

Índice

Capítulo 1. Música a golpe de talonario

La avaricia como filosofía de vida
Componiendo de todo para gastarlo todo
Una cuestión de supervivencia
Cuatro sílabas como cuatro soles: a-mé-ri-ca
La vida más allá de los dólares
Enredados con las cuentas

Capítulo 2. El infierno son las otras (Los eternamente indecisos)

Talleres llenos de serrín
Vísteme despacio...
La maldición de las Quintas
El suicidio colectivo de las neuronas
El trastorno obsesivo-compulsivo. ¿Bendición o maldición?

Capítulo 3. Entre las matemáticas y la numerología

Notas y números: un adulterio justificado
Rayando la superstición

Capítulo 4. Los animales, un segundo amor

Buscando a los gatos no tres pies, sino un alma
Un público de cuatro estómagos
El moscardón no vuela al gusto de todos
Toda una vida estaría contigo
Pájaros antes que ángeles

Capítulo 5. Caótica cotidianeidad

Visítenme en casa lo menos posible
Mi reino por una silenciosa despensita...
¿De verdad usted vivía aquí?
Beethoven para dar y Beethoven para tomar

Capítulo 6. Fervores religiosos

Liándose la aureola a la cabeza

A dios rogando y la nota dando

Capítulo 7. Inspiración a uña de caballo

¡Por los clavos de Mozart!

Sogas al cuello y cronómetros en mano

Una cuestión de estímulos

Capítulo 8. Enfermedad y creatividad: ¿un amor imposible?

Los ojos: dos perlas bien cerradas en sus conchas

La desgracia de hacer oídos sordos

Recetas en blanco para un surtido de males

Capítulo 9. Murieron con los compases puestos

Mejor las tablas de un escenario que las de un ataúd

Morirse con la despensa llena de notas

Capítulo 10. NosoloMozart: un listado de genios precoces

Un violín escondido en la cuna

Amarás el piano sobre todas las cosas

Mamá, a veces veo notas...

Componiendo música sin saber de música

Capítulo 11. Las acometidas de la inspiración: unas de cal y otras de arena

Silencio, se rueda

Cerebros sin freno de mano

Cuando la música pide que la vistas despacio...

¡Hagan ruido, por favor!

Nada como una carta de almohadas

Pianos que van y pianos que vienen

Intestinos llenos de música

Y, como muestra, diecinueve botones

Tramposos finísimos

En un abrir y cerrar de ojos

Mentes en blanco y partituras aún más blancas

Un único deseo para la lámpara de Aladino

La peste de la guerra

Capítulo 12. Bienvenidos los precursores, bienaventurados los transgresores

¡Disonancias, malditas disonancias!

Prefiero la innovación a la revolución

Capítulo 13. Virtuosismos a la carta

Un mundo lleno de licencias

Músicos muy bien dotados...

Lecturas a primera vista

Capítulo 14. Reclusiones obligadas

Más metros cuadrados en el cerebro que en la habitación

Camarotes tan famosos como el de los hermanos Marx

Aislados por la nieve interior

Reclusiones muy variopintas

Bibliografía

A mi padre, para que no se dé por vencido

Capítulo 1

Música a golpe de talonario

Componer o interpretar por puro amor al arte es sin lugar a dudas meritorio, pero si además con ello se gana dinero será mucho más llevadero el desamor cuando este llegue, sea en forma de una lesión irreversible, o de falta de inspiración sin tratamiento terapéutico alguno. Tener dinero es importante, además de una poderosa fuente de estímulos para llegar a tener «mucho» dinero, pero una vez alcanzado este hiperinflacionismo del bolsillo esos estímulos pueden reducirse a la mitad, decayendo el interés por las combinaciones sonoras y pasándose a las combinaciones químicas de un Borodin más cercano a la hidrobencamida que a las bataholas del príncipe Igor. Hubo un compás binario en el ritmo vital de la mayoría de los músicos que era el enriquecimiento como paso previo a la emancipación musical. El dinero movía el barrizal de la inspiración y no había prisas por limpiárselo. Chopin lo necesitaba para renovar constantemente su vestuario, Puccini para comprarse la última lancha motora, Schönberg para disfrutar de más partidos de tenis, Paganini para amortajar en riquezas a su único hijo, Berlioz para no volver a pisar un periódico como no fuera para limpiarse el barro de los zapatos, Beethoven para mantener a su sobrino Karl, Wagner para levantar su teatro de la colina verde, Richard Strauss para mantener en silencio a su mujer Pauline, Schumann para dar cuerda a ocho hijos y Vladimir Horowitz para hacerse llegar en avión salmón fresco allá donde estuviese tocando. Llevaban un poco de razón Platón y Schopenhauer cuando aseguraron que el sexo era el nexo de unión entre instintos, voluntades, sueños y obligaciones, como también el místico Schiller al hablar de la belleza como obligación de los fenómenos, pero luego llegó Freud y

sintetizó la razón de unos y otros colocando un enorme falo en el principio de razón suficiente de Schopenhauer. Los músicos han demostrado vivir en una Arcadia bien ensamblada, con el papel pautado en una mano y los planos de diseño en la otra, poniendo una piedra por cada nota hasta reunir el mérito de vivir en sus propias casas y colocar en la puerta un cartel no con el anuncio de «se vende», sino de «me vendo». Músicos e intérpretes se vieron aquejados de la misma patología: cardiomegalia. Un corazón demasiado grande. Pero no se equivoquen. Despejen de metáforas la frase y quédense con lo crudo del diagnóstico fisiológico, porque es lo que pasa cuando el amor al dinero se halla enquistado en el amor por la música como un tercer ventrículo por el que no pasa la sangre. En tal sentido casi todos los músicos, salvo hambrientas excepciones, demostraron ser amantes diestros, además de correosamente fieles.

