio?». Por entonces, Shostakovich rayaba la setentena y el tiempo de prórroga estaba muy próximo al pitido final... El pianista australiano Percy Grainger no estaba asociado a deporte alguno, pero su excentricidad era marcadamente cardiosaludable, siendo conocido como «el pianista atleta» porque iba corriendo a sus conciertos. En Sudáfrica anduvo más de cien kilómetros para llegar a la sala. A Pablo Casals le apasionaban dos deportes: la natación y el tenis. No sé cuántas horas podía resistir en una cancha con una raqueta en la mano, pero me es suficiente saber que a los sesenta años nadaba distancias de seis kilómetros en mar abierto.

NEUMÁTICOS POR MONTERA

La pasión por los coches unió más allá de la música a no pocos compositores, habiendo ya detallado algunos ejemplos en otros capítulos de este libro. Jascha

Heifetz adoraba los pistones de los motores tanto como las clavijas de su Stradivarius. Primero adquirió dos vehículos, después rompió por la mitad su apellido y no paró hasta obtener dos originales patentes: logró que un coche se llamara *Hei* y el otro *Fetz*. Glenn Gould adoraba conducir, pero dos abiertos enemigos se lo ponían muy difícil: su abstracción mental y los agentes de tráfico. Así fue como sufrió algunos accidentes y numerosas sanciones administrativas. El 29 de enero de 1962 (29 años) escribía a su abogado Morris Gross: «Te adjunto las últimas citaciones. Tengo la impresión de que el gobierno de Su Majestad estaría cometiendo un grave error si me persiguiera por este motivo». Cuando era joven hizo una sencilla maniobra de forma tan desafortunada que terminó con el coche familiar en el lago Simcoe. Sus amigos llamaban al asiento del acompañante «el asiento del suicida», ya que el pianista se subía por las aceras y conducía habitualmente en dirección prohibida; por contra, era muy cuidadoso con las distancias de seguridad respecto del vehículo delantero, ello con el fin de no inhalar su dióxido a través del ventilador. En el verano de 1958 el titular de un periódico suministró una información muy útil a los viandantes de Toronto: «Gould queda libre tras su cuarto accidente». Tan sólo se había estrellado contra un camión, dando lugar a un procedimiento penal en el estado de Ontario que el juez archivó con un guiño musical hacia el pianista por haber escuchado sus interpretaciones de Bach en algunas ocasiones. En 1963 se le privó temporalmente del permiso de conducir y Gould mostró su perplejidad: «Supongo que sí, que podría decirse que soy un conductor distraído. Es verdad que me he saltado algún que otro semáforo en rojo, pero también es cierto que me he parado ante muchos otros en verde sin que nadie me haya alabado por ello». Encima con guasas. A Stravinski le apasionaban los coches. A finales de 1925 obtuvo el permiso de conducir y se convirtió de inmediato en socio del Automóvil Club de Niza-Costa Azul. Adquirió un Hotchkiss en 1926 y un Citroen en 1927. El día en que estrenó éste lo estacionó en lugar prohibido por ir a comprarse una corbata y le pusieron una multa; luego se dirigió a Saint-Germain-en-Laye a una velocidad tan reducida que terminó quemando el motor. Prokófiev compartía pasión por los automóviles con su colega ruso, sólo que su pasión le hacía descuidar las normas elementales de conducción: cuando se compró un Ford, tal fue su júbilo que atropelló a una muchacha. Shostakovich, que no estaba precisamente para hablar, intentaba justificarlo en sus conversaciones con Volkov: «Era un Ford nuevo y Prokófiev no sabía manejarlo». Como si eso lo explicara todo... Nikolai Nabokov, que viajó ocasionalmente con el matrimonio Prokófiev, era crítico en aquel aspecto: «Su manera de conducir era irregular: tan pronto iba despacio y con mucho cuidado como de repente aceleraba con mucha brusquedad». En 1927 se compró un Ballot y ello marcó el inicio de sus constantes referencias automovilísticas en su diario, anotando la velocidad máxima y media alcanzada, e incluso informando de los vehículos adquiridos por otros músicos, como Falla y Mompou, dueños de sendos Ehrhardt. Cuando Nijinski se compró su primer coche en Estados Unidos su piadosa mujer se

santiguó. Por ellos y por el prójimo. Ella misma atestiguó que en su estreno circuló más por calles en sentido contrario que en el correcto, con la lógica ira de los viandantes. Cuando había un apagón de inspiración, Puccini siempre ponía una vela a su coche y otra a su lancha, dividiendo por igual su amor hacia la carretera y hacia el océano. Cuando ganó en los tribunales un juicio en reclamación indemnizatoria por el plagio de un *ragtime* contra un autor americano se fundió noventa mil liras en un Lancia de ocho cilindros y en una lancha motora que pasó a engrosar su listado de otras tres lanchas, más tres botes de pesca y un yate que se compró cuando estrenó en el Metropolitan de Nueva York su *Madame Butterfly*, al que bautizó *Cio-Cio-San*, en honor a su personaje femenino central. Cuando viajó en 1907 a Nueva York para estrenar *Manon* lo primero que hizo fue comprar una lancha motora. Regresó al país de los dólares para el estreno el 10 de diciembre de 1910 de *La Fanciulla* en el Metropolitan, y como no disponía de metálico para comprarse otra lancha se hizo rápidamente con dos mil dólares que pidió por estampar su autógrafo en una cartulina gigante. Glenn Gould era bastante más humilde que Puccini en sus pretensiones acuáticas. Como en realidad para lo único que quería las lanchas era para espantar los peces en el lago Simcoe eligió dos de tamaño reducido y las llamó *Arnold S.* y *Alban B.*

COLECCIONANDO EXTRAÑEZAS

También puede y debe abrirse un suculento apartado para los coleccionistas. ¡Los había de todos los sabores, texturas y colores! El tenor italiano Ezio Pinza, que fue recibido como el sucesor de Chaliapin, tenía obsesión por los antiguos anillos romanos con un pequeño dispositivo para el veneno. A Ferruccio Busoni le dio por coleccionar ediciones príncipe de Liszt. En una entrada de su diario escrita en París el 2 de mayo de 1901 (37 años) leemos: «Todo el día cazando ediciones de Liszt. De un revendedor a otro, picoteando direcciones, y logré sorprendentes hallazgos». Debussy gustaba de coleccionar todo tipo de objetos japoneses que iba apilando en su mesa de trabajo. El mayor salto de altura lo daba un sapo de porcelana que él defendía como su acicate más fetichista, hasta el punto de llevarlo consigo cada vez que se mudaba, alegando no poder trabajar si no lo tenía a la vista. Lo llamó *Arkel*. Cuenta Dolly Bardac, hija de su segunda mujer, Emma: «Nunca se separó de un sapo grande de madera, un adorno chino llamado *Arkel*, que estaba sobre su mesa; se lo llevaba aun cuando salía de viaje. Al respecto, encontré un pedazo de papel en el que Debussy había escrito claramente en el momento de la partida: “No coloquen a *Arkel* en el baúl; no le gusta”». Las antigüedades formaban parte de sus caprichos. Cuenta madame Gérard de Romilly que se pasaba horas enteras en una tienda cercana a su casa, absorto ante los más sorprendentes objetos, que elegía con esmero y pagaba a cuenta de los honorarios de sus clases. Albéniz tenía la misma enfermedad infantil que Brahms, porque alcanzó los dieciocho años y seguía jugando con soldaditos de

plomo, en los que se gastaba buena parte de su dinero, gustándole sobre todo representar la guerra entre Rusia y Turquía de 1877-1878. Pero Brahms superaba a Albéniz en el fondo y en la forma, ya que por encima de sus soldaditos se afanaba en buscar partituras originales, entre las cuales tenía la de la *Sinfonía en Sol menor* (la n.º 40) de Mozart, además de la de *Tannhäuser*, regalo de Carl Tausig, que el propio Wagner le obligó a devolver cuando se enteró, si bien como premio de consuelo le envió una partitura autografiada de *El oro del Rin*. A Ravel le dio por llenar su casa de Monfort l'Amaury con todo tipo de originalidades, entre las que destacaba una colección de objetos mecánicos que funcionaban dándoles cuerda y constituían la principal diversión para las visitas. En cuanto a Vladimir Horowitz, puesto a coleccionar, se andaba con miniaturas, pero en modo alguno con chiquitas, ya que habiéndose comprado en 1945 un espacioso piso en la parte más selecta de Nueva York lo llenó de cajas rusas lacadas, pero también de cuadros de pintores cotizados, llegando a poseer lienzos de Degas, Manet, Matisse, Pissarro, Picasso o Modigliani. Grieg conservaba y salvaguardaba las numerosas condecoraciones recibidas en vida, colección que no fue producto de la vanidad, sino de la necesidad. Solía justificarlo con estas palabras: «Las condecoraciones quedan muy bien en los baúles; imponen respeto a los aduaneros». En una época de oscuridad y tenebrismo como la que le tocó vivir, Shostakovich escoró hacia la luz y se inclinó por la colección de candelabros, de los que llegó a tener un amplísimo número, disfrutando como un niño cuando en sus cumpleaños le encendían tantas velas como años. El coleccionismo de Arthur Rubinstein era coyuntural y rayaba el fetichismo. En una entrevista concedida hacia 1920 en el Hotel Palace de Madrid las cosas se pusieron muy cuesta arriba para el entrevistador, que apenas encontró sitio donde acomodarse al entrar en la habitación y toparse con mantones de Manila desplegados por todas partes y sobre la mesa una veintena de marcos con fotografías de bellas cantantes de las que había logrado algo tan inofensivo como una dedicatoria personal. «Me parece estar menos solo cuando por las mañanas, al abrir los ojos, me encuentro con las afables fisonomías de estas angelicales amiguitas», se excusó.

¡Y LA MÍA MÁS!

Sepan que me refiero a los tamaños. De las casas para ser más precisos. Por alguna razón a los músicos se les enlazaba con un denominador común que era cierta megalomanía inmobiliaria. La aspiración era vivir en casas grandes porque se necesitaban correlativos directos con la grandeza de espíritu que animaba a sus moradores o, directamente, con la superinflación de un ego que no se rendía fácilmente a los zulos. Franz Léhar se pasó de planos cuando en 1931 (61 años), sin saber ya en qué gastar la fortuna cosechada con sus operetas, se compró un castillo en Nussdorf, cerca de Viena, el cual había pertenecido a su vez a Schikaneder, el colaborador de Mozart. Rossini sí sabía qué hacer con la fortuna amasada con sus

óperas, dedicándola en buena parte a saquear las tiendas de ultramarinos y, por supuesto, a cocinar personalmente las viandas en una villa que se hizo construir en Pasay, a las puertas del Boi du Bologne, tras la cesión graciosa del terreno por el Ayuntamiento de París. En 1937 Gershwin se fue a vivir a Hollywood. Allí no alquiló cualquier cosa, sino una mansión que le costaba la por entonces prohibitiva cifra de ochocientos dólares mensuales. Moría aquel mismo año. La obsesión por comprarse una o varias casas era una constante vital. Cuando Anton Rubinstein finalizó su gira americana con una buena bolsa de dólares no se fue directo a un banco, sino que «me apresuré a invertir en bienes raíces». El mismo trance guió a Paderewski desde que se metió su primer dólar en el bolsillo. Antes de su primera gira por Estados Unidos adquirió su primer terreno en Polonia, vendiéndolo al año siguiente y perdiendo buena parte de la inversión. Poco después adquirió una finca con casa en Kasna, al sur del país, donde construyó invernaderos, plantó viñedos, llenó de peces un río y lagunas e importó ganado de raza. Nunca vivió allí más de dos semanas, corriendo el verano de 1899 (28 años) y recién casado con su segunda esposa; después se olvidó de todo ello para buscar casa en Suiza, donde adquirió la legendaria villa de Riond-Bosson, en la que vivió hasta el final de sus días, lo que no le impidió añadir por el camino nuevos ejemplares para su colección, como un rancho en Paso Robles (California), aprovechando una gira americana en enero de 1914. Es conocido lo que dijo Richard Strauss de su ópera *Salomé*, que no sabía si la posteridad la indultaría, pero que mientras tanto le había rendido los suficientes beneficios para hacerse su casa de Garmisch, en cuyos planos cupieron diecinueve habitaciones. Toscanini tenía cuarenta y siete años y ya había pasado por la Scala de Milán y el Metropolitan de Nueva York. A su regreso de Estados Unidos se instaló en Milán y, tras revisar el mercado inmobiliario, optó por el *top ten*: un palacio del siglo XVIII ubicado en la vía Durini, que después restauró por completo. Glenn Gould se subió por las escasas paredes de su casa cuando en diciembre de 1959 (27 años) supo que su colega americano Van Cliburn acababa de alquilar una pretenciosa casa, lo que llevó a Gould a mover ficha y alquilar una mansión a veinticinco kilómetros de Toronto. Constaba de veintiséis habitaciones, cuatro cuartos de baño, piscina y cancha de tenis, en principio suficiente para él y su perro. Cuando descargó todo el mobiliario y enseres de la mudanza le invadió el pánico, dejó todo apilado a la puerta, montó en su Buick y no paró hasta llegar a Toronto. Desde allí devolvió todas las compras y resolvió el contrato de alquiler, con penalización incluida.

ENTRE FABAS Y LIRIOS

La botánica también tuvo su lugar en el corazoncito de los músicos. Jascha Heifetz sentía auténtica pasión por la jardinería, yéndole a la zaga Prokófiev, quizá por ser el único campo donde era imposible enfadarse consigo mismo o con el prójimo. Su primera esposa, Lina, dejaba testimonio de ello: «Tenía un grueso libro de botánica,

por la que estaba entusiasmado... Cuando encontraba una flor silvestre que conocía desde la infancia se alegraba sinceramente como si encontrara a un antiguo amigo». Anton von Webern era más que un iniciado en cuestiones de botánica. En una carta a su amigo Alban Berg de 1 de agosto de 1919 (35 años) le hablaba de sus expediciones alpinas: «[...] Amo la naturaleza al completo, pero sobre todo lo que se ve en las montañas. Ante todo quiero adquirir el conocimiento puramente físico de todos estos fenómenos; por eso llevo siempre mi diccionario botánico e investigo los escritos que pueden instruirme sobre todo esto». A Verdi el amor por el campo no le facilitaba ni mucho menos la concentración, hasta el punto de que parecía dedicarse a componer con la excusa de buscar la inspiración para zambullirse en sus tierras, tal era el entrañamiento que hacia ellas sentía. Carta de Giuseppina Streponi: «Su amor por el campo se ha vuelto manía, locura, rabia, furor y todo lo que usted quiera añadir. Se levanta casi con el sol para ir a examinar el trigo, el maíz, las viñas, etc. Vuelve muerto de cansancio, ¡y así no hay forma de hacerle coger una pluma!». En su finca de Sant'Agata Verdi celebraba cada estreno operístico plantando un árbol, así que uno puede escuchar algo de *Rigoletto* si acerca el oído al plátano, algo de *El trovador* si se acerca al roble o un pasaje de *La traviata* si lo hace con el pañuelo al sauce llorón. El pianista Claudio Arrau estaba dispuesto a vender sus manos no al diablo, sino a la diosa Ceres, tal era su amor por la agricultura y la horticultura. Su alumno Philip Lorenz atestiguaba que su profesor dedicaba muchas horas a la jardinería en su casa americana de Vermont, viéndole muy a menudo manipular tijeras y hoces y regresando a casa con las manos llenas de ampollas y rasguños.

CLASES PARTICULARES PARA TIPOS MUY PARTICULARES

La forma de impartir clases de música era más que curiosa en algunos. A Chopin o Tausig les causaba verdadera repulsa, pero el dinero mandaba y sus necesidades obedecían, así que desataban la fiera que llevaban dentro y el alumno sentía al final que había acudido a una exhibición de fauna salvaje donde el teclado se parecía más bien a una dentadura. Otros profesores, sin embargo, no cogían un látigo, sino un pincel, y a la hora del autorretrato sólo les salía una naturaleza muerta. El compositor Liadov ejerció de profesor en el conservatorio de San Petersburgo, o al menos eso se intuía, dado que apenas hablaba durante sus clases, lo que un día exasperó a un joven Prokófiev que se lo echó en cara y después se calló al recibir de Liadov una respuesta desconsolada: «Es usted quien debería darme clase a mí y no yo a usted». Cuando se infringían las reglas académicas, Liadov tenía una forma muy peculiar de enfadarse, ya que metía las manos en los bolsillos, se balanceaba y en lugar de mandar al diablo al infractor le decía «¡váyase a Richard Strauss o a Debussy!». Saint-Saëns también tenía una extraña forma de mostrar su complacencia por las composiciones de sus alumnos, ya que cuando le iban con una sinfonía pasaba directamente al movimiento lento con esta excusa: «Quiero ver si el compositor es capaz de desnudarse». El

pianista Adolf von Henselt era un profesor harto original, ya que recibía a sus alumnos vestido de blanco, tocado con un fez rojo y empuñando un matamoscas para que los insectos no molestasen a sus alumnos durante sus interpretaciones. Sus clases eran la mar de entretenidas. Sobre todo para él. Si el alumno era mediocre hacía pasar a sus perros a la habitación y se ponía a jugar con ellos. Pero quizá no había clase más divertida para aprender piano que la de Mozart. Atwood, uno de sus alumnos favoritos, contó cómo a veces en lugar de impartirle su lección le invitaba a jugar una partida de billar con él, ello cuando no le llevaba al jardín para jugar a los bolos, explicándole entre tirada y tirada los secretos de la composición. Quien no estaba precisamente para jugar era el violinista Wieniawski, que daba las clases de instrumento a Arbós metido en la cama con un camisón, según cuenta este en sus memorias, levantándose cuando había que corregir algún pasaje desgraciado y volviendo a acostarse después. Con César Franck uno no sabía a qué carta jugar. Así como para Von Henselt era blanco, para Franck era o blanco o negro, y ya podía esperar quien deseara saber cómo pasar de un extremo a otro en la escala cromática. A la postre Franck no se dedicaba a evaluar el talento del alumno, sino a deshojar margaritas, y es que cuenta D'Indy que cuando no le gustaba la interpretación de un alumno tocaba dos o tres veces al piano «el pasaje desafortunado» y exclamaba «¡no me gusta, no me gusta!», pero cuando el pasaje le satisfacía se inclinaba hacia el alumno y murmuraba: «me gusta, me gusta...». Alexandr Glazunov ni siquiera llegaba a tanto. Siendo profesor de música de cámara en el conservatorio de San Petersburgo contaba años después un alumno llamado Dmitri Shostakovich cómo se sentaba a la mesa y escuchaba a los alumnos sin interrumpirlos, y es posible que hasta atendiéndolos. Cuando finalizaban Glazunov murmuraba cosas ininteligibles sin levantarse. «Era difícil entender lo que estaba diciendo —se lamentaba Shostakovich—, y la mayor parte de las veces nos quedábamos sin saberlo». Los alumnos probaban a tocar de nuevo la misma obra por si el abanico de alegaciones se ampliaba, pero el fracaso no era menor. «Tras la interpretación repetida Glazunov pronunciaba otro discurso, incluso más tenue, y puede que hasta más corto, tras lo cual nos marchábamos». Pronto el bueno de Dmitri halló la razón de aquella fragilidad, al descubrir bajo la mesa del profesor un tubo del que aquel iba sorbiendo vodka. Supongo que no había sueldo mejor pagado en todo San Petersburgo.



La máxima de César Franck como profesor era: «Lo bueno si breve...».

Sólo se conoce a otro músico que estuviera a la altura minimalista de Glazunov: Robert Schumann. En abril de 1843 le fue asignada la dirección del conservatorio de Leipzig a un joven de treinta y cuatro años llamado Felix Mendelssohn, quien formó su equipo de docentes eligiendo a su amigo Robert como profesor de composición, de lectura de partituras y de piano. Su currículum creador le precedía y con él disfrazó Mendelssohn su acto de nepotismo. Aquello fue un desastre desde el principio. El violinista Wasielewski dejó testimonio de ello:

Como estudiante en el conservatorio tuve ocasión de observar su conducta por mí mismo. En una oportunidad me dijeron que fuese a una de sus clases de piano y tocase la parte de violín del *Trío en Si bemol mayor* de Schubert, en tanto que uno de los estudiantes tocaría la parte de piano. Toda la lección transcurrió sin que Schumann dijese una palabra, aunque recuerdo con suma claridad que había habido motivos de sobra para que hablase.

Otro alumno llamado Louis Ehlert declaró que después de haber tocado para él una pieza la única ocurrencia que tuvo el profesor fue: «Es muy extraño. Cada vez que toca un *mi bemol* agudo el vidrio de la ventana vibra». En fin, leyendo las

memorias de Chaikovski se advierte la metedura de pata en la que incurrió Mendelssohn con aquella decisión, ya que el ruso recordaba cómo Carl Reinecke, director de la orquesta de la Gewandhaus de Leipzig en la década de 1880, le había contado que: «Schumann ni siquiera era capaz de distinguir correctamente los sonidos de los distintos instrumentos de orquesta, y el sentido innato del ritmo, tan indispensable en un director, estaba muy inadecuadamente desarrollado en él».