La avaricia como filosofía de vida

Muzio Clementi nunca pudo entender que la avaricia fuera uno de los pecados capitales en lugar de una de las capitales del mundo interior, un mundo riquísimo, por cierto. Este tenía una curiosa forma de predicar con el ejemplo, ya que de niño había sido adoptado musicalmente por un acaudalado parlamentario inglés, Peter Beckford, quien costeó todos sus gastos para que sólo se preocupase de desarrollar su talento. Sin embargo, cuando ya adulto el inmensamente rico Clementi adoptó como alumno a John Field, obligó a sus padres a pagarle cien guineas, una ingente suma de dinero para aquella época. El compositor y violinista Spohr cuenta una anécdota sobre la proverbial tacañería del maestro Clementi cuando se lo encontró junto a Field en Rusia, sumidos ambos en una faena muy poco habitual; para escarnio del italiano lo dejó anotado en su *Diario*:

Yo mismo tuve una pequeña prueba de la verdadera tacañería italiana de Clementi porque un día encontré a maestro y alumno con las mangas remangadas lavando medias y otra

ropa interior en la pila. No se sintieron molestados por que les interrumpiera, aconsejándome Clementi que hiciera como ellos, porque en San Petersburgo la lavandería no sólo era muy cara, sino además porque la manera en que lo hacían dañaba la ropa.

La avaricia de Johann Sebastián Bach es económicamente intachable, pero moralmente censurable en el año 1730, aun cuando por entonces debiera alimentar con su música a su esposa Anna Magdalena y a ocho hijos. Habiendo perseguido con ahínco el nombramiento como Cantor de la escuela de Santo Tomás fue finalmente elegido según acta del 22 de abril de 1723, inaugurando con ello una costumbre usual entre los genios, aunque por muy distintas razones: el riguroso seguimiento del censo de mortalidad de la ciudad. Kant, como era hipocondriaco, se animaba comprobando la longevidad que muchos conciudadanos alcanzaban en la villa de Königsberg. Bach no sufría de hipocondría, pero sí era padre de familia numerosa, así que no veía con buenos ojos que en Leipzig la gente, tan desconsiderada hacia sus necesidades, tardara demasiado en morirse. Le presto a él la palabra. Y la vergüenza.

Mi plaza actual reporta aproximadamente setecientos táleros, y si hay algunos fallecimientos más de ordinario ascienden proporcionalmente los ingresos suplementarios; si, por el contrario, se da un aire salubre entonces descienden estos, como ocurrió el año pasado, que vieron una merma de más de cien táleros en los ingresos de los entierros.

Carta a Georg Erdmann, 28 de octubre de 1730



Paganini hizo una de las fortunas más prósperas que se conocen en el mundo de la música, y su hijo Achille fue el primero en celebrarlo.

Ni que decir tiene que Bach, en nuestros tiempos, hubiera respirado aliviado viendo descomponerse la capa de ozono... Las famosas *mezzosopranos* Pauline Viardot y Emilia Lablanche no sé si tenían entre las dos los hijos suficientes (sé que la Viardot ya sumaba cuatro) para desairar a Chopin incluso muerto, pues en los funerales de este se negaron a cantar el *Réquiem* de Mozart en la iglesia de la Madeleine si no era cobrando dos mil francos cada una. El avaro Paganini llegó a amasar una fortuna incalculable dando conciertos, y cuanto más ganaba más ejercitaba su mente para multiplicar sin papel cifras de cuatro números. Pero este riguroso control no sólo lo hacía en su casa, sino también fuera de ella, *ad hoc*, donde sonaba realmente dinero, y así es como justo antes de dar comienzo a muchos de sus conciertos se deslizaba hacia la taquilla para conocer el importe exacto de la recaudación y controlar la posterior entrega en mano de aquella misma cantidad. Resulta sorprendente que un tipo así hubiera regalado cuatro mil dólares a Berlioz por nada, por encargarle en 1834 una obra para viola y orquesta (*Harold en Italia*) que nunca quiso tocar porque se quedaba muy por debajo de aquel virtuosismo suyo que, a fin de cuentas, era lo que le daba de comer (a él y, por ejemplo, a toda la población de cualquier colonia italiana en África). Pero como rectificar es de sabios Paganini hubo de

esperar a diciembre de 1838 para despojarse de su cerrazón, y es que ya gravemente enfermo y a año y medio de su muerte, el único virtuosismo por el que merecía la pena luchar era el de atarse convenientemente los botines. Así fue como encargó al barón de Rothschild la disposición de veinte mil francos para su autor (la equivalencia al año 2001 era de unos quinientos mil euros). Era el precio del desaire, pero también de la injusticia para con una gran obra, a razón de cinco mil francos por año de olvido. En total, veinte mil francos que depositó a los pies de Berlioz arrodillándose ante él y besando su mano.