LOCOS POR EL PRÊT À PORTER

Los compositores siempre han actuado como dictadores de las modas musicales, pero algunos aparcaban sus bastones de mando y los cambiaban por bastones de ciego para dejarse guiar por las modas textiles, en cuya revolución se consumían y a cuyas tendencias destinaban fondos importantes. Lo que ocurre es que algunos entendieron la moda a su manera...

El pianista Carl Czerny, profesor de Liszt, aborrecía al pianista Johann N. Hummel por vestirse con un muy mal gusto que trataba de compensar llevando anillos de diamantes en casi todos los dedos. El mismo mal gusto tenía Beethoven, para quien el sentido práctico de la vida anteponía la comodidad a las pérdidas de tiempo. Tenía veintisiete años cuando dedicó su Op. 7 a la condesa Babette von Keglevisc, a la que daba clases de piano, si bien no parece que fuera una de sus alumnas potencialmente seducibles a juzgar por lo que dejó escrito el sobrino de la señora: «Como vivía frente a ella, Beethoven tenía el curioso hábito de ir hasta su casa para las clases en bata, zapatillas y gorro de dormir». Imposible de confundir era también el pianista y compositor John Field. Cuando siendo alumno de Muzio Clementi lo acompañó por una gira en Rusia se quedó hechizado con los abrigos de piel que llevaba la gente, hasta el punto de encargarse de un sobretodo de piel de oso que no se quitaba ni siquiera durante sus conciertos. Arthur Nikisch, director de la Filarmónica de Berlín entre los años 1895 y 1922, al igual que Hummel o el Papa, también usaba anillos para marcar la diferencia, en su caso un anillo con un diamante que se instalaba en el meñique y que, una vez extendido, le servía para dar la entrada a los músicos. Cuenta Arthur Rubinstein que «ese anillo en aquella fina mano blanca hacía las delicias de sus admiradores berlineses». A Prokófiev le hacían chiribitas los ojos con los colores chillones, algo que no le pasó desapercibido al pianista Sviatoslav Richter, convertido en su amigo y en uno de los más dotados intérpretes de su música, quien dejó escrito en un librito de recuerdos sobre el compositor: «En un día de sol yo iba por Abat y vi a un hombre extraordinario. Era dueño de una fuerza provocativa y pasó por mi lado como un bólido. Traje a cuadros, zapatos de color amarillo vivo, corbata de color rojo naranja. No pude dejar de volverme para mirarlo: era Prokófiev». En fin, es creíble la entrada de su *Diario* el 2 de septiembre de 1924 (33 años), refiriéndose a su hijo: «Sviatoslav me sonrío y parece que me quiere, sobre todo gracias a mi chaqueta roja a rayas y a mis gafas. En cambio odia al farmacéutico

vestido de blanco que le pesa cada semana. Si me quito la chaqueta y me quedo con la camisa blanca de tenis empieza a gritar como loco, tomándome por el farmacéutico».

Satie una vez más. Al escritor suizo Blaise Cendrars le hicieron una entrevista en 1950 y entre los recuerdos más nítidos del compositor estaba su satisfacción tras conseguirle en 1923 un encargo de los Ballets Suecos, pero también la visita que unos días después hizo con él a una sucursal bancaria sueca para cobrar su cheque, tras la cual se compró cigarros puros, se tomó varias copas y se lanzó a una camisería para comprar cuellos desmontables. Hasta ahí todo parece normal, pero es que «¡se compró doce docenas! —exclamaba Cendrars—. Doce docenas de cuellos desmontables. Una barbaridad». Noviembre de 1887 fue una fecha clave para Satie. No me refiero a la clave de sol, sino al verbo clavar, ya que se desclavó para siempre una vestimenta y se clavó otra asegurándola como la tapa de un ataúd. Recién licenciado del servicio militar había abandonado el domicilio familiar para instalarse en Montmartre, donde empezó a tocar el piano en *Le chat noir*, dejándose barba y el pelo largo. Pero también algo más. En un libro sobre Satie refería su amigo Latour: «Un día cogió sus ropas, las enrolló haciendo una pelota, se sentó encima, las arrastró por el suelo, las pisó, las empapó con toda clase de líquidos hasta convertirlas en puros harapos, abolló su sombrero, rompió sus zapatos, desgarró su corbata en jirones y cambió su elegante lino por espantosas camisas de franela». En 1895 recibió un regalo de siete mil francos de sus amigos de la infancia Fernand y Louis Le Monnier; fueron invertidos en pagar deudas, editar piezas y renovar el vestuario, comprándose siete trajes idénticos de pana color castaño y sombreros a juego, siendo este uniforme el que llevaría en la década siguiente, gracias al cual su círculo más íntimo le apodó «caballero de terciopelo».

Ravel hubiera sido capaz de hacer todo lo que hizo Satie obligado por una pistola en la sien. Bueno, todo salvo una cosa que bien valía una bala. Marguerite Long le acompañó a muchos teatros para tocar junto a él su *Concierto para piano en Sol*, y de todas las singularidades que atesoraba el músico había una que le llamaba especialmente la atención: su fijación por subir al escenario con sus zapatos de charol. «Se desesperaba ante la perspectiva de aparecer en *botas*, como denominaba a todos los calzados que no fueran sus zapatos preferidos». Cuenta quien fuera su más íntimo amigo, Léon-Paul Fargue, que en un importante concierto ofrecido en Chicago el compositor retrasó toda una hora el inicio al negarse a subir al escenario sin sus zapatos de gala, olvidados en la consigna del aeropuerto. Otra pieza fundamental de su atuendo era el pañuelo. Cuenta René Chalupt que, dirigiendo Ravel en Biarritz, comprobó con horror justo antes de subir al podio que lo había olvidado en el camerino. El pianista que le acompañaba, Robert Casadesus, supo de la tragedia y le ofreció inmediatamente el suyo: el compositor lo rechazó porque sus iniciales no coincidían con las suyas. Al francés le cató rápidamente Alma Mahler, quien le alojó en su casa de Viena en 1920 durante tres semanas que por lo visto no tuvieron

desperdicio: «Era un narcisista —reflejó en su diario—. Venía a desayunar maquillado y perfumado; le encantaban las batas de satén brillantes que usábamos por la mañana». Puccini era demasiado tímido como para estar todo el día en la calle, pero no por ello perdió su tendencia al esnobismo, ya que llegaba a cambiarse de ropa cinco o seis veces al día. ¡Quién sabe si el acto de dar a luz a sus heroínas le hacía sudar más de la cuenta!

No sé de cuántas bufandas disponía Stravinski, pero lo cierto es que siempre llevaba alguna a todas partes. En el verano de 1917 (35 años) conoció a André Guide en Lausanne (Suiza) y un testigo recuerda haberle visto con una bufanda al cuello a pesar del calor, como también sacar una armónica del bolsillo y deleitar a Guide con estas palabras: «Voy a tocarle un poco de Wagner». Stravinski era de los que gustaba trucar su kilometraje vistiendo cuarenta años por debajo de su edad real. La edad textil y la biológica no se comunicaban por roces, sino por señales de humo, tal era lo que se distanciaban. Cercana la setentena hay un delicioso testimonio que le concierne dejado por Maria Huxley, la esposa de Aldous, con motivo de una visita que los Stravinski les hicieron a su casa en 1951:

Anoche Stravinski llegó con un atuendo precioso: un pantalón vaquero ajustado y una chaqueta, también vaquera, con cremallera que dejaba ver un jersey burdeos, con un pañuelo de seda sujeto con un alfiler. Tenía un aspecto encantador y parecía feliz. Se me olvidaban los calcetines blancos y las sandalias. No sé muy bien lo que me recuerda, si un saltimbanqui, un enanito del bosque con elegantes piernecitas o un ciclista.

En enero de 1925 (42 años) ya despertaba seguramente esas dudas acerca de si su histrionismo era real o sólo una pose necesaria para estar en boca de todos. El crítico Paul Rosenfeld describe su llegada a un ensayo en el Eolian Hall de Nueva York durante su triunfal gira por Estados Unidos: «Stravinski llegó rápidamente al escenario, un insecto metálico, ataviado con sombrero, anteojos, bufanda, abrigo, polainas y bastón, acompañado de tres o cuatro secretarios o managers [...]. Comenzó por cantar las palabras en ruso y hasta bailó un poco en el estrado con su pullover rosa».

Ya hemos hablado en otra parte de Maria Yudina, la pianista oficial en el régimen de Stalin, quien durante toda su vida llevó un vestido talar negro que le llegaba hasta el suelo. Hasta ahí todo es más o menos normal, pero si luego añadimos que el personaje en cuestión portaba en el cuello una gran cruz que exhibía por las calles de Moscú pidiendo a los viandantes que se convirtiesen la cosa cambia un poco. Shostakovich celebró que al final de su vida hubiera añadido a su vestuario unas alpargatas, que lucía tanto en verano como en invierno. Tan llamativo como cualquier corbata de Stravinski era el sombrero que usaba Charles Ives, incluso cuando ya era un famoso y multimillonario hombre de negocios. En lo que a él tocaba, los *dictados* de la moda estaban llenos de faltas de ortografía... Esto es lo que decía de él su sobrino Brewster: «Se distinguía por el absurdo sombrero que usaba, y todos estaban fascinados con él, porque era un auténtico yanqui de Connecticut, a la vieja usanza, con sentido del humor y costumbres excéntricas». A Glenn Gould era recomendable

ponerle periódicamente *Las estaciones* de Vivaldi para enseñarle a distinguir una de otra, ya que la ropa de verano era para quienes le rodeaban un secreto mejor guardado que el de Fátima. Fuera cual fuera la época del año vestía indumento de invierno y de ahí no había quien le apeara, tal era su terror a contraer un simple resfriado. Todo empezó en el festival de verano de Stratford en 1955 (23 años), donde las temperaturas alcanzaron cuarenta y un grados, razón por la cual los conciertos se trasladaron desde el horno que era el casino (ideal para Gould) a una especie de nave donde se jugaba al bádminton. Aquello fue una fatalidad para el pianista, quien no dejó de pasearse por la ciudad enfundado en su abrigo, al que acompañaban unos guantes, una gorra y una bufanda.

AMIGOS HASTA LA MUERTE

Me refiero a los de Baco, que entre los músicos los había por doquier. A Händel le ocurría lo mismo que a Faulkner, quien confesaba que sólo a partir del tercer whisky se sentía como un gigante literario ante la hoja en blanco. En la *Biographie universelle* de Michaud hay un artículo sobre el músico en el que se menciona su amor por la «buena vida, y que nunca compuso mejor que cuando había pasado de la tercera botella». Erik Satie bebía hasta caer exhausto, no se sabe si para olvidar quién era o para recordárselo a cada momento. Wagner, como Schumann, solía brindar por la vida con champán, y en abundancia. Llegó a afirmar que ninguna otra bebida reunía cualidades tan terapéuticas, ya que sólo ella «ayudaba a superar las situaciones desesperadas». Chaikovski bebió más o menos durante toda su vida no para ahogar penas, sino para oxigenarlas y lograr que salieran a flote. Esta es la honrada carta que escribía a su hermano Anatol en enero de 1878 (37 años):

Hay una cosa que te oculté. Desde el día de tu partida vengo tomando todas las noches varios vasos de coñac, y durante el día he bebido bastante. No puedo pasar sin eso. No me siento tranquilo si no bebo un poco más de la cuenta. Me acostumbé de tal manera a este secreto empinar el codo que experimento una especie de alegría con sólo ver la botella que tengo a mano. Las cartas no puedo escribirlas sin antes echar un trago. Esto demuestra que todavía no estoy bien.

Una entrada de su *Diario* de 1884 decía así: «Todas las noches me emborracho». Stravinski era más reservado y se andaba con los tapujos justos para pasar su afición de contrabando. Al final de su vida combinó los taninos con las corcheas y la vida se le impregnó de un estímulo nuevo. Le apasionaba el vino tinto, pero sólo el de Burdeos, no el de Borgoña. Cuando se iba de gira por Estados Unidos y pisaba un estado donde la ley seca no permitía un solo charco de alcohol en sus calles metía el vino en un termo y explicaba a los curiosos que tan sólo se trataba de zumo de uva. El gran pianista alemán Alfred Reisenauer, discípulo de Liszt, encontró la fórmula mágica para soportar el aburrimiento de las clases particulares, y era tragarse una botella de champán en su transcurso, como Glazunov hacía con el vodka a través de un tubito oculto bajo la mesa. El mismo Liszt cogió gran gusto al coñac y al vino

hacia 1881, siendo ya abate. Su biógrafo von Schorn fue testigo de ese apretado prendedor etílico:

Cuanto más débil se sentía bebía más vino tinto mezclado con coñac, y este era un círculo vicioso del que sólo salía al caer enfermo, conformándose entonces con la prescripción del doctor, que le mandaba beber agua. En una ocasión me dijo: «Sé que el coñac es mi mayor enemigo, pero no puedo pasarme sin él mucho tiempo».



Teniendo seis hijas no era de extrañar que Jean Sibelius se diese a la bebida y al tabaco sin moderación.

Las adicciones de Liszt mutaban a campo abierto, preferentemente donde creciese la *Datura fastuosa*, una planta alucinógena. Debió de estar enormemente divertido un día de 1836 (25 años), siendo amante de la condesa d'Agoult, después de fumarse unos cuantos porros alucinógenos, cuando la condesa le informó por la mañana de lo bien que le había ido la noche cantando por la casa armado de un apagavelas con el que azotaba las sillas porque al parecer cantaban a destiempo y desafinando. Sibelius fumó y bebió lo que no estaba escrito en las partituras. El 16 de agosto de 1910 (44 años) escribía en su *Diario*: «¿Cuándo lograré terminar este desarrollo, concentrar mi mente y reunir las fuerzas para llevar todo adelante? Me las arreglaba cuando tenía

los cigarrillos y el vino, pero ahora tengo que encontrar otras formas». Ravel no era bebedor habitual, pero afirmaba Manuel Rosenthal, pianista y amigo suyo, que nunca perdonaba un Pernod antes del almuerzo y un cóctel antes de la cena. Según el pianista, fueron sus dos grandes placeres en los últimos años de vida. La relación de Alban Berg con el alcohol se la dejó muy clara a su mujer Helene en una carta de 8 de junio de 1918 (32 años) por si luego quería buscarse a otro: «Para mí el alcohol tiene un significado muy diferente que para los demás miembros de mi familia: para mí es un asunto sagrado, como la música». Shostakovich no llegó a depender del vodka, pero papel pautado y botellas nunca faltaron en casa. Su hija Galina cuenta que a papá le gustaba citar un dicho ruso muy conocido: «El vodka malo no existe. Sólo hay vodka bueno y muy bueno». El tabaco sí era una convivencia en relación de dependencia. Su hija desvela que cuando viajó a Estados Unidos en 1949 (43 años) la mitad de la maleta la ocupaban cajetillas de la marca *Kazbek*.

LA SEGUNDA ECONOMÍA MÁS QUERIDA

La economía de palabras, ni más ni menos. Beethoven tenía un problema del que muchos nos congratulamos, y es que su cabeza componía a todas horas, algo que a una parlanchina como Bettina Brentano la tenía a mal traer. Cuando uno guardaba silencio para escuchar lo que Beethoven tenía que decir no hablaba y cuando uno hablaba para estimular su conversación él se ponía a componer en arranques impredecibles. «Algunas veces —decía la Brentano—, cuando se habla mucho rato con él y esperamos una respuesta esta es, de golpe, una explosión de sonidos: coge papel de música y escribe». Por el mismo camino iba la delación conductual del compositor suizo Schynder von Wartensee tras la visita que le hizo en diciembre de 1811 (40 años). Carta a su editor del día 17: «Es un hombre muy singular. Grandes pensamientos agitan su alma, que no puede expresarse más que con las notas; las palabras no le vienen con facilidad».

Schumann y Wagner se conocieron en abril de 1842. El primero contaba treinta y un años, el segundo veintiocho. Ambos caracteres eran antagónicos en presencia y a buen seguro complementarios en la distancia, pero Wagner se quedó con una sola copla: la imposibilidad de una amistad entre un león y una ameba. Lo dejaba recogido en su *Diario*: «Schumann es un compositor altamente dotado, pero una persona imposible. Le visité a mi regreso de París, le hablé de mi experiencia allá, conversé sobre el estado de la vida musical en Francia y después sobre el existente en Alemania, y sobre literatura y política, pero durante casi una hora no pronunció una palabra. Uno no puede llevar siempre el peso de la conversación. Una persona imposible». El carácter taciturno de Schumann se fue acentuando con el tiempo. Un tal J. K. Arnold describía su estado en una velada que ofreció Alexis Lvov, compositor del himno nacional ruso, a la que fue invitado el matrimonio Schumann en marzo de 1844:

En cuanto a Schumann se mostró silencioso y reservado toda la noche, como de costumbre. Cuando los dos condes Vielhorsky o su anfitrión Lvov le hacían una pregunta mascullaba algo ininteligible. Clara fue un poco más comunicativa y respondió a todo en lugar de él. Schumann se pasó buena parte del tiempo en un rincón, cerca del piano, con la cabeza gacha. Tenía el cabello caído sobre los ojos y una expresión severa; parecía como si silbara suavemente para sí.

Un paisaje desolador que proseguía en 1845 cuando Robert se unió durante un tiempo a una tertulia de artistas en una taberna de Dresden, entre los cuales estaba Max von Weber, hijo de Carl Maria, tertulia de la que muy pronto se cansó. Este era el recuerdo de Weber hijo: «Por lo general se sentaba en una mesa de cara a la pared, de espaldas a todo lo que sucedía en el lugar, con el asa de la jarra de cerveza en la mano, totalmente absorto en sus pensamientos. Fruncía los labios y parecía como si estuviera silbando suavemente para sí, aunque no se escuchaba sonido alguno». Weber terminaba diciendo que los intentos del grupo por llevarle a la conversación general eran «brusca y groseramente rechazados». El mismo Schumann había ya reconocido esa disfunción de su personalidad en 1837, cuando el poeta y compositor Anton von Zuccalmaglio le había escrito para pedirle audiencia. Su respuesta siempre era una venda previa a la herida: «Me encantaría verle aquí, pero no sacaría mucho de mí. Casi no pronuncio una palabra. Más bien por la noche, quizá, y casi siempre al piano».

Cuenta la soprano Mary Garden, que hizo de Melisande en el estreno de *Peléas*, cómo Debussy economizaba al máximo las palabras, recordando cómo en uno de los ensayos de esa ópera, muchos años después de su estreno, el maestro comunicaba a los cantantes sus indicaciones desde su butaca, escribiéndolas en una hoja que les hacía llegar a través de un muchacho. Su propia forma de hablar movía al desconcierto, ya que lo hacía a trompicones. Cuenta Stravinski que «los finales de sus frases a menudo eran inaudibles, lo cual era mejor, ya que sus frases contenían a veces algún golpe furtivo o trampas verbales». También Stravinski tuvo tiempo de diagnosticar el habla de Satie, asegurando que el volumen era bajo, muy bajo. Varios conocidos coinciden en que cuando lo hacía se tapaba la boca, seguramente en virtud de alguna clase de timidez. Madeleine Milhaud decía: «Si reía parecía avergonzarse de su risa; inmediatamente después exclamaba “oh, oh, oh, oh” y se tapaba la cara con la mano».

Resulta raro que un tipo tan nervioso, excitable y excesivo como Prokófiev reventara el idioma para quedarse con un par de palabras. Pero así era. Contaba Shostakovich a su biógrafo Volkov cómo Serguéi tenía dos palabras favoritas: una era «divertido», que usaba para valorar positivamente todo lo que le rodeaba: la gente, los acontecimientos, la música... La segunda era «¿comprendido?». «Esta la utilizaba —explicaba Shostakovich— cuando quería saber si se estaba explicando con claridad [...]. Cuando examinó la partitura de mi ópera *Lady Macbeth* dijo: “divertida”». Puede pensarse que un ególatra como Arnold Schönberg debía de ser por fuerza un maestro en el encadenamiento de discursos interminables. Nada más lejos de la realidad. Cuando Chaplin y él se conocieron en Beverly Hills el actor lo describió

como un tipo parco en palabras, pero sincero. Llevaba razón en lo uno y en lo otro, ya que el compositor trasladó al cómico su admiración por *Tiempos modernos*, pero con una sola objeción: «La música es muy mala». Shostakovich tenía muchas cosas que decir, pero lo hacía sobre el papel pautado; para saber algo más había que tener mucha paciencia, o regalarle unas cuantas cajas de cigarrillos. Cuando la poetisa rusa Irina Ajmatova insistió en visitarle en su casa tras trabar cierta amistad con él años atrás, ciertamente fue muy bien recibida, pero no hubo más. Permanecieron cerca de una hora sentados uno frente al otro, sin hablar, hasta que la poetisa se levantó, se hizo una foto con él y se marchó anonadada.