Componiendo de todo para gastarlo todo

Al final todo quedaba entre pecados capitales, porque los que no optaban por la avaricia lo hacían por la lujuria (entiéndase en su literalidad etimológica del latín *luxus*, 'lujo, abundancia'), apostando por un caballo casi siempre: el epicureísmo.

Anton Rubinstein adquirió una especie de granja con la recaudación de su viaje a América. Sin embargo, Alban Berg, que creía tanto en la velocidad como en la amistad por correspondencia, se compró con sus primeros derechos del *Wozzeck* un coche cabrio deportivo y una máquina de escribir. Rachmaninov entendía a la perfección la inclinación de Berg por los pistones. Si programó una gira por Norteamérica fue para ganar el suficiente dinero que le permitiera comprarse un coche. Así es como compuso su *Concierto para piano nº 3* antes de partir al nuevo mundo en otoño de 1909, llevándose en el barco un teclado mudo para memorizar en la travesía toda la parte del solista. También George Gershwin adquirió un coche de segunda mano en cuanto pudo, pero tras sacarse el carnet de conducir, al parecer y según su hermano Ira, nunca cogió el volante de aquel flamante Mercedes Benz. Puccini se fue a Nueva York en 1906 y allí hizo gala de su sentido del humor (me refiero a la bilis, uno de los cuatro humores hipocráticos) cuando adquirió una lancha motora con los quinientos dólares que un cazador de

autógrafos le dio por anotar en un papel los compases iniciales del vals de Musetta de *La bohème*. Inevitable recordar aquella comida que Picasso pagó dibujando en la servilleta cuatro trazos de los suyos... En cuanto a Arthur Rubinstein casi es mejor no saber en qué gastaba sus emolumentos; la única pista que da es que esos gastos no desgravaban fiscalmente, o al menos así es de presumir cuando en una entrevista que le hicieron con cincuenta y siete años fanfarroneaba con haber ganado unos tres millones de dólares a los treinta años, dinero que «he gastado bien, viviendo a placer, hasta el punto de que ningún millonario habrá disfrutado con su dinero tanto como yo con ese producto de mi trabajo».

Además de Anton Rubinstein otros muchos músicos optaron por tierras o ladrillos. Tras el exitoso estreno de su ópera *Salomé* (Strauss salió a saludar 38 veces) el káiser Guillermo II dio a alguien un sentido pésame: «Lamento que Strauss haya compuesto esta *Salomé*. Le va a perjudicar...». Cuando tiempo después lo comentaron al autor no pudo por menos que sonreír y añadir que con aquel «perjuicio» se había construido su villa de Garmisch. Otro de los grandes perjudicados fue George Gershwin. Fueron los derechos de autor sobre su *Rhapsody in blue* los que le hicieron rico a los veintisiete años, de manera que sin pensárselo dos veces se compró una casa de cinco pisos en la calle 103 de Nueva York, donde alojó a toda su familia, reservándose para sí la buhardilla, donde acomodó su piano, sus libros y sus partituras. Para gozar de intimidad sólo tenía que cerrar la puerta, pero no allí, siendo como era imposible hallarla, sino en la habitación que tenía permanentemente reservada en un hotel cercano. Se lo podía permitir teniendo en cuenta que en aquella época ingresaba unos trescientos mil dólares por año. Cuesta creer lo mal repartido que ya estaba por entonces el mundo, y quizá también las dosis de inspiración, teniendo en cuenta que con lo que a Satie le reportaron sus derechos de autor en 1903 por el conjunto de su obra sólo hubiera podido comprar un par de ladrillos: setenta céntimos.

Una cuestión de supervivencia

No es de extrañar que algunos músicos hayan concedido tanta importancia al dinero como medio para conservar siquiera el único patrimonio inembargable: la honra. Cuando Wagner llegó a París con veintisiete años acompañado de su esposa Minna y de su perro terranova no parecía estar buscándose un medio de vida, sino jugando a las prendas, ya que para poder comer tuvo que empeñar cuanto tenía: los regalos de boda, algunos objetos de plata, la guardarropía teatral de Minna y, por último, las alianzas matrimoniales. Pero no sólo eso. Cuenta en *Mi vida* que:

Para economizar en calefacción nos redujimos a nuestro dormitorio, del que hicimos a la vez salón, comedor y gabinete de trabajo; en dos pasos iba yo de la cama al escritorio, del cual giraba la silla ahora hacia la mesa, para comer, y sólo me levantaba de allí del todo para volver a trasladarme muy tarde a la cama. Con regularidad cada cuatro días me concedía únicamente una pequeña salida, para desahogarme.