POLVO ERES Y EN POLVO TE CONVERTIRÁS. ¡UNA TRAGEDIA!

Si lo desmetaforizáramos, el título seguiría dicéndolo todo, porque sin duda el amor por el orden y la limpieza es uno de los más puros que existen, ya que suele acompañarte hasta la tumba. Y a veces, a los que viven contigo, también. Haydn era un defensor intratable del orden, empezando por el personal. Ya se vestía de los pies a la cabeza nada más levantarse, fuera la hora que fuera, incluso de madrugada, costumbre que había adquirido en la corte del príncipe de Esterhazy. Si además esperaba visita se ponía un anillo de brillantes y una banda roja donde llevaba prendida la medalla municipal. Mozart le seguía a la zaga. En una carta a su padre de 22 de diciembre de 1781 (24 años) se sinceraba de esta forma: «Cada día, a las seis de la mañana, viene mi peluquero y me despierta, y a las siete ya estoy completamente vestido». Con el correr del tiempo se ve que fue concediendo menos valor al sueño y más a la ceremonia, ya que el 13 de febrero de 1782 escribía a su hermana: «A las seis de la mañana estoy ya siempre peinado y arreglado, y a las siete completamete vestido». De aquella presunción física también hacía gala Jacques Offenbach, sólo que por compasión a los demás, estableciendo la visita de su peluquero como la primera del día para dar forma al enjambre de pelos que le zumbaba por el cráneo, negándose mientras tanto a recibir a nadie.

Debussy rayaba la paranoia cuando se entregaba con amor a la geometría. En concreto la simetría le volvía (literalmente) loco. Cuenta su amigo el escritor René Peter que a la vista de un cuadro mal colgado «podría haber sucedido cualquier cosa, el peor desastre doméstico, que él seguramente se dirigía a la pared para restaurar el equilibrio esencial de sus pensamientos». La soprano Maggie Teyte fue testigo de hasta dónde llegaba el detallismo del orden universal que Debussy exigía a su alrededor: «Recuerdo una ocasión en que se sentó al piano para ensayar conmigo una de sus canciones. Estaba a punto de apoyar sus manos en las teclas cuando reparó en una hebra de hilo de algodón en la alfombra. Muy lentamente retiró sus manos del teclado, muy lentamente se inclinó para recoger la ofensiva hebra. Luego, con sumo cuidado, le fue dando vueltas entre sus dedos hasta convertirla en una pelotilla y miró hacia todos lados buscando algún lugar donde colocarla. Por último, tras varios

minutos que a mí me parecieron horas, ya que estaba de pie, esperando para cantar, se dio cuenta de que no había otro lugar donde colocarla más que en el piano. La dejó allí y comenzó la canción». El pianista Robert Schmitz, que también sufrió sus horas en aquella casa del Bois du Boulogne, difiere en la versión, ya que no era una hebra, sino un alfiler que metió finalmente en una cajita. El mismo Schmitz denunció lo pulcro que era Debussy con su propia música al negar la entrega de la *Suite Bergamasque* a su editor durante meses sólo porque no le satisfacían los cuatro últimos compases.

A Chaikovski le causaba hondo pesar cambiar de domicilio o de hotel y no encontrar los objetos que le eran más queridos y cercanos, así que su criado Alexej se encargaba de incorporarlos en los traslados y disponerlos en la residencia de destino tal como estaban en la de origen. Especialmente maniático con las encomiendas era Alban Berg, y más cuando se trataba de mandar recado a quien era capaz de retirarte la amistad si sabiendo que amaba los regalos en luna llena la errabas por la menguante. Berg tenía la costumbre de regalar algo a Schönberg por Navidad, y en 1926 decidió encargarlo a su amigo Soma Morgenstern en una prolija carta llena de indicaciones, debiendo adjuntar agua de colonia y no colonia pura o perfume, pautándole la medida, circunscrita a una botella grande, dos medianas o de tres a cinco pequeñas, advirtiéndole que bajo ningún concepto fueran de paja entrelazada y que en modo alguno fueran entregadas al músico más allá de la noche del 24 de diciembre, ya que «Schönberg es muy sensible a este respecto». La carta finalizaba con una recapitulación de puntos sobre el *eau de cologne* y aún quedaba ampliada con nuevos puntos. El propio Berg amaba la puntualidad hasta el extremo de llegar a sus citas bastante antes de la hora convenida. Contaba Theodor Adorno cómo la tendencia se convertía en morbosa cuando se trataba de coger un tren, acostumbrando a llegar a la estación varias horas antes. En una ocasión Berg le contó que llegó a perder uno a pesar de llevar tres horas esperándolo. Toscanini fundamentó su vida musical en dos divisas: orden y memoria. La segunda estaba a la vista de los demás. La primera... sólo a la vista del maestro. Prueba de ello es que llegaba a interrumpir los ensayos desde el foso para dirigirse al proscenio y pasar revista a los zapatos de los miembros del coro. Metódico y perfeccionista era el pianista Rudolf Serkin, al menos al principio de su carrera discográfica, ya que si en la grabación se atisbaba un error al final de un movimiento no aprovechaba los recursos técnicos del estudio para corregirlo. ¡Qué va! Insistía en volver a tocar no ese pasaje concreto, ni siquiera ese movimiento, ¡sino la pieza completa desde el principio!

Shostakovich era de formalidad castrense en sus clases del conservatorio de San Petersburgo, donde accedió a una plaza docente a los treinta años. No sólo trataba de usted a todos los alumnos, sino que además les enviaba un telegrama a cada uno cuando algún imponderable le impedía acudir ese día a las clases. A Shostakovich no le agradaban en exceso las visitas cuando había de recibirlas, pero aquellas que él debía girar eran sacrosantas. Cuenta Maxim que su padre era tan meticuloso que tenía

anotados en su agenda los días en los cuales debía acudir al peluquero o al dentista, visitas que se producían invariablemente cada dos meses, aunque no las necesitara. También el puntual funcionamiento del servicio postal era algo que obsesionaba a Dmitri, y si no véase lo que recordaba su hija Galina al respecto: «Cuando estrenamos la dacha en las afueras de Moscú papá envió una postal a su propio nombre para controlar si llegaba y en qué plazo lo hacía». En cuanto a la limpieza era un requisito indispensable hasta para quien se acercara a pedirle un autógrafo. Recuerda Galina que cuando en 1960 se compró una casa en Zhúkovka se limitó a abrir el grifo del cuarto de baño y comprobar con satisfacción que salía agua, tras lo cual embocó la segunda y última prueba: tirar de la cisterna. Superados ambos obstáculos exclamó: «¡Me la compro!». Aquello fue suficiente. «No seguí examinando otras dependencias ni subió a la primera planta, ni miró cómo estaba el tejado o qué pasaba en el sótano. Le interesaba sólo una cosa: ¡el suministro de agua!». Richard Strauss vivía en su mansión de Garmisch atenazado por las normas sobre la limpieza. Cuando el crítico Deems Tylor le entrevistó allí el músico salió a recibirle y le acompañó al interior, pero antes de entrar perdió un buen tiempo limpiándose los zapatos en un felpudo húmedo, acto que repitió unos metros después en un felpudo seco y, tras atravesar el umbral, en un tercer felpudo de goma. El crítico entendió que no estaba ante un neurótico, sino ante un hombre casado. Y con Pauline nada menos.

Con una cita impuntual a Prokófiev se le sacaba mucho más de sus casillas que con una pelota de tenis. Llevaba la cuestión de la rigidez horaria más atada que a un perro clasificado como especie peligrosa. El compositor Nikolai Nabokov era un sufrido amigo de la familia que se arriesgó a viajar en más de una ocasión con Serguéi al volante. Cuando esto ocurría las vicisitudes nunca estaban en la carretera, sino en el interior del vehículo. «Conducía con lentitud, con excesiva cautela — recordaba tiempo después Nabokov— y nos sacudía cada vez que tenía que hacer cambios o detenerse. Por consiguiente, nos arrastrábamos por las carreteras de Francia, en su minúsculo auto nuevo de cuatro asientos, a razón de treinta kilómetros por hora. Había calculado hasta la última partícula de nuestro tiempo a esa velocidad promedio y planeaba todas las paradas por anticipado. Adonde quiera que fuéramos teníamos que llegar a la hora X en punto y volver a partir de la misma manera». Cierta ocasión en la que Nabokov y Lina Prokófiev se retrasaron en una visita turística durante unos minutos más de la cuenta sobre la hora impuesta por Serguéi el mundo se hundió bajo sus pies:

Fuimos corriendo al hotel a sabiendas de lo que ocurriría —escribió Nabokov—. En efecto, Prokófiev nos esperaba muy enfadado. Cuando estalló en cólera Lina Ivánovna rompió a llorar, cosa que le enfadó aún más. Gritó: «¿Qué maneras son esas? ¿Por quién me tomáis? Soy simplemente vuestro sirviente, estoy para cumplir vuestras órdenes, ¿verdad? Podéis coger la maleta e iros en tren».

ESE CHAPLIN QUE TODOS LLEVAMOS DENTRO (UNOS MÁS QUE OTROS)

Los amos indiscutibles del escenario ya se sabe quiénes eran. Han acertado. Los intérpretes. Esos seres más prendidos de la tramoya que del arte cuando se trataba de dar no muchas notas, sino una sola; es decir, de dar *la nota*. Ya hemos visto que, a veces, Von Bülow entraba al escenario con guantes, sombrero y bufanda, si bien la pianista Natalie Janotha le superaba, ya que en sus contratos exigía subirse con su perro. La pianista alemana Sophie Menter, contemporánea de Liszt, no tenía perro, pero sí un vestuario rabioso que no dudaba en exhibir al público, ya que salía a escena plagada de joyas, incluyendo una tiara de oro y diamantes, dos collares de piedras preciosas y, agujereando todo el vestido, numerosos alfileres, prendedores, mariposas y brillantes. El portaequipajes incluía una copia de su testamento y una bolsita oculta bajo la falda donde llevaba las joyas que no le habían cabido en sus extremidades. Los había que en mitad del escenario se comportaban con la misma familiaridad que en su casa. Anton Rubinstein dirigía su ópera *El demonio* cuando en la segunda escena vio que aquello no estaba suficientemente iluminado, así que detuvo la ejecución con unos golpes de batuta, pidió a voces un aumento de luz y cuando se materializó la orden el maestro siguió donde lo había dejado. Algo similar hizo Paderewski en 1932 en Florencia, con las licencias que le otorgaban su fama, la paddymanía americana y su aval como primer ministro de Polonia trece años atrás. De repente se interrumpió a mitad de una pieza, tocó una sola tecla durante varios minutos, se levantó y salió del escenario; entró el afinador a remediar aquel desaguisado quizás imaginario y cuando se retiró tras la ejecución de varias pruebas entró el pianista, que repitió la operación monopercusiva, tras la cual, insatisfecho con el resultado, se levantó y volvió a marcharse. El afinador volvió por segunda vez, hizo lo mismo que antes y cuando entró Paderewski todo estaba resuelto al parecer, por lo que prosiguió ya hasta el final. Pero ningún músico poseía tantos recursos escénicos como Liszt. Su concierto en San Petersburgo en la primavera de 1842 fue apoteósico desde que saltó al escenario. Hablo literalmente. El crítico Vladimir Stasov se hizo eco de aquel triunfo, es decir, de aquel divismo, narrando cómo el pianista estaba mezclado entre el público, charlando, cuando de repente se fijó en la hora y, presto, «atravesó la multitud dirigiéndose al escenario. Pero en lugar de ascender por los escalones dio un salto y una vez arriba se quitó los guantes blancos de cabritilla, que dejó caer indiferentemente al suelo, por debajo del piano». Los tres mil espectadores no cupieron en sí de júbilo. Su futuro yerno, Hans von Bülow, ponía algo más de cuidado con los guantes... ¡y con la *Heroica* de Beethoven!, que siempre dirigía enfundado en unos guantes blancos que se cambiaba por unos negros al llegar a la *Marcha fúnebre*. La obsesión por esta prenda también persiguió a Bellini, habiendo encargado un buen día de enero de 1828 a su amigo Francesco Florimo dos docenas de pares de guantes con la excusa de que uno nunca tenía bastantes. Quien daba la nota desde el principio era Pablo de Sarasate, una nota que tenía fascinada a Harriet, esposa del violinista Fritz Kreisler. «Cuando colocaba el violín debajo del mentón —recordaba la señora Kreisler— y todos pensaban que iba a comenzar lo

dejaba caer, se colocaba un monóculo y observaba al público. Tenía una manera de dejar caer el violín que sobresaltaba al público. Lo deslizaba a lo largo de su esbelta figura cogiéndolo del extremo justo a tiempo. Era un truco muy suyo».



El pianista Von Bülow gustaba de subir al escenario ataviado como un *gentleman*.

A veces ocurría que el amor por la perfección no permitía licencias a quienes con toda corrección ocupaban el escenario, sino tonterías a quienes ocupaban las butacas y tenían su propio concepto sobre lo que oían. El excéntrico pianista ruso Vladimir de Pachmann saltó al escenario durante un concierto de Leopold Godowski y le obligó a detenerse para mostrarle cómo se debía tocar aquel pasaje concreto. Tras la corrección sobre las teclas De Pachmann se volvió a un público divertidísimo con aquello y le explicó que jamás hubiera hecho ese favor a nadie, sólo a Godowski, por tratarse del «segundo mejor pianista del mundo». Del primero sólo estaba seguro De Pachmann... En 1919, durante un concierto de Busoni, se arrojó al escenario para besarle la cola del traje asegurando estar ante el más grande intérprete de Bach, pero aclarando a Busoni que este se hallaba sin embargo ante el mejor intérprete de

Chopin. A De Pachmann le encantaba dialogar con la gente, sólo que usualmente escogía el lugar más inoportuno, siendo frecuente que durante sus recitales se volviera al público y le preguntara cómo se lo estaba pasando o qué tal estaba tocando. En cierto ocasión interrumpió abruptamente su recital ocultando sus manos bajo el piano con la excusa de que acababa de descubrir a Rosenthal entre el público y bajo ningún concepto podía permitirse que le copiara la digitación de la pieza. Cuando había un pasaje especialmente difícil del que salía airoso gritaba «¡Bravo, De Pachmann!», pero cuando la interpretación global estaba siendo brillante ya se pasaba al «C'est joli!» («¡precioso!»), aunque si estaba tocando de una forma lamentable se decantaba por el «Cochonnerie!» («¡qué porquería!»). En una ocasión en que una mujer se abanicaba con fruición en la primera fila esta recibió su reprimenda porque la pieza se tocaba en un tempo de 3/4 y la acalorada mujer se abanicaba en un 6/8. No era para menos...

Antes de retirarse definitivamente de las salas de concierto Glenn Gould sufrió de una amabilidad impensable pocos años después: ¡se interesaba por la instrucción y el disfrute del público!, dirigiéndose a él antes de tocar para explicarle en profundidad el carácter de las obras que iba a interpretar. El pianista Rudolf Serkin se atrevió con una de sus habituales charlas radiofónicas y a punto estuvo de arrancar el cable del aparato: «Dijo verdaderas ridiculeces que a mí me ponían de los nervios, pero al final se puso a tocar y fue una maravilla». En el Festival Internacional de Vancouver una mujer le pidió que se callara de una vez y comenzara a tocar en honor al alto precio que había pagado por la entrada. Glenn ya no volvió a dirigirse a los espectadores, pero en compensación les tributó con un canturreo innegociable que, como una corriente telúrica continua, está presente en todas sus grabaciones discográficas. Preguntado en una entrevista sobre aquel mal hábito contestó: «No lo puedo evitar. Si pudiera lo evitaría. Es un incordio terrible. No me gusta nada. Sólo puedo decir en mi descargo que toco mucho peor si no me permito esas pequeñas licencias vocales». Ferruccio Busoni aplicaba con fidelidad una de las recomendaciones de la Biblia como era que la mano izquierda no supiera lo que hacía la derecha, y es que cuenta Arbós que cuando en sus recitales hacía malabarismos y florituras con la mano derecha se metía la izquierda en el bolsillo y ahí la dejaba. Eugene d'Albert por fuerza debía tocar con la mano fuera del bolsillo, ya que tenía por costumbre llenarlos de manzanas al salir al escenario, irrupción que hacía, por cierto, sujetándose la melena con horquillas, algo que debía de traer locas a las mujeres. Se casó seis veces y a su sexta esposa la llamaba *la Pastoral*. Calculo que con un tipo como aquel la *Heroica* no fue sólo la tercera...

WAGNER: UNA CÓRNEA EN EL OJO DEL HURACÁN

Ya hemos visto en el capítulo dedicado a las fobias la eficaz forma en la que muchos compositores utilizaban como emético la música de Richard Wagner. Otros, sin

embargo, la recibieron más que como un soplo de aire fresco como un soplo de corazón, un denso friso de escenas y armonías nunca antes escuchadas al que muchos saltaron para dejarse morir en su belleza. Chabrier a punto estuvo de volverse loco con la música del alemán. En 1879 (38 años) se arriesgó a perder su puesto en la sección de Duplicados del Ministerio del Interior francés al escaparse a Múnich para escuchar por primera vez *Tristán*. Allí un terremoto le recorrió de la cabeza a los pies.

Es difícil hacerse una idea de lo que supuso para él dicha representación —aseguraba el compositor francés Henri Duparc—. ¡Le fue imposible retener las lágrimas! Según murmuraba, llevaba esperando diez años de su vida para oír ese *la* de los violonchelos. Después de la representación, y siendo lo alegre que era, se encerró en su habitación. *Tristán* le había revelado su vocación. Desde entonces se consagró en cuerpo y alma a la música.

De hecho, cuando regresó a París pidió la excedencia en el Ministerio después de diecinueve años sirviéndole. Pero en 1889 Chabrier tuvo la oportunidad de viajar a Bayreuth para escuchar *Parsifal* y aquello ya fue la iluminación. «Ayer, domingo 21 de julio de 1889, oí *Parsifal* por primera vez —escribía a su mujer—. Nunca en mi vida he experimentado parecida emoción artística. ¡Es para quedar deslumbrado! Se sale después de cada acto absolutamente embobado de admiración, confundido, perdido, lleno de lágrimas. El *Tristán* no fue nada en 1880». Arthur Rubinstein estaría completamente de acuerdo con este juicio al acceder con veintiún años a una representación de esa ópera en Bayreuth tras guardar tres horas de cola. En la audición «fui presa de un misterioso encanto —relató en sus memorias—. Estuve llorando parte del tiempo [...]. Era como una enfermedad. Desde entonces la llamo mi *wagneritis*». El joven Mahler peregrinó en 1883 (23 años) a Bayreuth sólo para escuchar *Parsifal* y después poder morir a gusto. Desde allí escribió a un amigo:

Qué difícil me resulta describirte cómo me siento ahora mismo. Cuando, incapaz de pronunciar una palabra, salí del teatro supe que se me habían abierto los ojos ante lo más grande, lo más doloroso, y que esa experiencia me acompañaría durante el resto de mi vida, sin que nada pueda profanarla nunca. Así que regreso a casa, y todas las personas a las que amo me parecen tan pobres, tan grises.

Las mismas oleadas de adrenalina cubrían a Debussy cuando se dejaba mecer en el océano wagneriano. No bien escuchó *Parsifal* en París en 1903 (41 años) manifestó: «Este es uno de los monumentos más bellos que han sido levantados jamás a la gloria eterna de la música». Sin embargo, como no hay mal que cien años dure, en una entrevista posterior le confesaría al musicólogo Louis Laloy: «Fui a Bayreuth, como todos, y lloré hasta el hartazgo con *Parsifal*. Pero cuando volví conocí *Boris Godunov* y eso me curó». Una de sus tablas de salvación para soportar el mortal aburrimiento en la Villa Médicis de Roma tras ganar el *Prix du Rome* fue precisamente la partitura de *Tristán*, ante la que dijo haberse pasado horas y horas hasta sentirse wagneriano y «olvidar los principios más elementales de la cortesía». Según una carta escrita a los veintiocho años a su amigo Pierre Louys: «Es *Tristán* quien nos impide trabajar. No se ve... Yo no veo... lo que se puede hacer más allá de *Tristán*». Esa ópera siguió causando estragos París arriba, París abajo. Ravel se

hubiera llevado las manos a la cabeza de saber lo que hizo el violinista Ysaye al llegar a casa tras escucharla por primera vez: echar los zapatos al fuego para no tener que ocuparse en algo tan prosaico como desatárselos. El pianista Ricardo Viñes fue amigo de juventud de Ravel. En una entrada de su *Diario* de 1897, teniendo Ravel veintidós años, cuenta Viñes cómo juntos escucharon la obertura de *Tristán* hasta que en un momento dado Ravel puso la mano sobre la suya y advirtió cómo «él, Ravel, el excéntrico *décadent*, temblaba violentamente y lloraba como un niño pequeño». Cuando Glenn Gould se arrodillaba ante las obras completas del alemán siempre tenía muy claro qué había de poner en el tocadiscos. «Adoro *Tristán* —escribió—. Tenía quince años cuando lo escuché por primera vez y lloré». El director Bruno Walter describía en 1947 el fuego que le arrasó desde que la primera nota de *Tristán* inflamó sus oídos:

Yo ya no pertenecía a este mundo. Después de la representación erré sin rumbo por las calles. Cuando llegué a casa no dije palabra y rogué que no me preguntaran nada. El éxtasis continuó resonando en mi interior la mitad de la noche, y cuando a la mañana siguiente desperté comprendí que mi vida había cambiado. Había comenzado una nueva época: Wagner era mi dios y yo deseaba convertirme en su profeta.