Por la descripción que nos hace Wagner más que un gabinete de trabajo aquello debía de ser un gabinete de crisis. Mozart y su esposa Constanza estaban constreñidos al mismo espacio, pero medían de una forma más alegre los pasos de su habitación. A golpe de compás. No, no el de los geógrafos. Su amigo Joseph Deiner, dueño de la cervecería *La serpiente de plata*, donde Mozart solía reunirse con otros músicos, cuenta cómo visitando su casa en 1790 se lo había encontrado bailando con Constanza en su gabinete de trabajo alrededor de la habitación. Preguntándole si estaba enseñando a bailar a su esposa, Wolfgang le respondió riendo: «Para nada. Nos estamos calentando porque tenemos frío y no podemos comprar leña». Deiner se marchó de inmediato y volvió poco después con parte de su propia leña. ¡Cuántos de nosotros no habríamos vendido la camisa de Stendhal renunciando a Italia para vestir a este hijo del frío!

Igual de ahogados se encontraron otros tantos ilustres compositores, como náufragos buscando por doquier papel para escribir sus SOS y encontrando de todos los tipos, salvo el timbrado. Erik Satie siempre penduleó entre dos magnitudes existenciales: la simple pobreza y la pobreza compleja. Cuando en 1918 un músico se encontraba en el apogeo de su fama era invitado a tocar en la Casa Blanca; cuando Satie se encontró en el suyo el único lugar donde lo invitaron a tocar fue en la Casa Usher. Quien haya leído el terrorífico cuento de Edgar Allan Poe sabrá a lo que me refiero. La carta que envía a Valentine Hugo, nieta del autor de *Los miserables*, es sencillamente deprimente:

Esto es demasiado sufrimiento. Me siento maldito. Esta vida de mendigo me desagrada. En realidad estoy buscando trabajo, por más pequeño que sea. Me cago en el arte; me ha traído demasiados problemas. El artista es sodomita de la vida, si puedo expresarlo en estos términos. Perdona estas descripciones tan realistas. Pero son reales. Les estoy escribiendo a todos, pero nadie me contesta, ni siquiera una palabra amiga. ¡Cielos! Tú, mi querida Valentine, siempre has sido buena con tu viejo amigo. Por favor, te imploro: ¿sería posible tratar de encontrar algo con lo que tu viejo amigo pueda ganarse la vida? No me importa dónde. Las tareas más serviles no estarán por debajo de mis posibilidades, te lo prometo. Mira a ver qué puedes hacer lo más pronto posible; estoy con la soga al cuello y no puedo seguir esperando. ¿Arte? Hace ya un mes o más que no escribo una sola nota. Ya no tengo ideas, ni quiero tenerlas.

Escribir esto a un amigo con veinticinco años es lastimoso, pero cuando se hace con cincuenta y cuatro es dramático. A Chabrier le invadió la misma sarna con cincuenta y uno. Su amor por el dinero en los últimos años no lo

dictaban los caprichos, sino la necesidad de «pagar al panadero», como él mismo decía, para lo cual hubo de aceptar el arreglo de acompañamiento de canciones de un desconocido señor Judic, como también la composición de «pequeñas bobadas para canto». En una carta de 1892 pedía a su editor Enoch que le adelantase algo de vil metal para poder pagar los gastos de farmacia. «Estoy en las últimas», le confesó. Y no se refería a las aspirinas. ¡Quién le iba a decir los apuros de los que le hubiera sacado muchos años después la colección de cuadros que tenía de algunos amigos sin importancia! Ocho Manet, siete Renoir, algunos Sisley, un Cezanne y seis Monet. En aquella época se utilizaban para tapar los desconchados de la pared.

Justo antes de morir Goethe hizo su famosa petición: «Luz, más luz», y es que, dada la fortuna que por entonces había amasado con los derechos sobre sus obras, podía permitirse pensar más en sus ojos que en su estómago. Pero Beethoven, al igual que Chabrier, pidió pan, más pan. De hecho su monumental *Sonata Op. 106*, la llamada *Hammerklavier*, es una mezcla de notas y levadura, dictada por las ganas de componer y... de comer. Sólo ocho años antes de su muerte escribía sobre su génesis a su amigo el pianista Ferdinand Reis: «Ha sido escrita en circunstancias apremiantes. En efecto, es duro escribir casi para ganarse el pan, pero me he visto obligado a ello».

Cuesta creer que un hombre a la postre tan adinerado como sería Rachmaninov hubiera sido capaz de comerse las cortezas de los árboles allá por septiembre de 1894, cuando contaba con veintiún años. En carta a su amigo Slonov le temblaba algo más que el pulso al sincerarse: «Tendré que alimentarme chupándome tranquilamente el pulgar. No estoy bromeando. No tengo de qué vivir y mucho menos el dinero necesario para soñar siquiera en irme de parranda. En resumen, debo contar cada kopek y ya no soporto vivir más de esta manera». Por ironías del destino lo que no llegó a soportar era ganar tanto dinero dando conciertos, ya que ello le privaba de su verdadera (e improductiva) pasión: la composición. Al final ni siquiera se trataba de

disfrutar, sino de dar sentido al título de la película de Woody Allen, «Toma el dinero y corre». Así de franco y materialista le sorprendemos en una carta fechada en 1908 desde Varsovia, donde iba a interpretar su *Concierto para piano n.º 2*:

[Buyoukly] toca aquí mañana, y mi amigo Zatayevich teme que en mi actuación me encuentre la sala vacía. Pero por alguna razón que ignoro mi concierto se anuncia como «extraordinario». Si he de hablarte con franqueza me importa un bledo lo que ocurra. Lo que deseo es cobrar mi dinero y marcharme tan pronto como pueda, porque esto es muy triste y aburrido.



Rachmaninov en una de sus típicas poses reflexivas y cabizbajas. De haber conocido la riqueza, su tono vital hubiera sido distinto.

Para algunos conocer mundo no tenía la mayor importancia. Con el interior bastaba. El problema era cuando Dios los criaba y ellos se juntaban, pero al modo del martillo y el yunque: echando chispas. Así les ocurrió a Brahms y al violinista Joachim, que tenían la fortuna de ser genios pero la desgracia de

ser también buenos amigos y aceptar contratos estampando sus firmas en el mismo papel y no por separado. En 1879 hicieron una gira por Hungría y Transilvania, pero tal como Brahms contó por carta a su amigo Simrock a él le gustaba viajar con comodidad y conocer cada rincón de las ciudades, mientras que Joachim «quiere dar un concierto diario, no ver nada y ganar dinero exclusivamente». Estaba listo Joachim para tocar sonatas con Ferruccio Busoni, quien en la cumbre de su fama rechazaba dar conciertos si no era él quien elegía teatros y países. Tras un apoteósico recital que ofreció en París en 1922 fue invitado por el presidente de la República argentina para dar unos conciertos en Buenos Aires. Hubiera podido ganar entre dos y tres millones de francos, pero Busoni se negó argumentando que no estaba dispuesto a que se le confundiera con un viajante de comercio. Seguro que cualquiera con dos dedos de frente hubiera respondido lo mismo... Me refiero a los que te pone el neurólogo ante los ojos para ver si el cerebro te funciona como debiera...

Cuatro sílabas como cuatro soles: a-mé-ri-ca

Para los judíos la tierra prometida era Israel; para los músicos, América, aquel país del que Charles Gounod, que nunca lo llegó a pisar, dijo: «Si me hubiesen prohibido aprender música habría huido a Estados Unidos y me habría ocultado en un rincón donde pudiese estudiar sin que me molestasen». Hoy los actores y actrices ponen sus manos en el paseo de la Fama de Hollywood; pero aquellos, los intérpretes, las ponían sobre un teclado y, criada la fama, ya se podían echar a dormir. O sea, a recaudar. América era un filón que no se podía desaprovechar: a mediados del siglo XIX la música era como un valor prácticamente desconocido y quienes pasaban hambre de escuchar pagaban bien su necesidad de saciar sus apetitos, así que casi todos los intérpretes y compositores se dejaban domar por aquel latigazo tentador y pasaban finalmente por el aro. No es de extrañar que en su *América* Nino Bravo cantase lo que cantaba: «Cuando

Dios hizo el edén / pensó en América», como tampoco lo es que después de viajar al nuevo continente los músicos creyeran un poco más en Dios. Ya había dicho el Padre por boca de su Hijo que «por mis obras me conoceréis». No tuvo en cuenta que lo de las obras era cosa de los músicos; en cuanto a Dios, sólo estaban dispuestos a conocerle por sus billetes, y es que su existencia no podía venir más explicitada en el anverso de los dólares: *In God We Trust* ('Confiamos en Dios'). No podía ser para menos.

El ruso Anton Rubinstein no exportó caviar a América, sino una noción distinta de la exageración. Juraría que a lo largo de la historia sólo ha habido dos colosos: el de Rodas y el de San Petersburgo. El primero se dejó los pies en el terruño; el segundo los puso en polvorosa al conocer la equivalencia al cambio del rublo y los dólares, así que, por si se devaluaba la moneda, ofreció apresuradamente 215 conciertos en 239 días entre los años 1872 y 1873, programando a veces tres conciertos en un solo día y regalando hasta doce propinas por concierto, las cuales a veces consistían en sonatas completas. Fue su única gira, pero con las ganancias de 46.000 dólares se compró lo único por lo que para él merecía la pena apearse de la banqueta: una finca agrícola. Quizá el olor a heno y la lectura de Rousseau le hicieron volver a la realidad, es decir, a congraciarse con la ética musical, y así es como cuenta en sus apuntes autobiográficos que «mi insatisfacción era tan profunda que cuando varios años después me ofrecieron repetir la gira por América, garantizándome la suma de medio millón (de francos, cien mil dólares al cambio), rechacé la oferta terminantemente». Supongo que facilitó la renuncia el que en una gira por Inglaterra en 1881 se hubiera embolsado cien mil dólares.