Richard Strauss fue otro con los que *Tristán* contó en su larga nómina de empleados fieles. Cuando en mayo de 1890, con veinticinco años, contrajo un resfriado que derivó en neumonía su vida estuvo en serio peligro, pero por entonces Strauss ya tenía un criterio conceptual bien asentado de lo que era amor y lo que era muerte, manifestando a un amigo que no tenía miedo a esta, pero sí a morir sin haber dirigido el *Tristán*, de la que cantaba amplios pasajes durante la enfermedad para así poder recuperar antes su salud. Alexandr Glazunov hizo partícipe a Shostakovich de la extraña forma en la que entró, tras varios intentos fallidos, por el forzoso aro wagneriano, escogiendo para ello *La valkiria*. Al parecer la escuchó hasta nueve veces y no entendió nada, pero «en la décima, finalmente, lo comprendí todo y me gustó mucho». El argumento musicológico es irreprochable, y así debió de verlo Shostakovich al confesar a Volkov que «cuando escuché a Glazunov relatar esta historia por vez primera yo me reí, aunque, pese a todo, conseguí mantener una expresión seria». También Mahler lo comprendió todo de un golpe cuando un 13 de febrero de 1883 (22 años) se le vio correr por las calles de Olmütz (de cuya orquesta era por entonces director titular), gesticulando y dando gritos como un poseso, según testimonio del barítono Jacques Manheit, quien se lo encontró y se temió lo peor, dado que el día anterior el compositor le había hablado de una grave enfermedad que padecía su padre. Preguntando el cantante si se había producido un fatal desenlace Mahler le respondió: «Peor, mucho peor. Ha sucedido lo peor. ¡Ha muerto el Maestro!». Se refería a Wagner.

CAZANDO, MA NON TROPPO

La caza fue otra de las pasiones de algunos compositores. El contrapeso a nuestro

futuro capítulo del amor por los animales lo ponen quienes bravuconeaban con tan discutibles hitos si habían de ser comparados con los que lograban por medio de otras ráfagas tan distintas como eran las de su inspiración. Ya hemos visto que cuando Puccini no empleaba su tiempo en escoger entre el tono mayor o menor para sus óperas lo perdía eligiendo entre la caza mayor o la menor. El tenor wagneriano Lauritz Melchior gustaba igualmente de la caza mayor hasta el punto de emprender largos viajes para regresar cargando a cuestras las pieles de sus trofeos, que después se ponía para salir a escena. Haydn orbitaba como pocos en torno a un sol que para él nunca se ponía: el mundo de la caza y de la pesca, presumiendo siempre de la ocasión en que había abatido tres pájaros de un solo disparo. Hasta Verdi cayó con gozo en la tentación de hacerse con las artes de la escopeta, no poco chocante con la imagen de granjero que daba al mundo, ocupado en el bienestar de sus muchos animales. El 10 de febrero de 1860 (46 años) escribía a su editor Leon Escudier un año después del extremo de *Un ballo in maschera*: «Ahora que ya no fabrico notas siembro coles y judías, etc, etc., pero habida cuenta de que este trabajo no basta para mantenerme ocupado, ¡¡¡¡¡¡he empezado a cazar!!!!!!!, lo que significa que cuando veo un pájaro, ¡pum! Disparo. Si le doy, estupendo, y si no, ¡buenas noches!». Verdaderamente profundo. Días después, en el mes de marzo, escribe a su amigo Manani una serie de encomiendas entre las que se halla la de cambiar su escopeta Saint-Etienne por una de Lieja de calibre 13-14: «De todos modos quiero que pruebes la escopeta de Lieja y que te asegures de que da en el blanco correctamente y sin retroceso. De lo contrario no te la quedas. Pruébala con cinco o seis pizcas de pólvora». Carta de agosto de 1860 a su amigo el director de orquesta Angelo Mariani: «Cazar codornices es el pasatiempo diario, y pronto atraparemos docenas de ellas con las redes y unas cuantas con las armas —¡si aprendo a disparar recto!—. Sea como fuere, cada mañana volvemos a casa con ocho o diez piezas grandes y pequeñas». En 1862 Verdi fue invitado a la Exposición Universal de Londres, dado que había compuesto para la ocasión *L'inno delle nazioni*. Antes de abandonar el país no dejó de comprarse algunos *souvenirs*, en concreto una escopeta y un rifle de doble cañón.

ENTRE LAS COSAS DEL QUERER Y LAS COSAS DEL COMER

Si había un personaje digno de auténtica lástima en la mitología no era ni mucho menos Prometeo con su hígado comido por las águilas, ni Ícaro en caída libre con sus alas derretidas por el sol, ni Hefesto golpeando con su martillo en el taller día y noche... ¡Qué va! Nada podía compararse al retorcido mito de Tántalo, condenado a la hambruna eterna con los alimentos y la bebida casi rozando siempre su boca. Beethoven no daba excesiva importancia a la limitación de platos en un menú, pero sí a la necesidad de que, por pocos que fueran, estuvieran bien cocinados; de lo contrario ensayaba el tiro al plato o, directamente, la defenestración. Cuenta Ferdinand Ries que estando con él lanzó uno lleno de comida al camarero en un

restaurante; Stumpff aseguró haberle visto derramar un plato de fideos sobre la cabeza de su cocinera; Bohm presencié cómo probando el maestro unos huevos que no estaban frescos se acercó a la ventana y los tiró sobre los viandantes. A Franz L har le chiflaban los pasteles y las golosinas, hasta el punto de haber compuesto una opereta para niños titulada *Pedro y Pablo en el País de las Delicias*. Su éxito se disolvió tan pronto como un caramelo en la boca de sus protagonistas. Si es que hay obras que ya llevan su fracaso escrito en el título... Bizet sin embargo fue un triunfador toda su vida, y no precisamente por evitar que alguno de sus títulos llevara el nombre espolvoreado con azúcar. Com a dulces y pasteles a todas horas. Jacques Offenbach amasó una fortuna considerable con los derechos de sus óperas, lo que, además de muchos otros placeres, le permitió comer casi siempre fuera de casa, dejando usualmente plantados a su mujer y a sus hijos para irse al restaurante *Peters* y pedir siempre lo mismo: un huevo pasado por agua, una chuleta y un cigarro. En 1892 Brahms tenía 58 años, una edad en la que ya podía permitirse descuidar los niveles de inspiración, pero no los de colesterol. Para los primeros se bastaba a sí mismo; para los segundos se val a de Frau von Miller, que le era de gran ayuda a juzgar por las entradas de su *Diario*, donde figuran las cenas que hizo al músico. El menú del 20 de febrero de 1892 consistía en consomé de sesos, ensalada de langosta, solomillo con guarnición de verduras, jamón cocido al Madeira, perdiz con avellanas, helado, pastas, champán y café. No consta que Brahms tuviera esa noche más invitados que sus triglicéridos, como tampoco es probable que invitara a Wagner a cenar en algún momento de su vida, dado que este practicaba el vegetarianismo y aseguraba que el mundo podría salvarse si se comieran verduras en lugar de animales. Balakirev no era de estómago tan dimensionable como para admitir lo que se le echara; sin embargo tenía una peculiar forma de emitir juicios críticos sobre las obras de sus colegas que sólo él y quizá Rossini hubieran podido entender. No es de extrañar el enfado de Rimski-Korsakov cuando le mostró su *Sinfonía n.  1* para recabar su juicio detallado. Balakirev no se fue por las ramas, sino por las baldas del frigorífico. «Era incapaz de explicarme claramente los defectos de forma —contaba Rimski en sus memorias—. Como siempre, empleaba términos culinarios en vez de vocablos sacados de la sintaxis o de la lógica y me decía que mi obra poseía salsa y pimiento colorado, pero que carecía de rosbif, etc». Albéniz era un buen gastrónomo y las fotografías dejan fiel testimonio de ello. Cuando comía fuera de casa acostumbraba a pedir todos los platos a la vez e iba comiendo un poco de cada uno con gran rapidez. Cuenta Arbós que nada le plac a más que repantigarse en la silla y comer butifarra catalana con largos sorbos de ginebra. Así fue como llegó a ser dueño de una obesidad que relatizaba con sentido del humor, firmando sus cartas como *El Gordo*, *Saco* o *Saco Gordo*. Adquirir esas proporciones en casa de Debussy era imposible, dado que cuando tenía invitados siempre les preparaba chuletas de cordero y huevos. « Pero qué huevos y qué chuletas! —recordaba Satie—. Todavía me estoy relamiendo [...]. Debussy tenía el secreto (el más absoluto secreto) de la preparación.

Todo se regaba con un delicioso burdeos blanco, cuyos efectos eran conmovedores». Vladimir Horowitz no era excesivamente exigente con los menús, pero sí con la inmediata accesibilidad a determinados platos, dos exclusivamente: lenguado gris y pollo. Pavarotti había nacido en Módena, así que sometida la cosa a una adivinanza la respuesta parece obvia. Contaba Georg Solti cómo en el verano de 1989 se presentó en su casa de Italia conduciendo un Mercedes rojo en cuyo equipaje había integrado una olla y diversos utensilios para cocinar pasta. «Siempre debíamos interrumpir los ensayos para que cocinara sus espaguetis, que todos comíamos con deleite».



Jacques Offenbach, un complejo compositor con rutinas de lo más simples. Su peculiar fisonomía le hizo tributario de no pocas caricaturas. La de André Gil, que data de 1874, es una de las más conocidas.

Una variante gastronómica conmovedora: ¡el café! Albert Einstein dijo que dormía más horas que nadie porque luego estaba más despierto que nadie. Si por algo se caracterizaban los compositores era por vivir esquivando a Morfeo, así que para despejar sus parabrises cerebrales y no dejar pasteladas intestinales a la posteridad buscaron y hallaron la alternativa en el café. A Paganini le ocurría lo que a Dios, que gusta de tener contados los pelos de nuestras cabezas. Pero el músico lo hacía con los

granos de café, que se preparaba personalmente tras el almuerzo. Debían de sumar sesenta y los escogía muy meticulosamente, rechazando los dañados. Tampoco Beethoven podía pasar sin tomar sus cafés diarios. El músico y biógrafo del compositor, Anton Schindler, quien además fue su amigo y secretario personal, cuenta cómo «era muy ceremonioso en su elaboración, tan cuidadoso como suelen serlo los orientales. Se permitía sesenta granos de café por cada taza contando exactamente los granos, y más en especial cuando tenía invitados». Schönberg era un maniático del café, del que podía ingerir hasta tres litros diarios. En una de las visitas a casa de Thomas Mann en Brentwood Park refería la hija de este cómo «hizo café con sus propias manos, con nata montada en vasos altos, y me reveló el secreto de que la nata tenía que estar abajo en el fondo del vaso para verterse el café caliente por encima». Otro amante del café era Verdi, para quien constituía un rito su preparación. Cuando en 1897 su esposa le encontró paralizado en la cama a causa de una trombosis la inspiración le llegó para coger papel y escribir una sola palabra: «Café», del que llegaba a beber unas dieciséis tazas diarias. Por su parte Brahms mantuvo dos idilios a lo largo de su vida: uno irreal, con Clara Schumann, y otro al que rindió sus cinco sentidos sin margen para el fracaso: el café, un café que se hacía invariablemente cada mañana y que una admiradora le enviaba invariablemente desde Marsella.



A sus ochenta y cuatro años Verdi no se iba a la cama sin antes jugar un buen rato a las cartas. En la fotografía puede apreciarse su estudio en la casa de Sant'Agatha, donde vivió hasta el final de sus días.

MÚSICOS DE UN SOLO LIBRO

No sólo de música vivía el músico, sino también de lecturas. Berlioz sintió por el *Fausto* de Goethe lo que debió de sentir la manzana sobre la cabeza de Guillermo Tell... ¡un flechazo!: «El maravilloso libro me fascinó desde el primer momento; no lo volví a dejar; lo leía sin cesar, en la mesa, en el teatro, en las calles, en todas partes». Chaikovski se decantó por las *Confesiones*, de Rousseau, que en su madurez leyó hasta la extenuación, considerándolo el libro más estremecedor que se había escrito para gentes sensibles como él. Alban Berg estaba sin embargo prendado con los diálogos inolvidables de Hans Castorp y Settembrini, para los que agotó los calificativos. Carta de 14 de junio de 1926 (41 años): «Me encuentro a la mitad de *La montaña mágica* y estoy sumamente cautivado, entusiasmado, inflamado y prendado, y temo el momento en que tenga que dejar de la mano este libro». Mahler siempre llevaba puestas las obras completas de Kant, y a buen seguro que Alma no se divirtió tanto como César Franck cuando rompió aguas para dar a luz a su segunda hija y su marido no encontró mejor antídoto para el insportable dolor de la parturienta que leerle en voz alta una de las *Críticas*. La propia Alma confesó haber esperado sentada en un escritorio por el médico y no entender nada de aquel galimatías. El libro de cabecera de Wagner era *La fenomenología del espíritu*, de Hegel. Me refiero a que le traía de cabeza. Cuenta en sus memorias el pintor Friedrich Peclat que en una visita que hizo al compositor en su apartamento en Dresden en 1843 (30 años) lo encontró embebido en aquella obra, de la que Wagner dijo que era el mejor libro que se había publicado jamás. «Para demostrármelo —cuenta el pintor— me leyó un pasaje que le había impresionado especialmente. No logré entenderlo bien, de modo que le pedí que lo leyese de nuevo. Esta vez ninguno de los dos pudo entenderlo. Lo leyó por tercera vez, y después por cuarta, hasta que finalmente nos miramos y rompimos a reír. Ese fue el final de la *Fenomenología*». Brahms ya trabajaba bastante durante el día, de manera que por la noche no estaba ni para fenomenologías ni para *Críticas*, así que a sus cuarenta y dos años aún leía cuentos de hadas y leyendas antes de dormirse. Al pianista Claudio Arrau le tiraba un tipo de leyendas muy distintas, dado su carácter marcadamente intelectual, y así fue como con veinte años se obligó a leer *La divina comedia* en el italiano antiguo.

LOS PRECURSORES DEL DISCO DURO

Cuando al piano se le extraían las teclas, se le sacaba el mecanismo, se añadían algunos pedales y se tuneaba ligeramente el bastidor, se convertía en otra cosa que fascinaba a no pocos músicos, aunque no sonara. Al pianista Joseph Hoffmann le chiflaban los inventos y los mecanismos de funcionamiento endiablado. Él mismo fue pionero en el diseño de una casa que giraba hacia el sol a medida que este se desplazaba. Cuando vio la luz el automóvil a vapor él mismo armó uno en su casa y lo empleó para moverse por la ciudad. A Dvorak le apasionaban los trenes, siendo

una de sus mayores y más jubilosas diversiones visitar la estación de Francisco-José en Praga y entablar sesudas conversaciones con los maquinistas. Incluso enviaba a sus alumnos a la estación para saber qué tren estaba enganchado a una locomotora determinada; en definitiva, un mundo cuya mecánica y horarios se conocía con pelos y señales, si bien los pelos crecieron y las señales aumentaron cuando viajando en septiembre de 1892 (51 años) a Estados Unidos dio la vuelta a la esquina y se encontró con la madre del cordero: los navíos, que después visitó en el puerto siempre que pudo, conociendo con exactitud sus horarios de atraque, destino y lugares de origen. A Puccini también le atraían toda suerte de aparatos para mecanizar y mejorar su vida. Cuando abandonó Torre del Lago para irse muy, muy cerca, al palacete de Viareggio, hizo colocar caños de agua en las ramas de los árboles para producir así lluvia artificial.

También Verdi se preocupaba por seguir de cerca los intrínquilos hidráulicos con los que su villa de Sant'Agata crecía y se modernizaba de día en día. Allí mandó construir un motor de vapor para sacar agua del río e implantar un sistema de riego, para lo cual hubo de cavarse un pozo a siete metros de profundidad e instalarse una conducción subterránea de veinticinco metros. Carta de Verdi a su amigo el conde Arrivabene en tercera persona fechada en junio de 1867 (53 años):

Este ilustre maestro está presente cada día en el fondo de la excavación para animar un poco a los trabajadores, estimularles y, sobre todo, darles instrucciones. ¿¿¿Darles instrucciones?!!! Pues sí, y este es el punto débil del Signor Maestro. Si le dices que *Don Carlo* no vale nada ni se inmuta, pero si le dices que no es un buen ayudante de albañil se lo toma muy mal.

En esos días escribía su ya esposa Giuseppina Streponi en su *Diario*: «Padece una inflamación intestinal, y luego su locura, su no parar de un lado a otro, su trabajo de estos días con la máquina de riego y su inquietud innata le provocan trastornos estomacales». Todo un manitas era también Arnold Schönberg, protagonista de pinitos de los que dejó constancia Alma Mahler en sus memorias tras una visita a los Schönberg en su casa de Berlín: «Le encantaba el bricolaje, él mismo se encuadernaba los libros y las partituras y él mismo se había construido mamparas de madera para dividir habitaciones grandes, cubriéndolas de arpillera». Lo cierto es que a Herr Schönberg le encantaban los entresijos de la técnica, más si eran tan enrevesados como su sistema dodecafónico. De hecho en 1909 inventó una máquina para escribir música que hizo patentar. A Glenn Gould ya le valía con que se hubiera inventado el teléfono; en cuanto al resto de las patentes ya no iban con él, sino contra él. Los últimos quince años de su vida los vivió como un *outsider*, comunicándose con el mundo desde dos trincheras: los estudios de grabación (a través del piano) y su casa, aquí mediante un segundo cordón que dio sentido a su vida después de que le cortaran el umbilical: el del teléfono. Sus horarios preferidos eran los nocturnos, pudiendo pasarse dos o tres horas monologando o leyendo libros enteros mientras al otro lado el interlocutor tenía posado el auricular y llevaba ya largo rato en la cama. Mario Prizek, productor de la CBC, contaba cómo un día imborrable Gould le estuvo

cantando una ópera en un acto que además le era completamente desconocida. De enero a septiembre de 1982, último año de vida, su factura telefónica ascendió a casi trece mil dólares.

ESE JUGADOR QUE (CASI) TODOS LLEVABAN DENTRO

Dada la carencia en los siglos XVIII, XIX y buena parte del XX de sofisticadas emergencias para salir al paso del aburrimiento, a la humanidad no le quedó más remedio que volcarse en los juegos de mesa a la espera de descubrimientos mucho más importantes que el de la rueda, el vapor o la electricidad. La música está plagada de excelsos jugadores de cartas a los que había que tirar de las pantorrillas para separarlos de la mesa. Las cartas y Nadezhda von Meck ocuparon mucho tiempo en la soledad de Chaikovski. Solía jugar tras la cena y la pérdida de una partida suponía para él un desconsuelo casi comparable a la falta de inspiración, impediéndole incluso conciliar el sueño. De Mozart podías hacerte inmediatamente amigo si dominabas los secretos del billar, ya que él mismo era un jugador excelente y orgulloso dueño de una magnífica mesa en la que siempre jugaba (y ganaba) con sus invitados. En Richard Wagner el juego no fue un entretenimiento, sino un vicio, un octavo pecado capital. A las pruebas me remito, en concreto a la confesión que hace en su *Autobiografía* reconociendo haberse jugado la pensión mensual de su madre recién cobrada por él como desleal mandatario. El vicio de Richard Strauss era el skat, al que jugaba normalmente los jueves, de seis a once de la noche. La arruga, más que bella, suele ser viciosa. En su vejez fue frecuentemente invitado a Estados Unidos para dirigir las orquestas de Nueva York y Filadelfia, y como una de las pocas ventajas de la edad estribaba en conocerse de memoria los programas le quedaba tiempo para organizar partidas de póker que duraban hasta la madrugada. A Stravinski también le dio por el póker, hasta el punto de rendirle tributo con una coreografía a la que tituló *Juego de cartas*, fruto de una ensoñación a bordo de un carruaje de caballos, embargándole tal felicidad que «detuve al cochero y le invité a tomar una copa conmigo», según declaró al diario *Le Jour*. Otro jugador de cartas empedernido era Puccini. Cuando se fue a vivir a Torre del Lago siendo ya una celebridad solía frecuentar un parador cercano para jugar durante horas a la brisca, al póker y a la scopa. El «amor de tres naranjas» para Schönberg era un exprimido de música, pintura y tenis, pero ello hasta 1950, cuando un año antes de su muerte le visitó en Los Angeles el director de orquesta austriaco Fritz Stiedry, quien le enseñó el llamado «solitario de Napoleón», que desde entonces el músico practicó con frenesí. En esa práctica cayó Giuseppe Verdi en su ancianidad, ya que en el idioma de la música lo había dicho todo y se trataba de rellenar la vida residual de la manera más entretenida posible, tal como relató un joven periodista que seguía al compositor allá por donde iba. Crónica de su estancia en el balneario de Montecatini (Pistoia, región de La Toscana) en julio de 1898 (84 años): «Antes de acostarse pasaba un rato

jugando a las cartas, tresette o briscola, que siempre le ponían de buen humor rápidamente. Se jactaba de ser muy hábil en tales juegos». Su ayudante Muzio dejó escrito que solían jugar una hora diaria, de doce a una de la tarde. Tampoco le quedaba a Paderewski mucho margen para el esparcimiento en su segunda gira por Estados Unidos en enero de 1892 (21 años), así que invertía en jugar a las cartas con su secretario personal unas horas antes de acostarse. Cuando en diciembre de 1929 Prokófiev embarcó en Francia para dar una gira por Estados Unidos se encontró en el barco a un amigo con el que felizmente pasó el resto de la travesía: Rachmaninov. Este invitaba a diario a Serguéi y a Lina a su camarote, y en él no se hablaba casi de música ni se cotilleaba, dado que empleaban la mayor parte del tiempo en hacer solitarios. La afición ya le venía a Prokófiev de antiguo teniendo en cuenta que se casó con Lina en 1923 y tres meses después del enlace dejaba esta entrada en su *Diario*: «Por la tarde estuve corrigiendo el *Tercer concierto* (para piano) y haciendo un solitario». Cuando Anton Webern y Schönberg se encontraban hablaban mucho de música hasta que llegaba el momento de jugar a las cartas; a partir de ahí no eran las escalas, sino las escaleras de colores las que mandaban. En el verano de 1918 Webern había encontrado una casa cerca de la de Schönberg en Mödling (Austria) y a ella iba todos los días, siendo el momento cumbre cuando después de cenar llegaban las partidas de whist o tarock. Cuando Schönberg no le daba a la baraja le daba al ajedrez, aunque tal fue su dominio que terminó por quedársele corto, y como las 64 casillas le parecieran pocas diseñó uno de 100 que llamó el *Hundert-Schach*, el «Ajedrez de Cien». En cuanto a Shostakovich sentía una pasión poco menos que incendiaria por el póker, tomándose tan en serio las partidas que cuando perdía era capaz de salir corriendo para irse a su habitación y echarse a llorar sobre la cama. El violinista Joseph Joachim se hallaba en la misma tesitura de tristeza cuando perdía a los bolos, su deporte favorito, de ahí que, tal como cuenta Arbós, sus amigos le dejaran ganar con frecuencia.

UNA DE VERSOS SUELTOS (MÁS BIEN DE OVEJAS DESCARRIADAS)

A Monteverdi le apasionaba la alquimia. En cartas dirigidas a Ercole Marigliani aspiraba a «calcinar el oro con el saturno» y acompañaba sus instrucciones con un dibujo que mostraba la estructura del recipiente. En una carta de 28 de marzo de 1626 (58 años) hablaba de fuego, y no precisamente del que despertaba en él la musa de la música: «Ahora estoy tras la idea de hacer fuego bajo un orinal de vidrio cubierto con su tapadera para obtener un no sé qué con el que obtener un no sé qué, y quiera Dios que pueda alegremente explicar más tarde a mi querido señor Marigliani este no sé qué».

Beethoven componía más deprisa si frente a su mesa de trabajo tenía además un *puñaíto* de hierba. En Viena obtuvo por concesión graciosa de su amigo el barón de Pascualaty una casa cuyo único inconveniente era que para admirar la ciudad, las

colinas del Danubio y el Prater había que asomarse a la ventana, así que sin pensarlo dos veces puso eficaz solución llamando a un albañil que abrió un enorme boquete en la pared y también... ¡en la caja de los truenos del administrador del barón!, quien por desgracia para la historia de la música vivía en el piso inferior, exigiéndole de inmediato la reposición de la estructura. Muy indignado por aquella falta de colaboración en su arte, Beethoven hizo la maleta y se marchó.

A Charles Gounod le resultaba irresistible besar a la gente. El actor Edmund Göté anotó en su diario la vergüenza que había pasado cuando le presentaron al compositor y este no dudó en estamparle dos besos en las mejillas. Por su parte el escritor Henri Meilhac, uno de los libretistas de *Carmen*, se felicitaba por haber pasado junto al compositor dos días enteros, aunque con un óbice: «Nunca me han besado tantas veces en tan poco tiempo».

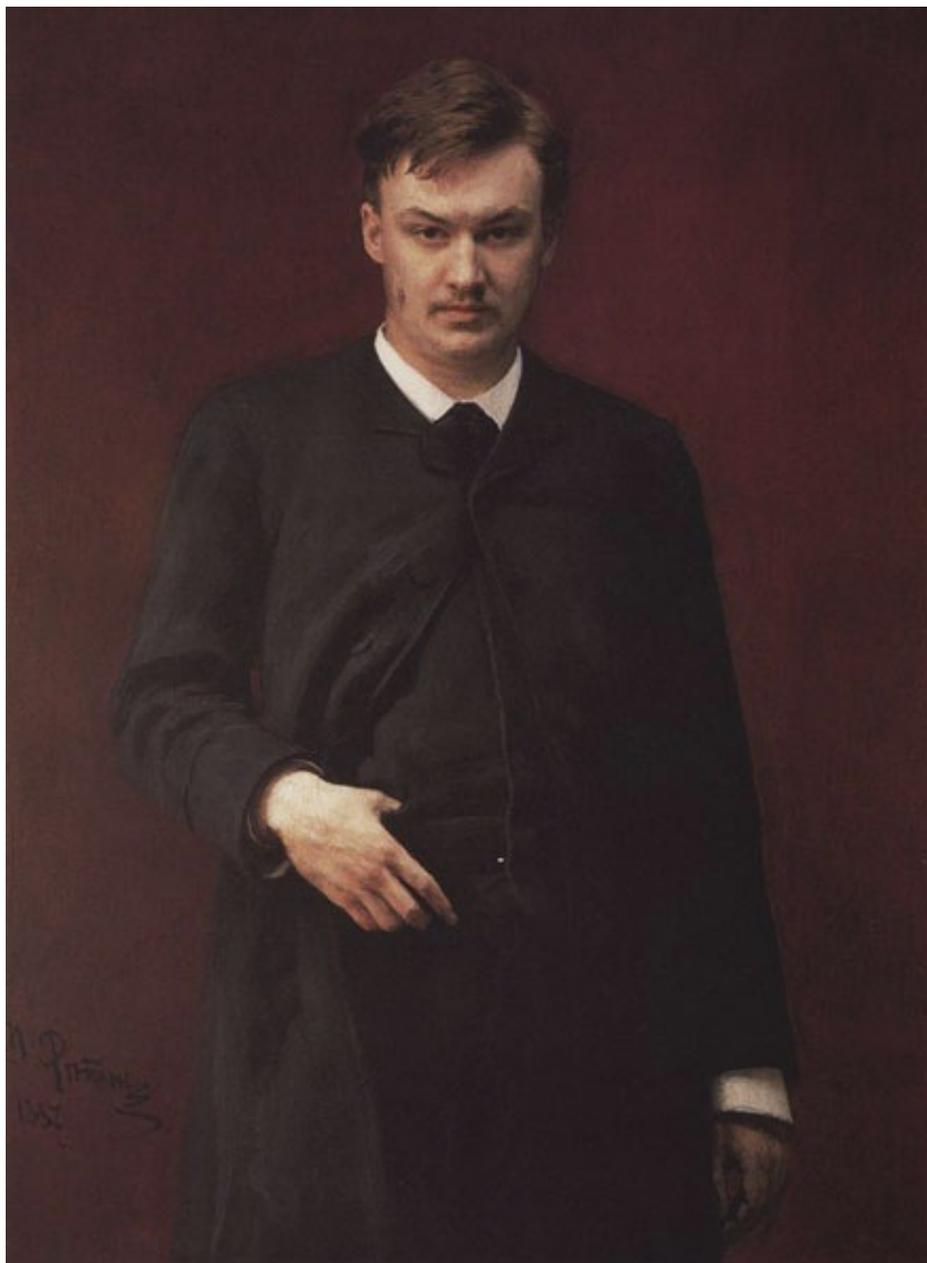
Scriabin era un obsesivo compulsivo que debía lavarse las manos cada poco y era incapaz de tocar el dinero si antes no se ponía unos guantes.

A la hora de preparar los programas de mano había que contratar a veces a catedráticos de filología; de lo contrario podían esperarse auténticas debacles si quien actuaba era Vladimir Horowitz, llegando a anular recitales porque los programas contenían errores caligráficos. Eso sí, cuando no suspendía un concierto lo daba todo dentro de él. Hasta la última nota. La meticulosidad con que interpretaba las obras era antológica. Recordaba en sus memorias Arthur Rubinstein cómo tras un recital multitudinario de Horowitz en el Teatro de los Campos Elíseos se acercó al camerino para felicitarle. Cuando la manta de admiradores le hizo un hueco, un compungido Vladimir pudo confesar al oído de Arthur: «¡Uf! Di una nota falsa en la *Polonesa-fantasia*».

Stravinski tenía una forma muy peculiar de vender a sus colegas la calidad de sus composiciones. Podemos decir con el poeta Pedro Salinas que «lo que eres me distrae de lo que dices». O sea, de lo que tocas. El director de orquesta Pierre Monteux contaba las sensaciones que le causó cuando un día de 1912 el ruso tocó para él una reducción al piano de su *Consagración*: «Al poco rato me convencí de que estaba loco como una cabra [...]. Hasta las paredes retumbaban mientras Stravinski aporreaba el piano, pateando el suelo y poniéndose a saltar de vez en cuando».

¿Fervientes ahorradores o hirvientes tacaños? Decidan ustedes. Vincenzo Bellini ya era rico y famoso a sus veintisiete años gracias a su ópera *El pirata*, pero su tacañería le impedía gastar en restaurantes otros días que no fueran los viernes y los sábados; incluso intentaba ahorrar cinco centavos con cada carta que enviaba llevándola en persona o a través de un recadero. En su adolescencia Stravinski prefería ir a pie al instituto de San Petersburgo para ahorrarse el billete del tranvía. La contrapartida estaba en la distancia: trece kilómetros desde la parada. Cuando creció le creció también todo lo bueno y todo lo malo; buena prueba de ello es que jamás respondía a una carta si no iba acompañada del sello de franqueo, aunque, eso sí, era capaz de enviar numerosas misivas para reclamar las deudas más nimias. Alexandr

Glazunov ahorraba cuanto podía en madera o carbón para caldear su casa. Contaba Shostakovich a Volkov que en su salón había incluso dos flamantes pianos de cola Koch, pero el frío hacía imposible tocarlos, así que Glazunov practicaba en un tercer piano vertical metido en un cuartucho que había sido de la doncella y aparentaba ser la única habitación soportable en la casa. En sus visitas Shostakovich se lo encontraba con un abrigo de piel y con botas; eso sí, arrojando con una manta a su madre de ochenta años.



El tacaño Glazunov ahorraba en calefacción hasta tal punto que apenas podía tocar su piano durante el invierno. En la fotografía se aprecia su retrato por Ilya Repin, en 1887, contando el compositor con veintidós años.

La educación juvenil de Puccini fue muy severa, incluyendo la de su tío Magi, que le soltaba una patada en la espinilla cada vez que desafinaba con el canto. Quizá gracias a eso el chaval orientó sus pasos a la composición y no al canto, pero le quedó como secuela un temblor en la pierna que se manifestaba cada vez que un cantante

desafinaba en escena.

Cuando Richard Strauss se sentaba al piano caía en gestos sumamente ridículos, hasta el punto de que siendo frecuentes las visitas de Paderewski a su casa, donde tocaban juntos, este regresaba a la suya y tocaba ante el espejo para examinarse a sí mismo, comprobando con fatalidad que él también padecía el mismo mal. No se separó de los espejos hasta que erradicó todos y cada uno de los gestos superfluos.

Las muecas que hacía Robert Schumann cuando tocaba el piano tampoco debían de estar nada mal, si bien venían propiciadas por el mismo vicio en que incurría Glazunov: un eterno cigarrillo suspendido de su boca. A su amigo Emil Flechsig se debe esta estampa: «Cuando componía adoptaba una postura muy singular. Como chupaba permanentemente un cigarro, el humo siempre se le metía en los ojos, de modo que se sentaba al piano con la boca y la colilla del cigarro vueltas hacia arriba y mirando de reojo hacia abajo sus manos, mientras hacía las muecas más extraordinarias. Le agradaba silbar o murmurar para sí la melodía de la canción que componía, y resulta casi imposible hacer eso con un cigarro en la boca».

Sigamos con Schumann, quien hacia 1852 (42 años) empezó a interesarse por el espiritismo. Al principio sumó algunos fiascos, pero un día la mesa que empleaban reaccionó a sus preguntas y se desató la emoción, una emoción que transmitió por carta al pianista Ferdinand Hiller, informando de cómo a la pregunta de cuáles eran las primeras notas de la *Quinta sinfonía* de Beethoven la respuesta había sido correcta, si bien a un ritmo muy lento que Robert se encargó de corregir amablemente al mueble. «Después le pedí que adivinara el número en el cual estaba pensando y respondió correctamente: *Tres*. Fue como si estuviéramos rodeados de milagros». Cuando en aquella época le visitó en su casa el violinista Wasielewski le preguntó de inmediato si sabía algo acerca del movimiento de las mesas, a lo que el violinista respondió afirmativamente un tanto divertido, considerando la propuesta como una broma, pero entonces Schumann abrió desmesuradamente los ojos y le informó muy serio: «Las mesas lo saben todo». Inmediatamente después llamó a su hija Elise, la sentó con él a la mesa y pidió a esta que reprodujera el inicio de la *Quinta sinfonía* para vencer la incomprensible incredulidad del violinista.

Algunos encargos que se hacían entre amigos eran de los más extravagantes. Petición de Chopin por carta (no se dispone de fecha ni lugar) a su amigo Julian Fontela, quien se hallaba en París: «Pregunta si tienen una manecita de marfil para rascarse la cabeza. Has tenido que ver más de una vez un objeto de este género: una manecita, casi siempre doblada, blanca y fija a un mango negro [...]. Búscame esta bagatela y envíamela si no cuesta más de diez, quince o treinta francos».

Volvamos a Satie. Erik era un tipo que se preocupaba en cierta forma del bienestar de sus semejantes. Sólo en *cierta forma*. En 1893 (26 años) fundó la Iglesia Metropolitana de Jesús Conductor, de la que fue su jefe y, por lo demás, su único feligrés, cuyo objetivo era «atacar a la sociedad por medio de la música y de la pintura». También fundó una orden de caballería de corte medieval para mejorar el

mundo, si bien con la falta de operatividad ínsita al hecho de ser su único miembro, y cuyo único caballo era de batalla: la constante falta de dinero. Satie también intentó ayudar al compositor Jules Massenet, pero no económicamente, sino disparándole consejos, como el de retirarse del mundo y hacer penitencia por sus muchos pecados cometidos, aunque ni uno ni otro compositor supieran a ciencia cierta de qué pecados se trataba. Como componía poco, Satie tenía tiempo para dedicarse a otros menesteres relacionados con la ardua creación artística, y así fue como escribió una obra de teatro al alimón con el artista Dépaquit en la que se levantaba el telón y el protagonista aparecía limándose las uñas, acción que interrumpía para sacar unos papeles de un armario, cerrándolo después y contando hasta cien mil. Es de suponer que los autores donasen el producto de la recaudación a los herederos del protagonista, al que, tarde o temprano, presupongo muerto de aburrimiento.

Brahms se dejó crecer la barba en 1881, a los cuarenta y ocho años, argumentando que un hombre afeitado podía ser tomado por actor o sacerdote. No terminaban ahí sus insólitas teorías. Nadie pone en duda que madrugar, más que sano, es altamente productivo, pero hay un huso horario que divide la temeridad de la conveniencia. Brahms se abonó al primero. Cuando tras la muerte de Schumann su familia se trasladó a Fráncfort el compositor adquirió la costumbre de visitarles cada año. Eugenia Schumann recordaba las miradas reprobadoras de Brahms por las horas a las que se levantaba la prole y la frecuencia con que les decía en Baden: «No saben ustedes lo que se pierden no yendo a pasear por el bosque a las cinco de la mañana».

Puccini y Leoncavallo eran dos tipos muy chistosos. El primero compuso su ópera *Manon Lescaut* en distintos lugares. En el verano de 1890 tocó alquilar una casa de campo en Vacallo, un pueblo fronterizo con Suiza. Leoncavallo también se hallaba allí mientras componía su ópera *Pagliacci*, teniendo por costumbre hacer saber a los recién llegados cuál era el tema sobre el que estaba componiendo, de manera que en aquella época tenía colgado en su puerta un enorme lienzo con el dibujo de un payaso. A Puccini le pareció una idea muy original, de manera que una vez instalado colgó en su ventana el dibujo de una mano (*manon*, en italiano).

En una entrevista que le hizo a Debussy una periodista inglesa cuando contaba veintisiete años sorprendió a los lectores con un combinado de rasgos más propio de un programa televisivo *prime time* de la actualidad, ya que sostuvo que su virtud favorita era el orgullo, que su ocupación preferida leer fumando tabacos complicados, que su idea de la desgracia era tener demasiado calor, que de no haber sido músico le hubiera gustado ser marino, que su bebida favorita era el café y que su lema vital era «siempre más arriba».

Una de las pasiones de Chaikovski era la redacción de cartas, tarea impuesta por su misantropía y el escaso contacto con el resto de la humanidad. Sólo las enviadas a su amigo el crítico musical Herman Laroche suman más de cuatro mil.

Cuando con motivo de la guerra en 1914 el violinista Ysaye hubo de abandonar su casa de Bélgica colocó un cartel en la puerta tan efectivo como la sangre del

cordero en los dinteles de las casas hebreas: «Esta propiedad pertenece a un artista que ha vivido y actuado en culto a Bach, Beethoven y Wagner. ¡Respetadla!». Fue, efectivamente, respetada.

Georg Solti conoció muy bien en su niñez al compositor húngaro Zóltan Kodály porque fue su profesor en la Academia Liszt de Budapest. En sus *Memorias* recordaba cómo Kodály se había adscrito al vegetarianismo, se daba duchas de agua fría a modo de cura y predicaba las ventajas de andar descalzo, lo que hacía abiertamente por la Academia.

A Saint-Saëns le apasionaba el universo. Con veintidós años compuso seis dúos para armonio y piano por encargo del constructor de pianos Debain y con su producto no peregrinó a Alemania para escuchar las óperas de Wagner, como solían hacer todos en el año 1858 y sus alrededores, sino que se compró una lente de ocho centímetros de diámetro que hizo fabricar *ex profeso* para otear las entrañas del cielo.

A algunos americanos les tiraba el chovinismo más que a los propios franceses, que ya es decir, como el pianista Van Cliburn, que empezaba todos sus recitales interpretando el himno americano.

¿Ponemos punto final a Satie? El compositor siempre llevaba con él un paraguas. Su amiga librera Sylvia Beach aseguraba haberlo visto con él en todo momento, hiciera sol o lloviese, quizá como protección. Según Madeleine Milhaud, «si por causalidad se lo estropeabas nunca más volvías a ver a Satie. Eras su enemigo para siempre. Cocteau dijo que un día se lo cruzó bajo un chaparrón muy fuerte con el paraguas bajo el brazo».



Como a los diez años la música ya no tenía secretos para él, Saint-Saëns se dedicó a estudiar en profundidad el universo. La fotografía le representa en otro de sus plácidos *hobbies*: los largos paseos en triciclo.

En 1943 nuestro Joaquín Rodrigo (42 años) compuso su *Concierto de estío para violín y orquesta*. Por entonces en Madrid sólo se podía echar mano de dos grandes violinistas, por lo demás ambos amigos suyos y en estado de fiebre por poder estrenar la obra. La solución no pudo ser más original y más equitativa. Como Rodrigo era incapaz de decidirse por uno u otro hizo uso de su cargo de directivo de la ONCE y se llevó a su casa el bombo destinado al sorteo diario del cupón.