Pero quien más amó a América, a los americanos y, en especial, a su presidente, sobre todo cuando lo veía grabado en papel moneda, fue Ignacy Jan Paderewski. El 11 de noviembre de 1891 ya era un pianista consagrado y una rebelión para las masas cuando, fichado por la marca Steinway para promocionar sus pianos con un programa de ocho conciertos, viajó por

primera vez a Estados Unidos. Si la primera impresión es la que cuenta, a Paderewski nadie le había contado que la habitación de su hotel iba a estar plagada de insectos y ratones, así que el ilustre huésped se pasó la noche sin dormir y lo primero que hizo cuando despertó la ciudad fue dirigirse a la agencia de viajes e informarse de cuándo salía el primer barco para Europa. Es decir, la cosa iba en serio, pero el pianista lloró y mamó, así que el organizador de la gira, a riesgo de crear un conflicto internacional, lo instaló en el hotel Windsor, en la Quinta Avenida. Tras los dos primeros recitales el éxito de Paderewski fue tal que los siguientes conciertos hubieron de trasladarse del Madison Square Garden al Carnegie Hall, de un aforo mayor, cuyas taquillas fueron asaltadas por gente enloquecida para hacerse con una entrada. Se vendieron las dos mil setecientas butacas y las mil localidades de pie. De allí saltó a Chicago y el auditorio llegó a albergar a cuatro mil personas. Posteriormente tocó en Milwaukee, luego en Cleveland, donde hubieron de fletarse trenes especiales desde Michigan; después en Portland, donde unas mil personas fueron desfilando ordenadamente por su camerino para darle la mano y arrodillarse como Santo Padre del teclado que era; en enero de 1892 tocó en Rochester, donde su mano anquilosada casi le impuso el stop a su carrera, y a comienzos de marzo regresó a Nueva York, donde la gente le exigió más conciertos bajo amenaza de salir armados a las calles; la casa Steinway los aprobó, pero a fin de cuentas el pianista tenía la última palabra: «Pensé, coincidiendo con los médicos, que quizá no volvería ya a tocar el piano. Tal vez era el final de mi carrera... ¿Qué hacer...? Decidí aceptar. No sé cómo lo logré. Apelé al agua caliente, los masajes, la electricidad, todo cuanto pudiera insuflar vida a mi dedo muerto». Así pues, en los veintitrés días siguientes, y con su dedo plenamente recuperado tras unos ejercicios numéricos en las teclas de la calculadora, por entonces ya inventada, ofreció veintiséis conciertos. Total, que la gira se prolongó por 117 días en los que ofreció 107 conciertos y asistió a 86 cenas, según reveló a un periodista. Comprometidos unos honorarios de 30.000 dólares al inicio

de la gira resultó que al final tenía 95.000 en el bolsillo, lo que no estaba nada mal para un treintaero. En realidad era una auténtica fortuna. Pero si lo cobró caro, también le costó caro en carne, como al Shylock de Shakespeare, en concreto la de la mano derecha, que le quedó agarrotada y con la pérdida de movilidad seriamente amenazada. Por tal razón emprendió una enérgica terapia médica recuperadora, pero no para volver a empuñar el tenedor en condiciones, sino para preparar intensivamente su segunda gira al continente americano seis meses después de la primera, regresando en 1892 con la mano ya recuperada. En esa ocasión las ganancias fueron ofensivas: 160.000 dólares. Nada extraño teniendo en cuenta que, por verle, la gente de clase media y baja prescindía de comer en varios días. Pero como el tren de vida en que Paderewski se metió tenía numerosos vagones y en todos viajaba gente, incluso polizones, no le quedó más remedio que contratar una tercera gira poco después, en la que ganó 280.000 dólares. Tras su paso por la política como primer ministro de Polonia en el año 1919 vio cómo sus cuentas eran estragadas por todos los préstamos que hizo a su público polaco para salir con dignidad de la primera guerra mundial y entendió que lo que los polacos le habían quitado era deber de los americanos devolvérselo, así que en 1922, con sesenta y un años y los cinco últimos de ellos sin abrir un piano, puso rumbo nuevamente a Estados Unidos, donde fue recibido con auténtico fervor. La recaudación esta vez dio para subvenir las necesidades de todos los hospicios de Polonia: ¡medio millón de dólares! El *affaire* Paderewski/América duró prácticamente toda su vida, ya que en febrero de 1939, con setenta y ocho años y una evidente declinación de sus facultades, viajó a Estados Unidos por última vez. Era su vigesimocuarta gira.

Jacques Offenbach no se dejó amedrentar por la pobreza, y en lugar de consultar en un callejero de París por dónde andaba la casa de empeños, como hiciera Wagner, lo que hizo fue consultar en un mapa dónde estaba exactamente América. Hacia 1873 (54 años) su popularidad en la capital

francesa hacía aguas por su visible origen alemán (su apellido le delataba) en una época de especial sensibilidad tras la reciente guerra francoprusiana de 1870 y 1871, pero también y sobre todo por el fracaso de sus últimas producciones (piénsese que su magna ópera, *Los cuentos de Hoffmann*, aún sería estrenada en 1881), en especial por su ópera *La Haine*, en cuyo montaje había invertido todo su dinero, en concreto 362.000 francos. Si tenemos en cuenta que sólo para las armaduras se dedicó una partida de 116.000 francos y que la mitad de ellas no pudieron utilizarse bien se pueden extraer dos conclusiones: que puede situarse a Offenbach como pionero de las grandes producciones hollywoodienses y que en alguna parte había un fabricante de armaduras que estaba liquidando a sus empleados y haciendo apresuradamente las maletas. Pero América tenía oído absoluto para con los hijos de la música y escuchó sus oraciones, por supuesto. De hecho las noticias desde allí no pudieron ser mejores. A Offenbach se le ofrecían mil dólares por noche de concierto, con un mínimo de treinta noches. La experiencia fue desastrosa, dado que no se produjo ninguna empatía entre el compositor y el público americano, aunque sí con una parte de la ciudadanía no versada necesariamente en armonías musicales. Ahí su experiencia fue francamente positiva, calurosa más bien, y es que si se trajo de Estados Unidos un recuerdo imborrable fue el de las mujeres: «De cada cien que uno conoce allí, noventa son encantadoras». La que era realmente un encanto era su esposa, Herminia, casada con Jacques en la riqueza y en la pobreza, en la salud y en la enfermedad, pero también en el ridículo y en la frivolidad cuando instauraron una fiesta para sus amigos los viernes en su casa de la calle Laffitte número 11 de París. El programa de aquel día parecía el de una fiesta de adolescentes preuniversitarias: «Durante toda la noche podrán hacerse llamar mi príncipe pagando un adicional de 5 francos; mi general, 3 francos; estimado maestro, 2,5 francos; amorcito, corazoncito u otras expresiones, 0,15 francos». Se ve que la sombra de *La Haine* era alargada...