Shostakovich era un padre ejemplar y deliciosamente neurótico. Vivía tan obsesionado por la salud de sus hijos pequeños que les obligaba a levantarse muy temprano para hacer los ejercicios de gimnasia que se retransmitían en directo por la radio.

NO LA TOQUES, ASÍ ES LA ROSA

Ya hemos visto cómo la música actuaba como una varita mágica que, tocando los oídos, hacía más milagros en el espíritu que el rey Midas en los objetos con su envidiable tacto, siendo Wagner quien más estrellitas lograba sacar a esa galaxia con mango. Pero no fue el mago de la Colina Verde el único en rendir semejante servicio a la posteridad; el hoy muy olvidado Gluck fue artífice de tal furor en Berlioz que cualquiera hubiera hecho bien en vestirle con una camisa de fuerza a mitad de sus trances. Estudiaba todavía el glorioso Héctor la carrera de medicina que le había

impuesto su padre cuando juzgó más lícito cambiar la reverencia de su padre vivo por la de otro fallecido muchos años atrás. Así lo cuenta en su *Autobiografía*: «Leí y releí las partituras de Gluck, las copié y las aprendí de memoria; por culpa de ellas perdí el sueño, me olvidé de comer y de beber y hasta deliré. Y el día en que, por fin, después de una espera ansiosa me fue dado oír *Ifigenia en Táuride* juré al salir de la ópera que, a pesar de mi padre, de mi madre, de mis tíos, de mis abuelos y de mis amigos, yo sería músico».

No menos fervor demostraba el propio Gluck por Händel, éste diecinueve años mayor, hasta el punto de tener en su dormitorio un retrato suyo para que fuera lo primero en iluminarle al abrir los ojos cada mañana. En cuanto al fervor que Scriabin profesaba a Chopin le llevó a padecer a buen seguro relevantes cuadros de cervicalgia, ya que gustaba de dormir con un volumen de sus obras bajo la almohada.

La pasión que movía a Johann Sebastian Bach por Dietrich Buxtehude no era la de san Mateo ni la de san Juan, sino la de un conglomerado de tubos, pedales y teclas, y es que con veinte años papá Bach ya había alcanzado tal grado de perfección en la interpretación del órgano que la guinda del pastel sólo podía hallarse a trescientos cincuenta kilómetros de allí, de Arnstadt, donde trabajaba de primer organista en la iglesia Nueva, así que agarró el petate y se recorrió a pie esa distancia, que era la que separaba Arnstadt de Lübeck, donde Buxtehude vivía y a donde se fue sólo para escucharle tocar. Fueron diez días de ida y otros diez de regreso. Permaneció allí unas dieciséis semanas y la aventura le costó incluso dinero, pues hubo de dejar como sustituto en la iglesia a su primo Johann Ernest Bach, al que pagó los honorarios correspondientes.

En 1824 Paganini tenía cuarenta y dos años y se hallaba en el cénit de su fama, dueño de una técnica incomprensible para músicos y críticos. Unos se limitaban a alabarle desde las butacas o desde los periódicos, pero otros no se conformaban con esas migajas. Querían la barra de pan entera, y hasta echarse a dormir cada noche en el horno que cada día la hacía posible. Tal fue lo que le pasó a un por entonces joven y muy voraz Giacomo Meyerbeer (33 años), que perseguía a Paganini allá donde tocaba para tratar de esclarecer el milagro de su arte. Meyerbeer se mezclaba entre el público y cuando llegaba el momento de ovacionar él lo hacía con lágrimas en los ojos y en la boca estas palabras: «Angelo del Paradiso!». Puccini amplió los registros de su pequeño mundo cuando el 11 de marzo de 1876 (17 años) se representó *Aida* en Pisa, decidiendo recorrer a pie junto a unos amigos los treinta kilómetros que la separaban de su pequeña Lucca, más otros treinta de regreso con el corazón perturbado y henchido. Brahms admiró a Verdi para siempre con una obra que siempre consideraría capital, su *Réquiem*, escrito en 1874, estilo en el que el propio alemán estaba profundamente versado, al componer el suyo en 1868. Habiendo oído hablar a Von Bülow en términos muy despectivos de ese *Réquiem*, Brahms, que aún no conocía la obra, se dirigió inmediatamente a la casa de música *Hug*, en Zúrich, compró una transcripción para piano y, tras leerla íntegramente, sentenció: «Von

Bülow se ha puesto en ridículo para toda su vida; sólo un genio pudo haber escrito esto». Parece una broma que alguien tan pagado de sí mismo como el propio Von Bülow pudiera rendir abiertos homenajes sin caérsele los anillos, pero los rendía, ¡y vaya cómo! Su pasión por Beethoven le llevaba a dirigir la *Novena* en la primera parte del concierto para volver a interpretarla tras el descanso, o bien la *Tercera*, según le viniese en gana. La adoración hacia Brahms era decuplicada, llegado al extremo de manifestar que haberle conocido y tratado en vida había provocado la renovación física y psicológica de todo su ser. Su delirio por su *Tercera sinfonía* fue tal que cuando la estrenó en Meiningen... ¡la bisó completa! El propio Von Bülow, no sólo afamado pianista, sino también prestigioso director, fue tributado con el interés de quien le sobrepasaría con creces, y es que cuando llegó a Kassel en 1884 con su orquesta de Meiningen, un joven Mahler, por entonces director titular de la orquesta de la ciudad, le escribió en estos términos: «Le ruego que me lleve con usted como sea posible y me deje ser su alumno, incluso aunque tenga que pagar las clases con mi propia sangre». Paderewski tenía de joven una estrella por la que hubiera dado su sangre con tal de recibir un solo rayo de su luz: Anton Rubinstein. Con veinticinco años el polaco ya tenía plaza de profesor en el conservatorio de Estrasburgo, pero cuando el ruso le hizo llegar el mensaje de que le gustaría conocerle en París por haber oído hablar de su talento apostó aquella plaza por aquel viaje para él sólo comparable al que hizo Dante con Virgilio en la *Divina comedia*. Paderewski ahorró rabiosamente para sacar el billete a París, donde Rubinstein se hallaba de gira, hasta el punto de que en el conservatorio empezaron a verle... ¡en zapatillas!, ello para estirar sus zapatos rotos y evitar una dolorosa reposición que le hubiera dejado sin *comunió eucarística*. En cuanto a Schumann, soportó en Leipzig el estudio de la carrera de Derecho porque Schubert existía y poco más. Cuando este murió en noviembre de 1828 tenía Schumann dieciocho años. Se pasó toda la noche llorando.

Pero hubo que esperar a 1892 para saber lo que era admirar desde los callos de los pies hasta la caspa del cabello. Aquel año, Erik Satie conoció a Claude Debussy y años después el primero escribió una biografía sobre el segundo en la que puede leerse: «Nada más verle por vez primera me sentí atraído por él y anhelé vivir para siempre a su lado. Durante treinta años he tenido la dicha de ver cómo este deseo se hacía realidad. Nos entendíamos con medias palabras, sin explicaciones complicadas». Ni en el *Diario* de Clara Schumann se escucha un aldabonazo de lealtad semejante... Shostakovich sintió una debilidad mortal por la música de Mahler, al que convirtió en su moneda existencial, hasta el punto de que meses antes de morir reveló a su biógrafo el deseo de poder hacerlo escuchando el último movimiento de *La canción de la Tierra*, en coherencia con sus pasiones en la década de los cincuenta, cuando ya había confesado al compositor Edison Denisov que aquella obra se hallaba incluso por encima de Bach y de Offenbach. La exageración, al igual que la experiencia, también es un grado, y la mitomanía su eximente. Semejantes designios mortuorios vino a revelar Glenn Gould cuando confesó que no

había melodía más hermosa que el inicio del adagio del *Concierto para piano* de Grieg. Al contrario que Shostakovich, Ravel, como buen francés, fue chauvinista hasta el final, así que anheló morir muy de lejos escuchando muy, muy de cerca el *Preludio a la siesta de un fauno* de su amigo Debussy.

PASIONES DE VARIADO CORTE

El atlético Schönberg no sólo se preocupó por su tardía carrera como tenista, sino sobre todo por la prometedora carrera de su hijo Roland, de diez años, llegando a escribir sobre ello al presidente de la *Tennis Organization* de Los Angeles, calificándolo de «talento natural» y asegurando que «empezó a ejercitarse solo mientras jugaba contra nuestras ventanas, a seis dólares el cristal».

Pocos músicos del siglo XIX ansiaron un hogar como lo hizo el pianista francés Francis Planté, quien siendo ya un reputado y muy contratado intérprete elegía hospedarse en hoteles pequeños, comer en restaurantes muy económicos y viajar en tercera clase, todo por materializar un sueño: comprarse una casa. Lo logró al final, y el lugar escogido fue Mont-de-Marsan, en la región de Aquitania.

Al parecer, en sus clases Glazunov no se quitaba el cigarrillo de la boca o de los dedos, tal era su vicio tabaquil, tan esclavo como el que llegó a desarrollar el propio Shostakovich, contando este a su biógrafo Volkov como el profesor «a menudo tocaba sin retirar su famoso cigarro de su mano derecha. Lo sostenía entre sus dedos cuarto y quinto. Lo he visto yo mismo. Y, aun así, conseguía tocar todas las notas, absolutamente todas, incluyendo los pasajes más difíciles».

Satie era un tanto extravagante en las anotaciones de sus partituras, persiguiendo con ello no imponer su sello de identidad a la pieza y evitar así que se tocara siempre de la misma forma. Y vaya si lo conseguía. En la primera *Gnossienne* figuran indicaciones un tanto socráticas como «pregunta», «con la punta de tu pensamiento» o «presúmelo tú mismo».

Curioso el encadenamiento de lagrimales que tenían dos monstruos de la interpretación del siglo XIX como eran la soprano María Malibrán y el pianista Sigismund Thalberg. Su encuentro fue apoteósico. Corría la noche del 29 de marzo de 1836 con motivo de la boda de la Malibrán con el violinista belga Charles de Bériot. Ella tenía veintiocho años y desconocía que le quedaban seis meses para morir. Él rondaba los veinticuatro años y ya era una celebridad en Europa. Él rogó que ella cantase y ella que él tocase. Ninguno de los dos quiso acceder a la pretensión del uno por timidez ante la genialidad del otro. Finalmente fue Thalberg quien rompió el hielo de aquella inferioridad, pero cuando empezó a tocar la Malibrán se llevó las manos a la cabeza y se echó a llorar presa de convulsiones, hasta el punto de que hubieron de retirarla a una cama allí cercana. Cuando se repuso volvió, se decidió a cantar y fue entonces el pianista quien empezó a berrear, debiendo ella abrazarle y consolarle hasta abortar el último hipido. Tal escena fue contada en sus recuerdos por

el dramaturgo y poeta francés Ernest Legouvé, allí presente. Esta excluyente compenetración me recuerda a la que sentían personajes tan sumamente dispares como Toscanini y Charles Chaplin. El músico decía del actor: «Es el único hombre que me hace llorar». El actor decía del músico: «Es el único hombre que me hace sufrir». Casi podría llamarse amor.

Satie poseía tal colección de trajes que podía llegar a cambiarse más veces que una vedette en el escenario de una fiesta de pueblo. El pintor Francis Jourdain, que conoció al músico hacia 1895 (28 años), hablaba de él calificándolo de dandi y decía sentirse impactado por sus originales cambios de vestuario. Cuando un día Jourdain le pidió que le acompañara al ensayo general de un melodrama no creyó el músico estar vestido para la ocasión, así que hubo de subir a su casa a cambiarse el abrigo, el sombrero y los zapatos de terciopelo, pero... «volvió con un traje y un sobretodo idénticos a los que acababa de reemplazar —se asombró el pintor—, sólo que el terciopelo estaba apenas en mejores condiciones».

Había pianistas obsesionados por tener siempre un teclado bajo los dedos, ya fuera para componer, ya para refrescar las interpretaciones de sus próximos conciertos. Al igual que el judío Shylock en *El mercader de Venecia* aquellos no habrían dudado en cortar de su propio cuerpo una libra de carne para hacerse con las ochenta y ocho teclas en cualquier rincón del mundo. Adolf von Henselt estaba obsesionado con practicar, haciéndolo por lo general diez horas diarias; incluso tenía un teclado mudo que ponía sobre sus rodillas en los descansos de sus conciertos, como también en los trenes y en las diligencias. El escritor Wilhelm von Lenz cuenta que en una visita que le hizo en su casa de San Petersburgo se lo encontró tocando el instrumento amortiguado con cañones de plumas para proteger sus oídos y sus nervios, y ello mientras leía en un atril pasajes de la Biblia. Mozart sufría aquella especie de baile de San Vito. Su cuñada Sophie Haibel nos dejó este testimonio de 1790, por tanto un año antes de su muerte:

Nunca estaba quieto, chocando un talón con otro y siempre reflexionando. En la mesa cogía a veces un extremo de la servilleta, lo retorció, lo pasaba y repasaba por su nariz y, absorto en sus pensamientos, no parecía darse cuenta de ello [...]. Sus pies y manos estaban siempre en movimiento, jugaba siempre con algo: su sombrero, sus bolsillos, la cadena de su reloj, las sillas... Como si fuera un teclado.

Emmanuel Chabrier era un amante de la pintura, así que de joven viajó a Holanda para conocer de cerca la escuela flamenca. Vio muchos cuadros, pero pianos ninguno. Los diez días que estuvo sin tocar le llevaron a acordarse muy a menudo de la madre de todos los holandeses, pero también especialmente de la suya: «A veces mis dedos se deslizan por encima de una mesa, o por el sombrero, o por la espalda del vecino, por todo lo que se me pone por delante», se desahogaba con ella por carta. Glenn Gould necesitaba tocar el piano al menos una vez al mes durante un par de horas para poder conciliar el sueño. De ello se dio cuenta paseando por Terranova como un turista más, cuando se percató de que llevaba durmiendo varios días tan sólo tres o cuatro horas. Se lanzó a buscar un piano que encontró en los estudios de la CBC, tocó

y... «¿Sabe qué? —confesaba a un entrevistador—. Por la noche dormí como un bebé».

DE MAYOR QUIERO SER ESCRIBA

En otra vida muchos músicos parece que hubieran anhelado ser escribas, a juzgar por todo el tiempo que perdieron en perfeccionar su intrascendente caligrafía. El pequeño Satie daba la talla mirado desde tal lupa de aumento. Al compositor francés Jean Wiéner le fascinaban la caligrafía preciosista de su colega y las muchas horas que invertía en ella:

Le llevaba veinte minutos escribir un *pneumatique* de seis líneas [...]. En una ocasión en mi casa, después de la cena, Satie me pidió materiales de escritura. Le dejé (con una botella de champán cerca) para que cumpliera con esta *delicada tarea*. Cerca de una hora y media más tarde, recién comenzaba a dibujar la dirección; y estas cartas eran, las más de las veces, sólo unas pocas líneas para decir que no podría ir a cenar.

Cuando en 1896 se encontró sin medios para seguir pagando el alquiler de su habitación en el número 6 de la *rue* de Cortat, en Montmartre, Satie la cambió por un cuartucho en el mismo edificio al que llamó «mi armario». Pues bien, se notificó a sí mismo su propio traslado enviándose por correo una ceremoniosa carta caligrafiada en tinta negra y roja cuya redacción a buen seguro le llevó varios días. Chaikovski ponía aquella misma empeñada lentitud a la hora de escribir en la partitura, que consideraba objeto tan sagrado como cualquier pergamino medieval, donde no era posible la corrección sin echar a perder el material. Carta a la señora Von Meck: «Para mí una partitura de orquesta no es solamente un placer anticipado al del oído, sino incluso una satisfacción inmediata a los ojos. Por eso observo en mis partituras el más meticuloso cuidado, y no soporto ningún borrón, ninguna corrección, ninguna mancha de tinta. Algún día haré exhibición de mi maestría caligráfica musical delante de usted».

En el extremo opuesto se hallaban Puccini o Janáček. Los manuscritos del primero eran auténticos galimatías, llenos de tachones, dibujos, caricaturas y notas borradas o sobreescritas. En cuanto a Janáček las correcciones se cruzaban y descruzaban para formar una especie de *delirium tremens*, hasta el punto de que en una de las partituras figura esta anotación: «Última correzione giuro», es decir, «la última corrección, lo juro». Manuel de Falla dio no poca importancia al redactado de las cartas en los últimos años de su vida. El que fue su secretario personal en Mallorca, Luis Jiménez, contaba cómo pasaban largo rato en la redacción de un telegrama, ya que Falla buscaba la expresión más adecuada para la despedida, sin decidirse por «saludos», o un «afectuoso saludo», o un «cariñoso saludo», de manera que «aquel día paraba la cosa en un cordialísimo saludo o algo equivalente». Alban Berg casi llegaba a dislocar los huesos de la mano para extraer de ella una caligrafía inimitable. De hecho contaba el filósofo y musicólogo Theodor Adorno cómo el

compositor se había pasado toda una tarde en el Café Imperial de Viena dándole clases sobre cómo escribir claramente las notas en lugar de garrapatearlas.

EMPACHADOS DE COLORES HASTA LA INDIGESTIÓN

La contribución de los colores al formato de la vida era esencial. Uno podía prescindir de los amigos, de las botellas o de cuentas saneadas, pero si no se rodeaba del color del cristal con que la vida era mirada podía sucumbir a una lenta muerte cromática y... mental. Debussy adoraba el verde. Jugar al «veo, veo» en su casa debía de ser la cosa más aburrida del mundo. La alfombra de su estudio era verde pálido, el empapelado verde botella y los muebles verde natural. También llevaba un bastón verde colgado de su brazo. Scriabin era un obseso de los colores, y en policromatismo daba mil brochazos a su colega francés; para él eran materia viva y su sueño era poder mistificar color y música ensamblándolos de forma tal que no pudiera entenderse uno sin el otro. De hecho en su *Quinta sinfonía* decidió incluir como instrumento un órgano cromático que proyectaba colores sobre una pantalla, asignando previamente un color a cada nota natural con su sostenido y el número de vibraciones por segundo que debía durar la nota. Scriabin prosiguió el desvarío con su *Sinfonía universo*. Según sus indicaciones debían tocarla por lo menos dos grandes orquestas apostadas una frente a otra en las cumbres de dos montañas, por encima de un valle, valle por el cual habían de distribuirse varios coros. En los últimos años de su vida Wagner rescató sensaciones que tenía secuestradas desde siempre como única forma de generar brotes de inspiración, y así es como se rodeaba de perfumes y colores de suaves tonos cuando deseaba componer, de manera que si la inspiración no llegaba con tan sutil parafernalia él la alentaba tocando los pliegues de una delicada cortina o de un mantel hasta que la sensualidad le inundaba.

El color negro le traía mal fario a uno que se compró seis trajes de terciopelo color castaño para evitar el conflicto sobre la elección diaria. ¡Quién sino Satie! En una ocasión escribió: «El carbón, este mineral tan útil, tiene un gran defecto: ... ser negro... ¿No se podría poner otro color... más alegre?». Lo que sucedió fue que lo alegre, por repetitivo, terminó por conducirlo al hastío y después a la fobia. El cantautor de cabaret y amigo suyo, Vincent Hyspa, fue testigo de cómo «cuando unos años después Satie llegó al último de los trajes me confesó que estaban comenzando a producirle indigestión y que ya no se atrevía a ver más el terciopelo, ni siquiera en pintura». Lo que Hyspa no nos aclara es si, dadas las penurias que el músico atravesaba, la indigestión era una consecuencia de un proceso gástrico real o simplemente una confusa y desafortunada metáfora.

FIELES A SÍ MISMOS, PERO A SU MANERA

Había músicos de pocas palabras, pero lo de Schumann ya rayaba la comicidad.

Cuando se veía expuesto ante una orquesta o un coro necesitados de sus indicaciones para ensayar sus obras se llevaba con él a Clara y esta suministraba en voz alta las pautas que Robert le susurraba, mientras este se limitaba a asentir a medida que ella hablaba.

Debussy no sólo amaba la puntualidad y el rigor de sus invitados musicales, sino que la falta de rigor propio le desgarraba, tratando siempre de ser un cumplidor escrupuloso con sus citas. Cuenta madame Gérard de Romilly que cierto día llegó tarde a su clase y tras un tropel de excusas confesó que se acababa de casar. En realidad su recién tomada como esposa estaba sentada en la barandilla de la escalera del portal, aguardando el final de la lección, tras la cual dieron un paseo en un ómnibus descapotado y pagaron la cena familiar con el producto de la clase.

Cuando Rachmaninov saltaba al escenario y se sentaba al piano podía esperarse de él cualquier licencia interpretativa, condicionado como estaba por su abrumadora vena creadora, jamás subordinada a su rol ejecutante de música, ni siquiera cuando era de otros. Cuenta el pianista chileno Claudio Arrau que le oyó muy a menudo en directo, calificándolo de *terrible*: «No parecían importarle en absoluto las intenciones del compositor. Incluso agregaba varios compases de su cosecha hacia el final de la sonata de la *Marcha fúnebre* de Chopin».