Sabido es que a Chaikovski le importaba mucho más la música que las mujeres, así que eso era una ventaja para centrarse en la vida. Cuando en 1890 (50 años) su mecenas Nadezhda von Meck le cerró inesperadamente el grifo del agua caliente cogió al pobre Piotr Ilich con muy poco fondo de armario, así que a golpe de tiritona hubo de reajustar el termostato de sus finanzas. El bote salvavidas era siempre el mismo, el mismo perro pero con distinto collar: América. Sólo tardó un año en desembarcar en Nueva York, en abril de 1891. Dos mil quinientos dólares por dirigir los conciertos inaugurales del Carnegie Hall era un buen reclamo, aunque en aquella época el caché del ruso había adelgazado algún cero y debía vestir con dos pantalones para bajarse uno de ellos... Confesó que aborrecía la comida americana, a la que tildó de «insólitamente repugnante», pero le impresionó, sin embargo, el nivel de vida con que allí se vivía, como también lo imaginativos que podían llegar a ser los americanos para contentar a sus anfitriones. En una cena que le ofreció Morris Reno, presidente del Music Hall, le llamó la atención muy especialmente que a mitad del evento se sirviera «hielo en una especie de cajitas a las que estaban unidas unas láminas de pizarra, con lápices y esponjas, y escritos sobre la pizarra fragmentos de mis obras transcritos muy pulcramente. Y yo tenía que escribir mi autógrafo en esas pizarras». Su escasa visión de negocio le llevó a estamparlo sin más contraprestación que las langostas que presidían la mesa. El astuto Puccini hubiera sacado trescientos dólares por rúbrica.



Los sueldos de Praga no daban para mantener siete bocas, así que Dvorak dio el «sí quiero» a una muy suculenta oferta estadounidense.

A Dvorak el ofrecimiento que desde Nueva York le hizo la esposa de un rico vendedor de comestibles le vino caído del cielo. La señora Thurber había desempeñado un rol relevante en la fundación del Conservatorio Nacional de Música y propuso un director de prestigio a la altura de la institución. La fortuna recayó en el famoso Dvorak. Arribó a Nueva York en septiembre de 1892, y cuando al año siguiente compuso la *Sinfonía n.º 9, del Nuevo Mundo*, bien pudo haberla titulado «de la nueva vida», dado que siendo su sueldo anual en Praga mil doscientos gulden, la señora Thurber le ofreció quince mil dólares anuales, el equivalente a treinta mil gulden, tal como refiere el musicólogo Harold Schönberg. En lo que atañe a su contrato no era precisamente para echar encima al representante sindical: asistencia a clase tres horas diarias, preparación de cuatro conciertos con los alumnos,

dirección de seis conciertos con su propia música y cuatro meses de vacaciones. Por extraño que parezca regresó a Praga tres años después...

Cuando Mahler puso los ojos en América desde Viena era evidente que no lo hacía en las Montañas Rocosas de Colorado o en las llanuras de Minnesota, sino en el City Bank of New York. En la correspondencia con Richard Strauss se dejó ver el plumero, sobre todo porque cuando se hablaba de dinero ambos eran capaces de entenderse en cualquier idioma que el otro improvisase. En realidad cuando Mahler y Strauss salían a pasear no se juntaban dos insignes compositores, sino el hambre y las ganas de comer. En una carta escrita por Mahler desde Nueva York en 1907 a su amigo Guido Adler reconocía abiertamente haber adoptado algunas costumbres de Strauss, como echar una cabezada después de los ensayos, entrando después en el terreno de la confidencialidad al explicarle las verdaderas razones que le impulsaron a aceptar el puesto de director en Nueva York:

Además necesito cierto lujo, un mínimo de confort en mi tren de vida, que mi pensión (lo único que conseguí ganar con mi actividad de casi treinta años de director) no me habría permitido. Por eso ha representado para mí una solución providencial el que América se haya abierto a mí para una actividad que no sólo responde perfectamente a mis preferencias y capacidad, sino que además me garantiza una buena remuneración, que hará posible pronto un disfrute honorable del tiempo de vida que me esté reservado.