Yehudi Menuhin se permitió algo más sensacional todavía. Dado que practicó yoga durante los últimos cuarenta años de su vida, con ocasión del aniversario de la Filarmónica de Berlín tuvo la ocurrencia de dirigir un trecho del concierto cabeza abajo y con ella vuelta al público. Dado que la gesta se firmó en Berlín no se vio caer ningún cacahuete a su lado.

La imagen de dos músicos compartiendo escenario además de afecto conyugal es deliciosa. Lo hicieron Daniel Barenboim y la malograda Jacqueline du Pré, o Mirella Freni y Nikolái Giaúrov, pero también dos no tan conocidos por nosotros: el pianista de finales del siglo XVIII, Daniel Steibelt, y su mujer, que acompañaba a su marido en los conciertos de una forma muy peculiar. El geógrafo Wilhelm Tomaschek dejó descrita su presentación en un concierto ofrecido en Praga en 1800, al que Steibelt llegó sudoroso y sin aliento a las ocho de la tarde cuando toda la nobleza le estaba esperando desde las siete:

Llevaba con él a una mujer a la que presentó como su esposa y que tocaba la pandereta cuando él tocaba el piano. Esta combinación nueva de instrumentos tan diversos electrificó tanto a esta gente bien nacida que no cesaban de mirar el lindo brazo de la inglesa. Al mismo tiempo nació el deseo en todas las damas de manejar ese instrumento, y así ocurrió que la amiga de Steibelt accedió encantada a enseñarles. Y por eso Steibelt se quedó varios meses en Praga, vendiendo poco a poco una carretada de panderetas.

Satie era un sujeto muy celoso de su intimidad, hasta el punto de que en 1898, habiéndose quedado sin blanca, hubo de alquilar una habitación en Arcueil-Cachan, un distrito obrero situado a diez kilómetros del centro de París, donde jamás nadie puso los ojos hasta su muerte. Por lo general iba y volvía a pie de París cada día. Su amigo George Auriol contaba cómo a veces el regreso tenía lugar de madrugada, de

manera que el compositor iba armado con un martillo para defenderse de posibles agresiones.

MEDITACIÓN TRASCENDENTAL

Eso es lo que parecían practicar algunos cuando se concentraban en hallar el sonido más fiable del instrumento que tenían entre manos. Johann Sebastian Bach estaba obsesionado con la armonía, hasta el punto de que aquellas teclas que no podía alcanzar con las manos o los pies las pulsaba «mediante un palito que mantenía en la boca», como comenta Charles Burney en *A general history of music* (1789). Paderewski era un maniático del sonido del piano, pensándolo y repensándolo mil y una veces antes de escoger uno para sus conciertos. Cierta día de 1927 (66 años) debió de llegar muy descansado a las 16:00 horas a las instalaciones de Steinway, donde había quedado a las 11:00 con Alexander Greiner, gerente del departamento de conciertos y artistas de la casa. Debía probar varios pianos antes de una gira y lo hizo con seis, pero no tocando algunas escalas en cada uno, qué va, sino los *Estudios sinfónicos* completos de Schumann en todos ellos. También Vladimir Horowitz era un obseso del sonido y de esa gran enemiga a dominar que era la acústica de las salas. El 7 de enero de 1965 (61 años) pisó el escenario del Carnegie Hall con motivo de una grabación, pero antes se pasó toda una hora haciendo desplazar el piano por mil y una posiciones hasta encontrar la localización exacta de la piedra filosofal, de los tres centímetros cuadrados filosofales, uno por cada pata, siendo *esa* posición la que ha quedado petrificada para siempre en ese templo del arte. También Verdi lo daba todo cuando se mezclaba entre los cantantes, buscando la perfecta traducción escénica de lo que él mismo tenía en su cabeza. Cuando se estrenó *Otello* en 1886 el propio compositor eligió a Francesco Tamagno para el papel principal, y menos a cantar le enseñó a todo lo demás, incluso a apuñalarse, rodando el propio Verdi hasta la parte exterior del entarimado con una agilidad impropia de un señor ya de setenta y cuatro años. Ciertamente meditación trascendental parecía ser lo que hacía Nijinski en Saint Moritz justo antes de bailar *Las sílfides*, el *ballet* de Chopin, ante unas doscientas personas y con acompañamiento de piano. Todo apuntaba a que el ruso iba a arrancarse a cabriolas, pero en lugar de eso cogió una silla, se sentó y se quedó mirando fijamente a los espectadores durante una media hora. El pianista, ya cansado, osó tocar algunos secos acordes para despertarle, e incluso su esposa se le acercó para menearle, pero aquello no hizo sino molestar a Nijinski, que la apartó con una explicación muy poco comercial: «¿Cómo te atreves a molestarme? Yo no soy una máquina. Bailaré cuando me venga en gana». En realidad la demencia de Nijinski no había hecho más que comenzar, siendo precisamente en Saint Moritz donde avisaron a su esposa de que el bailarín se estaba paseando por el pueblo con una gran cruz de oro prendida en la corbata y deteniendo a los viandantes para saber si habían ido a misa, emplazándoles a la iglesia si la respuesta era negativa. Su mujer ya no se opuso

entonces al deseo expresado por el bailarín meses antes respecto a abandonar el baile y regresar a Rusia para dedicarse a la agricultura, a lo que ella había respondido sacándose la alianza del anular y tirándosela a la cabeza para suplir con ella el tornillo que le faltaba. Nijinski ni siquiera había cumplido los treinta años cuando se retiró de los escenarios.

SILENCIO, SE TOCA

No, no se trata de ningún cartel colocado en el proscenio de los teatros, pero sí la imposición que algunos músicos exhibían ante el público como condición para seguir adelante con el concierto. Las toses, los ruidos y los siseos eran sólo una bocanada de aire fresco para avivar el fuego que algunos expulsaban por la boca como regalo al patio de butacas. Con gusto Pablo Casals hubiera ordenado desalojar la sala del Teatro de la Monnaie, en Bruselas, para ofrecer aquel concierto en condiciones, hartos de las toses llegadas no sólo del público, sino también del mismísimo director orquestal. Así fue como, arreciando las toses al inicio de la segunda parte, el chelista hizo de su capa un sayo, detuvo el concierto y se dirigió al público con estas palabras: «Yo también estoy resfriado y tengo ganas de toser. Pero me abstengo por respeto a Bach y a ustedes. Les ruego que, por respeto a Bach y a mí, tampoco tosan ustedes». Hubo una ovación y esta fue lo único que se oyó hasta el acorde final, además de al respetado Bach.

El director Otto Klemperer poseía un rasgo maniaco depresivo sobre el cual ya alertó Georg Solti en sus *Memorias*, con las consecuencias que de ello se desprendían una vez enfrentado de espaldas al público. Habiendo asistido Solti a la representación de *Fígaro* en la Ópera del Estado de Budapest, de la que Klemperer era titular, recordaba cómo cuando el público tosía o hacía el más leve ruido se daba la vuelta y gritaba «Schweigen Sie!», o sea ‘¡Cállense!’’. El propio Solti aborrecía las toses y los aclarados de garganta en los pasajes más suaves de las obras, tratados sin ningún respeto, como un tuteo de esputo a esputo, una prescindible transición a algo más grandioso. En una ocasión detuvo la obra, se volvió al público y dijo: «Si supieran ustedes el tiempo que hemos dedicado a este *pianissimo* controlarían sus toses». El pianista Charles Rosen aborrecía a los espectadores que se sentaban en las primeras filas con la partitura entra las manos y seguían el recital pasando las páginas como si aquello fuera un tumultuoso maratón de lectura del *Quijote*. Aparte del ruido que ello producía provocaba en él una desconcentración bien justificada al no coincidir usualmente el paso de página en la edición que manejaba el espectador y la edición que él había consultado, de manera que, o bien especulaba sobre la edición que tenía el espectador, o bien se temía haber sufrido un lapsus de memoria. La solución final no pudo ser otra: «En dos ocasiones he parado una interpretación entre los movimientos para pedirle a alguien que estaba pasando páginas que se sentara más lejos».

GLORIOSAS DISTRACCIONES EN DISTRAÍDOS GLORIOSOS

Chopin organizó un monumental lío con los opus de sus dos conciertos para piano. En realidad el n.º 2 fue comenzado antes que el n.º 1 (Op. 11), pero pasó a la posteridad con el Op. 21 porque el maestro perdió las partes orquestales y hubo de escribirlas de nuevo. La distracción de Franz Lehár es antológica, pero tan felices hacía con sus operetas a los centroeuropeos que al final todo le era perdonado, incluso su decisión de abandonar la composición. Un día de 1923 (53 años) en el que había de dirigir *Frasquita* llegó al Teatro An der Wien por los pelos de las piernas. Literalmente. Y es que, subiendo al podio de un jovial salto, lo que arrancó del público no fueron aplausos, sino carcajadas. Léhar juzgó que no era para tanto, pero cambió de idea cuando le señalaron hacia abajo con el dedo índice y, mirándose, vivenció con horror esa pesadilla que todos hemos tenido en algún momento de nuestra vida: había olvidado cambiarse por el frac el atuendo de alpinista con el que había salido de casa.

Ya hemos presentado a Adolf von Henselt como uno de los puntales pianísticos del siglo XIX. Pero también era un puntal lo que le atravesaba las entrañas cada vez que debía dar un concierto en público, desgarrándole todo salvo el sistema nervioso, que dejaba intacto. Sus sufrimientos eran de tal calado que en una gira por Rusia se olvidó quitar el cigarro de la boca al salir al escenario, comenzando el concierto y fumando hasta que aquel se extinguió entre sus labios. Mahler no se quedaba corto cuando no tenía oxitocina a mano para dilatar su vena creadora, de manera que la frase musical empujaba y empujaba hasta turbar sus sentidos. Cuenta Bauer-Lechner en sus *Recollections of Gustav Mahler* cómo en una ocasión el maestro removió el café con su cigarrillo e, imaginándose que tenía la boca llena de humo, le echó un chorro de café a su anfitriona. Anton Bruckner era un verdadero culturista de la inspiración; sacaba músculo incluso en las condiciones más adversas. Cuando hacía calor llenaba de agua fría la bañera y metido en ella remataba cualquier opus que tuviera en estado gestante. Lo que ocurre es que alcanzar el grado de abstracción propicio tenía sus inconvenientes. Cuenta Alma Mahler en sus *Recuerdos* cómo la madre del compositor Hans Rott, alumno de Bruckner, fue a casa de este para conocer de primera mano los verdaderos progresos de su hijo. El compositor salió del baño completamente desnudo tendiendo la mano a la mujer, que huyó espantada y dispuesta a creer cuanto su hijo le dijera sin necesidad de comprobaciones.

TICTAC... TIC, TIC

Los tics estaban también presentes en algunos de nuestros músicos, hasta el punto de manejar dos metrónomos en sus vidas. Uno siempre estaba sobre su mesa de trabajo; el otro haciéndoles la pascua en el interior del cuerpo. Las piernas de Gustav Mahler dieron en su época más que hablar que las de ciertos futbolistas o modelos de élite de nuestro tiempo, créanme. El violinista Carl Flesch, quien tocó muy a menudo para

Herr Direktor, atestiguó que «era sumamente neurótico. Un molesto tic le hacía agitar reiteradamente su pierna derecha como una marioneta, incluso cuando se encontraba distendido». Alfred Roller también caminó mucho detrás de su amigo Gustav como para que no concedamos credibilidad a esto que terminó narrando: «Persistió durante toda su vida una crispación involuntaria en su pierna derecha. Aunque nunca me lo mencionó pude notar que se sentía bastante avergonzado. Mientras caminaba se advertía que cada tres pasos algo se desviaba del ritmo regular. Aun cuando se encontraba parado un pie golpeaba ligeramente el suelo, como si diera patadas».

El director Otto Klemperer también sacó su radiografía particular: «Su andar era espasmódico. Cada poco se detenía abruptamente y parecía tener un pie ortopédico». Mahler era consciente de esta disfunción y nunca dejó de ejercitarse para superarla, aunque más bien parecía que el maestro estuviera recibiendo clases de sardana, y es que aseguraba Roller: «Le he visto a veces inmóvil en el centro de una habitación, haciendo equilibrio en una pierna, una mano apoyada en la cadera y el dedo índice de la otra sobre una mejilla; la cabeza inclinada; la planta de su otro pie enganchada en la cavidad de la rodilla; los ojos clavados en el suelo. Podía quedarse así varios minutos, perdido en sus ideas».

Al final aquel baile impremeditado terminó siendo un espectáculo tras el cual algunos iban de propósito. El pianista y crítico Samuel Chotzinoff confundió este tic con una superstición cuyo interés se elevó hasta el punto de perseguir secretamente al maestro por las calles de Nueva York para después alzar profundas conclusiones:

Descubrí con gran placer que Mahler era supersticioso, como yo. De pronto se detenía sin motivo, giraba su pie derecho hacia atrás y tocaba con el dedo gordo el talón de su pie izquierdo. No era fácil hacer esto. Debía de haberlo practicado desde hacía mucho, ya que realizaba la operación rápida y diestramente. En una ocasión en que le seguía demasiado cerca su imprevista detención me cogió por sorpresa y choqué contra él; con voz asustada le pedí perdón. Me miró con indiferencia y continuó caminando, pero media manzana más allá repitió la maniobra.

Otro admirador con madera de vigilante fue el escritor Arthur Schnitzler, quien escribió en su diario al día siguiente de la muerte de Mahler: «Le vi por última vez el verano pasado en la Kärntner Strasse y, si no recuerdo mal, le seguí algunos pasos porque me interesó su manera de caminar». Su hija Justine recordaba aquel tic en una entrevista realizada muchos años después de su muerte: «Podía controlarlo. Sé por mi madre que existía una palabra que ella le decía gracias a la cual podía detenerlo».

Los comistrajos de uñas formaban parte indudable de esa disfunción del sistema nervioso periférico. El pianista americano Louis M. Gottshalk, contemporáneo de Chopin y admirado por este, por Liszt y por Thalberg, tenía la manía de morderse compulsivamente las uñas. El pianista inglés Richard Hoffman decía que casi carecía de ellas y aseguraba haber visto sangre en el teclado durante uno de sus conciertos. También Mahler apoyaba la causa nerviosa allá donde iba, incluyendo el dormitorio o el cuarto de baño. Cualquier lugar era bueno para afilar los dientes en un mundo plagado de enemigos o de ignorantes. Su amigo y artista Alfred Roller dejaba este testimonio: «Tenía las uñas muy cortas y comidas, casi por debajo de la piel, y sólo

gradualmente tuvo *Frau* Alma cierto éxito en su campaña contra esa mala costumbre». Como en el podio de dirección no quedaba muy correcto llevarse los dedos a la boca Mahler hubo de sacudir su ansiedad con otros recursos, lo que llevó a Willibald Kähler, director de la ópera de Mannheim, a preguntarse por la costumbre que tenía de agarrarse la solapa izquierda de su frac. Interrogado al respecto el maestro despejó la incógnita: «Es la única forma de relajarme». Shostakovich era un descabalado coleccionista de tics imposibles de pasar desapercibidos. El periodista Gerd Ruge dejó testimonio de ello en una entrevista que le hizo en 1959 (53 años): «Cuando le pregunto algo se me queda mirando fijamente, como hipnotizado. Cuando responde mira a todas partes y a ninguna, se pasa las manos temblorosas por el cabello, juguetea con el cordón de un zapato, se toca la patilla de las gafas... Habla deprisa y luego se interrumpe, como a golpes».

MARINEROS EN TIERRA

Algunos aprovechaban para atar en el mar los cabos que tenían sueltos en su vida diaria y no eran capaces de resolver. Mendelssohn hubiera sido feliz viviendo cabeza abajo, y no necesariamente en tierra, como Menuhin. Sus palabras no dejaban lugar a dudas: «El mar ha sido y habrá de ser siempre para mí la obra más hermosa de la naturaleza. Experimento un goce siempre nuevo contemplando esa gran llanura líquida y desnuda». Buen ejemplo de esa pasión ha quedado en la escenificación del mar en la obertura de *Meeresstille und glückliche Fahrt* (*Mar calmada y próspero viaje*). En Austria Herr Direktor tenía difícil saciar sus pasiones marinas, así que la práctica de la natación se reducía al agua dulce, que batía cada mañana con fruición. Cuenta Alfred Roller que Mahler se levantaba a las 5:30 *a. m.* en su casa veraniega de Maiernig y se iba directo a nadar al lago, evasión que repetía antes del almuerzo. «Su baño comenzaba en general con una zambullida en clavado. Se sumergía y no reaparecía hasta que se hallaba muy internado en el lago, desplazándose con la facilidad de una foca». Debussy podía haber sido perfectamente el marinero en tierra al que cantó Rafael Alberti. El 8 de agosto de 1906 (43 años) escribía a su editor Jacques Durand desde Le Puys:

De nuevo estoy con mi viejo amigo el mar. Es siempre insondable y hermoso. De todos los fenómenos de la naturaleza es el mejor para volverle a poner a uno en forma. Pero no se respeta suficientemente al mar. Debería estar prohibido que se bañasen allí cuerpos deformados por la vida cotidiana. Todos esos brazos y piernas que se agitan en ritmos ridículos deben de hacer llorar a los peces. En el mar tendría que haber sólo sirenas.

Secundo la idea. Marguerite Long acompañó en sus paseos a Debussy en el último verano de su vida por San Juan de Luz; cuando un día se acercaron a un acantilado el músico le presionó el brazo y declaró su amor: «El mar, ¿lo oye? El mar: no hay nada tan musical. Es todo lo que uno puede desear a nivel musical». Otro que se encontraba no sólo como pájaro en el aire con sus saltos, sino también como

pez en el agua era Nijinski, quien descollaba como excelente nadador, siendo capaz incluso de hacer piruetas bajo el agua. Brahms, sin embargo, aprovechaba sus dotes como nadador para adentrarse en las profundidades del mar y ejecutar uno de sus pasatiempos favoritos: buscar monedas y objetos raros en los fondos.

Este libro toca a su fin, y no sé si lo tocado es en modo mayor o menor, eso ya depende del criterio del lector. Es posible que no estén todos los que son, pero sí son todos los que están, así que no hay agravio existencialista que se me pueda echar en cara, sólo alguna que otra omisión deliberada disculpable en tanto impuesta por el limitado espacio editorial. Hace un año escribía el prólogo de esta nutriente aventura. En aquel momento hice lo que un protagonista en el cuento de Poe, *El escarabajo de oro*, quien, subido a un árbol, descolgó el escarabajo a modo de plomada por el ojo de una calavera y ya en el suelo contó desde allí una serie de pasos para acotar una superficie donde se puso a cavar durante horas. Buscaba lo que finalmente halló: un tesoro de magníficas proporciones. Yo buscaba lo mismo. Cavé mucho más hondo durante mucho más tiempo y me encontré mucho más que eso. El tesoro ocupa lo que ocupa, todas estas páginas, imposibles sin la colaboración de mis lectores, porque con cada página que han pasado han desbrozado un poco de maleza o apartado un puñado de tierra en este descubrimiento común. La labor de identificar para admirar es un acto de sacrilegio permitido porque pasa de mi cabeza a sus cabezas, donde ahora se permite un derecho de retención mientras no se raye la música en nuestros oídos de tanto afilarlos para herirla y ser heridos. El amor a los clásicos implica el deseo de no moverse, a la espera de que el filo que salió de nosotros regrese al mismo lugar cargado de notas, pero también de mensajes que a partir de ahora confío sean más fáciles de desentrañar antes de volver a enterrarlos para que nuestros hijos descuelguen en su día su propia plomada, caven lo que tengan que cavar y los encuentren intactos.

Bibliografía

- ADORNO, Theodor. *Alban Berg*. Madrid: Alianza Música, 1990.
- ALAVEDRA, Juan. *Pablo Casals*. Barcelona: Editorial Plaza y Janés, 1963.
- ARBÓS, Enrique F. *Arbós*. Madrid: Ediciones Cid, 1963.
- ÁRDOV, Mijaíl. *Shostakóvich. Recuerdos de una vida*. Madrid: Siglo XXI de España Editores, 2006.
- ARMANDO, Walter G. *Paganini*. Barcelona: Editorial Vergara, 1962.
- ATTALI, Jacques. *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música*. México D. F.: Siglo Veintiuno Editores, 2006.
- BARAHONA YÉPEZ, Juan. *Rachmaninov. Lectura analítica y evolutiva a través de las diferentes versiones de su Concierto para piano n.º 1*. Oviedo: Conservatorio Superior de Música Eduardo Martínez Torner. Trabajo de investigación fin de carrera, 2013.
- BARENBOIM, Daniel. *Mi vida en la música*. Buenos Aires: Editorial El Ateneo, 2002.
- BARRAQUÉ, Jean. *Debussy*. Barcelona: Antoni Bosch Editor, 1982.
- BASSIN, Jean y Brigitte. *Ludwig van Beethoven*. Madrid: Editorial Turner, 1987.
- BAZZANA, Kevin. *Vida y arte de Glenn Gould*. Madrid: Editorial Turner, 2007.
- BEETHOVEN, Ludwig van. *Epistolario de Beethoven*. Madrid: Editorial Poblet, 1933.
- BELLAIGUE, Camille. *Gounod*. Buenos Aires: Editorial Tor, 1942.
- , *Mendelsohn*. Buenos Aires: Editorial Tor, 1943.
- BERBEROVA, Nina. *Chaikovski*. Madrid: Aguilar, 1990.
- BERLIOZ, Hector. *Beethoven*. Barcelona: Colecciones Austral, 1951.
- , *Memorias*. Madrid: Taurus Ediciones, 1985.
- BLAUKOPF, Herta. *Gustav Mahler-Richard Strauss. Correspondencia 1881-1911*. Madrid: Altalena Editores, 1982.

- BORRÁS, José María (trad. y adaptador). *Schumann por él mismo*. Barcelona: Ediciones Ave, 1941.
- BOUCOURECHLIEV, André. *Igor Stravinski*. Madrid: Editorial Turner, 1987.
- BRION, Marcel. *Mozart*. Barcelona: Ediciones B, 2006.
- BROWN, Maurice John Edwin y SAMS, Eric. *Schubert*. Barcelona: Muchnik Editores, 1986.
- BRUYR, José. *Ravel*. Buenos Aires: Editorial Schapire, 1953.
- BUCHET, Edmond. *Beethoven. Leyenda y realidad*. Madrid: Ediciones Rialp, 1991.
- BUSONI, Ferruccio. *Pensamiento musical*. Universidad Autónoma de México, 1982.
- , *Epistolario. Cartas a su esposa*. México D. F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 2004.
- CARNER, Mosco. *Puccini*. Buenos Aires: Javier Vergara Editor, 1987.
- CARPENTIER, Alejo. *Ese músico que llevo dentro*. México D. F.: Siglo Veintiuno Editores, 1987.
- CARR, Jonathan. *El clan Wagner*. Madrid: Turner, 2007.
- CASALS, Pablo y CORREDOR, Josep M. *Pablo Casals cuenta su vida*. Buenos Aires: Editorial Juventud, 1975.
- CASO, Ángeles. *Giuseppe Verdi. La intensa vida de un genio*. Barcelona: Temas de hoy, 2001.
- CHEMBERDJÍ, Valentina. *Lina Prokófiev. Una española en el Gulag*. México D. F.: Siglo XXI, 2010.
- CHIANTORE, Luca. *Historia de la técnica pianística*. Madrid: Alianza Música, 2004.
- CHOPIN, Fryderyk. *Chopin. Selección de cartas*. Madrid: Ediciones Hispania, 1941.
- CLARK, Walter Aaron. *Isaac Albéniz. Retrato de un romántico*. Madrid: Editorial Turner, 2001.
- CLAUSSE, Jean. *Franck*. Barcelona: Espasa Calpe, 1980.
- CORTOT, Alfred. *Aspectos de Chopin*. Barcelona: José Janés Editor, 1953.
- COTT, Jonathan. *Conversaciones con Glenn Gould*. Barcelona: Global Rhythm Press, 2007.

- CRAFT, Robert. *Stravinski. Ideas y recuerdos*. Barcelona: Aymá Editora, 1970.
- CROFTON, Ian y FRASER, Donald. *La música en citas*. Barcelona: Ediciones Robinbook, 2007.
- CURZON, Henri de. *Rossini*. Buenos Aires: Editorial Tor, 1945.
- D'INDY, Vicent. *César Franck*. Madrid: Editora Nacional, 1958.
- DAMAIS, Emile. *Händel*. Barcelona: Espasa Calpe, 1974.
- DAVIS, Mary E. *Erik Satie*. Madrid: Editorial Turner, 2008.
- DEBUSSY, Claude. *El Señor Corchea y otros escritos*. Madrid: Alianza Música, 1987.
- DECAUX, Alain. *Offenbach. Rey del Segundo Imperio*. Buenos Aires: Javier Vergara Editor, 1987.
- DEMÁRQUEZ, Suzanne. *Manuel de Falla*. Barcelona: Editorial Labor, 1968.
- DENT, Edward. *Ferruccio Busoni*. México D. F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 2003.
- DERNONCOURT, Sylvie. *Sibelius*. Barcelona: Espasa Calpe, 1985.
- EIDAM, Klaus. *Johann Sebastian Bach*. Madrid: Siglo XXI de España Editores, 1999.
- EINSTEIN, Alfred. *Schubert*. Madrid: Taurus Ediciones, 1981.
- ENDLER, Franz. *Von Karajan. Mi vida*. Barcelona: Editorial Espasa Calpe, 1990.
- EWEN, David. *Hombres y mujeres en la música*. Buenos Aires: Editorial Peuser, 1947.
- , *George Gershwin. Un viaje a lo sublime*. Madrid: Mondadori, 1988.
- FABRI, Paolo. *Monteverdi*. Madrid: Turner Música, 1989.
- FERCHAULT, Guy. *Claudio Debussy*. Madrid: El Grifón, 1955.
- FERNÁNDEZ—CID, Antonio. *Granados*. Madrid: Salmarán Ediciones, 1956.
- FERRER, Miguel S. *Beethoven. Biografía, pensamientos, cartas*. Sevilla: Editorial Tartessos, 1943.
- FEUCHTNER, Berndt. *Shostakovich. El arte amordazado por la autoridad*. Madrid: Editorial Turner, 2004.
- FLOSOS, Constantin. *Alban Berg y Hanna Fuchs*. Madrid: Editorial Trotta, 2005.

- FRAGA, Fernando. *Rossini*. Barcelona: Península, 1988.
- GARCÍA DEL BUSTO, José Luis. *Falla*. Madrid: Alianza Editorial, 1995.
- GARCÍA MORILLO, Roberto. *Mussorgsky*. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1951.
- GAUTHIER, André. *Gershwin*. Barcelona: Espasa Calpe, 1985.
- GAVOTY, Bernard. *Chopin*. Buenos Aires: Javier Vergara Editor, 1987.
- GEIRINGER, K. *Brahms. Su vida y su obra*. Madrid: Altalena Editores, 1984.
- GHEUSI, Jacques. *Donizetti*. Barcelona: Espasa Calpe, 1979.
- GILLIAM, Bryan. *Vida de Richard Strauss*. Madrid: Cambridge University Press, 2002.
- GOSSETT, Ph., ASHBROOK, W. y BUDDEN, J. *Maestros de la ópera italiana. Rossini. Donizetti*. Madrid: Muchnik Editores, 1988.
- GOULD, Glenn. *Escritos críticos*. Madrid: Editorial Turner, 1989.
- , *Cartas escogidas*. Barcelona: Global Rhythm Press, 2011.
- GOURDET, Georges. *Debussy*. Barcelona: Espasa Calpe, 1974.
- GREGOR—DELLIN, Martin. *Richard Wagner*. Alianza Editorial, 2001.
- GRIESINGER, Georg August. *Apuntes biográficos de Joseph Haydn*. Madrid: Turner, 2011.
- GRODENWITZ, Meter. *Leonard Bernstein*. Barcelona: Espasa Calpe, 1986.
- HENKE, Matthias. *Clara Schumann: vivir el arte*. Buenos Aires: Javier Vergara Editor, 2001.
- HERRIOT, Eduard. *Beethoven*. Madrid: Ediciones Aguilar. Colección Crisol, 1943.
- HILDESHEIMER, Wolfgang. *Mozart*. Barcelona: Destino, 2005.
- HIRSBRUNNER, Theo. *Maurice Ravel. Vida y obra*. Madrid: Alianza Música, 1993.
- HOLZKNECHT, Václav. *Antonin Dvorák*. Praga: Editions Orbis, 1959.
- HOROWITZ, Joseph. *Arrau*. Buenos Aires: Javier Vergara Editor, 1984.
- IBERNI, Luis G. *Pablo Sarasate*. Salamanca: Ediciones del CCMU, 1994.
- ISACOFF, Stuart. *Historia natural del piano. De Mozart al jazz moderno*. Madrid:

Turner Publicaciones, 2013.

JANÉS, Clara. *Federico Mompou. Vida, textos y documentos*. España: Fundación Banco Exterior de España, 1987.

KRAUSE, Ernst. *Puccini*. Madrid: Alianza Música, 1991.

KRENEK, E. *Autobiografía y estudios*. Madrid: Rialp, 1965.

LAVAGNE, André. *Chabrier*. Barcelona: Espasa Calpe, 1980.

LAWRENCE ERB, J. *Brahms*. Buenos Aires: Editorial Schapire, 1946.

LEBRECHT, Norman. *El mundo de Mahler*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 1999.

—, *¿Por qué Mahler? Cómo un hombre y diez sinfonías cambiaron el mundo*. Madrid: Alianza Música, 2011.

LIBERMAN, Arnaldo. *En los márgenes de la música*. Palencia: Simancas Ediciones, 1998.

LISCHKÉ, André. *Prokófiev*. Barcelona: Espasa Calpe, 1985.

MACDONALD, Hugo. *Berlioz*. Buenos Aires: Javier Vergara Editor, 1989.

MADERUELO, Javier. *Charles Ives*. Madrid: Círculo de Bellas Artes. Madrid, 1986.

MAHLER, Alma. *Gustav Mahler. Recuerdos y cartas*. Madrid: Taurus Ediciones, 1983.

MAILLARD, Jean. *Couperin*. Barcelona: Espasa Calpe, 1977.

MANCINI, Roland. *Mussorgski*. Barcelona: Espasa Calpe, 1979.

MAREK, George. *Richard Strauss*. Buenos Aires: Javier Vergara Editor, 1985.

MARI, Pierrette. *Bartók*. Barcelona: Espasa Calpe, 1974.

MARTÍN BERMÚDEZ, Santiago. *Stravinski*. Barcelona: Ediciones Península, 2001.

MARTINOV, I. *Sergei Prokofiev*. La Habana: Editorial Arte y Literatura, 1983.

MASSIN, Brigitte. *Franz Schubert*. Madrid: Editorial Turner, 1991.

MASSIN, Jean y Brigitte. *Wolfgang Amadeus Mozart*. Madrid: Editorial Turner, 1987.

MATHEOPOULOS, Helena. *Maestro*. Barcelona: Ediciones Robinbook, 2004.

MENUHIN, Yehudi. *Lecciones de vida*. Barcelona: Gedisa Editorial, 1989.

- MEUNIER—THOURET, Marc. *Vivaldi*. Madrid: Espasa Calpe, 1976.
- MEYER, Krzysztof. *Shostakovich. Su vida, su obra, su época*. Madrid: Alianza Música, 1997.
- MOREUX, Serge. *Béla Bartók*. Buenos Aires: Editorial Nueva Visión, 1956.
- MORGENSTERN, Soma. *Alban Berg y sus ídolos*. Valencia: Editorial Pretextos, 2002.
- MOZART, Wolfgang Amadeus. *Mozart por él mismo*. Barcelona: Ediciones Ave, 1942.
- MUNDY, Simon. *Chaikovski*. Barcelona: Ediciones Robinbook, 2001.
- MUÑOZ PÉREZ, A. *Meyerbeer*. París: Casa Editorial Franco-Iberoamericana, 1930.
- NICHOLS, Roger. *El mundo de Debussy*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2000.
- , *El mundo de Ravel*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editores, 1999.
- , *Vida de Debussy*. Madrid: Cambridge University Press, 2001.
- NIJINSKY, Rómola. *Vida de Nijinsky*. Barcelona: Ediciones Destino, 1953.
- NONELL, Carmen. *Músicos nacionalistas rusos. Los Cinco*. Madrid: Editorial Saeta, 1948.
- ORGA, Athes. *Beethoven*. Barcelona: Ediciones Robinbook, 2001.
- ORLEDGE, Robert. *El mundo de Satie*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2002.
- OROZCO DÍAZ, Manuel. *Falla*. Barcelona: Salvat, 1988.
- OSBORNE, Richard. *Rossini*. Buenos Aires: Javier Vergara Editor, 1988.
- PANOFSKY, Walter. *Richard Strauss*. Madrid: Alianza Música, 1988.
- PARRAVICINI, Giovanna. *Libres. Historias y testimonios de Rusia*. Madrid: Ediciones Encuentro, 2010.
- ATTALI, Jacques. *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música*. México D. F.: Siglo Veintiuno Editores, 2006.
- PASTENE, Jerome. *Compás de tres por cuatro (La vida y la música de la familia Strauss, de Viena)*. Barcelona: Espasa Calpe, 1958.
- PAUMGARTNER, Bernhard. *Franz Schubert*. Madrid: Alianza Música, 1992.
- PENELLA, Manuel. *Beethoven*. Madrid: Ediciones Urbión, 1984.

- PÉREZ ADRIÁN, Enrique. *Strauss*. Barcelona: Ediciones Península, 2000.
- PERLIS, Vivian. *Charles Ives en el recuerdo*. Buenos Aires: Editorial Distribuidora Argentina SRC, 1977.
- PHILLIPS—MATZ, Mary Jane. *Verdi. Una biografía*. Barcelona: Paidós, 2001.
- PROKÓFIEV, Sergei. *Autobiografía*. Madrid: Intervalic Press, 2004.
- RATTALINO, Piero. *Historia del piano*. Barcelona: SpanPress, 1997.
- , *Vladimir Horowitz*. Barcelona: Editorial Nortedur, 2009.
- REPARAZ, Carmen de. *María Malibrán*. Madrid: Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia, 1976.
- REVERTER, Arturo. *Brahms*. Barcelona: Editorial Península, 1995.
- RIMSKI—KORSAKOV. *Diario de mi vida musical*. BARCELONA: JOSÉ JANÉS EDITOR, 1947.
- RODÓN, Fausto. *Quién fue Toscanini*. Barcelona: Ediciones G.P., 1960.
- ROSELLI, John. *Vida de Bellini*. Madrid: Cambridge University Press, 1999.
- ROSEN, Charles. *El piano: notas y vivencias*. Madrid: Alianza Editorial, 2005.
- ROSTAND, Claude. *Anton Webern. El hombre y su obra*. Madrid: Alianza Música, 1986.
- ROUTH, Francis. *Stravinsky*. Buenos Aires: Javier Vergara Editor, 1990.
- RUBINSTEIN, Arthur. *Mis años de juventud*. Veracruz: Universidad de Veracruz, 2011.
- , *Mi larga vida*. Veracruz: Universidad de Veracruz, 2011.
- RÜHLE, Ulric. *Locos por la música. La juventud de los grandes compositores*. Madrid: Música Alianza.
- RUÍZ TARAZONA, Andrés. *Edvard Grieg. La paz de los bosques*. Madrid: Real Musical, 1975.
- , *Mendelssohn. El paraíso perdido*. Madrid: Real Musical, 1975.
- , *Rachmaninov. La Rusia eterna*. Madrid: Real Musical, 1975.
- SAGOT, Jacques. *El gozo de la música*. San José: Editorial Universidad Estatal a Distancia, 2009.

- SALAS VIU, Vicente. *Música y creación musical*. Madrid: Taurus Ediciones, 1966.
- SALAZAR, Adolfo. *Los grandes compositores de la época romántica*. Madrid: Editorial Aguilar, 1958.
- SAMUEL, Claude. *Clara Schumann. Secretos de una pasión*. Buenos Aires: Editorial El Ateneo, 2007.
- SATIE, Erik. *Memorias de un amnésico y otros escritos*. Madrid: Ediciones Ardora, 1994.
- SCHÖNBERG, Arnold. *Cartas*. Madrid: Editorial Turner, 1987.
- SCHONBERG, Harold C. *Los virtuosos*. Buenos Aires: Javier Vergara Editor, 1986.
- , *Los grandes pianistas*. Buenos Aires: Javier Vergara Editor, 1990.
- , *Los grandes compositores*. Barcelona: Ediciones Manon troppo, 2007.
- SCHULZE, Hans Joaquim. *Johann Sebastián Bach. Documentos sobre su vida y obra*. Madrid: Alianza Editorial, 2001.
- SCHUMANN, Eugenia. *Mi padre Roberto Schumann*. Buenos Aires: Editorial Juventud, 1954.
- SEROFF, Victor. *Dmitri Shostakovich. La vida de un compositor soviético*. Buenos Aires: Editorial Poseidón, 1945.
- , *Rachmaninov*. Barcelona: Espasa Calpe, 1955.
- SERVIÉRES, George. *Saint Sæens*. Buenos Aires: Editorial Tor, 1944.
- SIEPMANN, Jeremy. *El piano*. Barcelona: Ediciones Robinbook, 2003.
- SILVELA, Zdenko. *La historia del violín*. Madrid: Entrelíneas Editores, 2003.
- SOLTI, Sir Georg. *Memorias*. Madrid: Acento Editorial, 1998.
- SOPEÑA, Federico. Madrid: *Joaquín Turina*. Madrid: Editora Nacional, 1956.
- SOUTHWELL—SANDER, Meter. *Verdi*. Barcelona: Ediciones Robinbook, 2001.
- , *Puccini*. Barcelona: Ediciones Robinbook, 2002.
- STOECKLIN, Paul de. *Grieg*. Buenos Aires: Editorial Tor, 1943.
- STOKOVSKI, L. *Música para todos nosotros*. Barcelona: Espasa Calpe, 1964.
- STORNI, Eduardo. *Villa-Lobos*. Barcelona: Espasa Calpe, 1988.

- STRAVINSKI, Igor. *Crónicas de mi vida*. Barcelona: Alba Editorial, 2005.
- STROBEL, Heinrich. *Claude Debussy*. Madrid: Rialp, 1966.
- STUCKENSCHMIDT, H. H. *Arnold Schonberg*. Madrid: Editorial Rialp, 1946.
- , *Schönberg. Vida, contexto, obra*. Madrid: Alianza, 1991.
- THIELEMANN, Christian. *Mi vida con Wagner*. Madrid: Akal Música, 2013.
- THOMAS, Juan María. *Manuel de Falla en la isla*. Palma de Mallorca: Ediciones Capella Clásica, 1941.
- TIBALDI CHIESA, Mary. *Mussorgsky*. Buenos Aires: Ediciones Siglo Veinte, 1945.
- , *Tchaikowsky*. Barcelona: Plaza y Janés, 1962.
- TIEMPO, César. *Yo hablé con Toscanini*. Buenos Aires: Librerías Anaconda, 1941.
- TURNER, W. J. *Berlioz. El hombre y su obra*. Buenos Aires: Editorial Juventud Argentina, 1947.
- TYLOR, Ronald. *Liszt*. Buenos Aires: Javier Vergara Editor, 1986.
- , *Schumann*. Buenos Aires: Javier Vergara Editor, 1987.
- , *Wagner*. Buenos Aires: Javier Vergara Editor, 1987.
- VAN DEN EYNDE, Juan. *Ludwig van Beethoven*. Madrid: Ediciones Rueda, 2002.
- VAN HAM, Gérald R. *Lehár*. Barcelona: Espasa Calpe, 1984.
- VIGNAL, Marc. *Mahler*. Madrid: Castellote Editor, 1974.
- VOLKOV, Solomon. *Testimonio. Las memorias de Dmitri Shostakovich*. Madrid: Aguilar Maior, 1991.
- VON SCHORN, A. *Francisco Liszt y la Princesa de Sayn-Wittgstein. Recuerdos íntimos y correspondencia*. Madrid: La España Moderna, 1922.
- VV. AA. *Beethoven* (Tomos 1 y 2). Ediciones Orbis Fabbri, 1996.
- VV. AA. *Rubinstein y España*. Madrid: Fundación Isaac Albéniz, 1987.
- WAGNER, Ricardo. *Epistolario a Matilde Wesendonk*. Argentina: Espasa Calpe, 1947.
- WAGNER, Richard. *Mi vida*. Madrid: Editorial Turner, 1989.
- WAGNER—LISZT. *Correspondencia*. Buenos Aires: Ediciones Espasa Calpe, 1947.

WALTER WHITE, Eric. *Stravinski*. Barcelona: Salvat Editores, 1986.

WALTER, Bruno. *Gustav Mahler*. Madrid: Alianza Música, 1983.

WEINSTOCK, Herbert. *Tchaikovski*. Buenos Aires: Editorial Nuevo Mundo, 1957.

WOLF, Christoph. *Bach. El músico sabio. La juventud creadora*. Barcelona: Manon Troppo, 2002.

—, *Bach. El músico sabio. La madurez del genio*. Barcelona: Manon Troppo, 2002.

ZAMOYSKI, Adam. *Paderewski*. Buenos Aires: Javier Vergara Editor, 1986.