El cupo de reserva para Gustav era exiguo: sólo cuatro años. Con los dos colosos perfeccionando sus matemáticas la intervención femenina en las reuniones nunca quedaba garantizada. Así recuerda Alma Mahler una cena de matrimonios con los Strauss tras el estreno de su ópera *Feuersnot* el 29 de enero de 1902:

Strauss se me mostró en su verdadera personalidad esa noche. Durante toda la cena no hizo más que hablar de dinero. Atormentó a Mahler sin cesar con los cálculos de los derechos de autor por éxitos grandes o mediocres, empuñando todo el tiempo un lápiz que de tanto en tanto se colocaba detrás de una oreja, un poco en broma. Franz Schalk, el director de orquesta, me susurró al oído: «Y lo peor es que no finge. Va muy en serio».

Sólo un mes antes escribía Richard a su mujer Pauline: «Dinero, dichoso dinero; espero llegar pronto a un armisticio con él para después vivir en paz contigo y Franz y mis pequeñas notas musicales». En 1892, con sólo veintiocho años, ya había dado muestras de dónde estaba él y dónde los demás cuando fue propuesto para dirigir la Sinfónica de Nueva York durante dos años por treinta mil marcos, oferta que rechazó por considerar insuficientes los honorarios. El problema de la codicia es que cuando se alía con la sinceridad te hace ganar amigos endebles y enemigos muy poderosos. Strauss se echó uno de estos últimos. El peor de todos: Hitler. Habiendo constituido este su primer gobierno con el partido nazi en marzo de 1933 aún era pronto para que se supiera por qué arco se iba a pasar el derecho al secreto de las comunicaciones, así que el 17 de junio de 1935 Richard escribió una carta que era como todas en un mundo que ya no era como el de siempre. El destinatario era su eximio libretista Stefan Zweig y en ella descubrimos a un Strauss necesitado de un permanente y estrecho contacto con los ciudadanos: «El pueblo existe para mí sólo desde el momento en que se convierte en público. Que sean chinos, bávaros, neozelandeses o berlineses me deja frío. Lo que me importa es que pasen por taquilla y paguen el precio de sus entradas». Eso de igualar al público por la piel del dinero sin distinción de razas era una carga de profundidad en la doctrina de lo ario, así que el detector corporal de la Gestapo interceptó la carta por el

tufillo comunista que emanaba y cuando Goebbels la leyó montó en cólera, dado que además Zweig era un ilustre y peligroso judío. Strauss fue obligado a dimitir de su cargo en la *Reichsmusikkamer*, cuya presidencia ejercía desde hacía veinte meses, y su ópera *La mujer silenciosa*, que tuvo la desdicha de estrenarse sólo una semana después de la interceptación postal, sólo soportó cuatro funciones, tras lo cual fue cancelada.

Mahler también iba siempre en serio con las finanzas, aunque tenía una virtud que a Strauss le había sido vedada: la prudencia. El vienés era la discreción personificada. Strauss... el fuego a discreción. En invierno de 1907, siendo Mahler director titular de la Ópera de Viena, se le ofrecieron unos honorarios de vértigo para dirigir la Metropolitan Opera: 75.000 dólares por seis meses de trabajo, cuatro veces su salario en Viena, donde además las cosas eran cuatro veces más caras. Sin embargo, poco después quedaron fijados en quince mil dólares por temporada, lo que no obstó a que el 1 de enero de 1908 se subiera a la tarima del Met por primera vez, pero ello sólo hasta que le llegó una suculenta oferta de la Filarmónica de Nueva York, creada en 1909, con un caché de veinticinco mil dólares por temporada. La equivalencia a honorarios del siglo XXI es, según Norman Lebrecht, de quinientos mil dólares, algo sólo al alcance de los banqueros y de los especuladores. Cuatro años antes, en 1904, su amigo Strauss le había abierto el camino embarcándose en una gira en la que pudo ganar en torno a unos sesenta mil dólares anuales. Richard hizo todo lo que estuvo en su mano para recaudar dinero, fuese lo que fuese, incluso dar dos conciertos en la Gran Tienda Wanamaker de Nueva York, una cadena de grandes almacenes, por los que se embolsó mil dólares. Ejercía un materialismo rabioso que ni siquiera trataba de ocultar, lo que ocasionaba cierto malestar a su alrededor. En su autobiografía, el director Fritz Busch hablaba sobre el «enigma Strauss», que se declaraba incapaz de explicar, dada la de por sí inexplicable «inclinación a las cosas materiales». Quizá fue aquella extrema adoración de Strauss al becerro de oro lo que llevó al director Hans

Knappertsbusch a dejarse de retórica y prescindir de atajos: «Era un cerdo». Teniendo en cuenta que a Strauss se le calculaban unas ganancias de dos millones y medio de dólares no hemos de descartar que el problema de Knappertsbusch fuera estrictamente óseo, y es que, como bien dice el Antiguo Testamento, la envidia es la caries de los huesos.

Stravinski amaba el color rojo del horizonte porque significaba el nacimiento de un nuevo día lleno de oportunidades para ganar dinero. Y si la única forma de hacerlo era componiendo él estaba dispuesto a invadir la Troya musical metido no en un caballo, sino en un burro, trabajando como tal de sol a sol, en cualquier noria a la que le ataran. Ello hasta que descubrió que se ganaba mucho más dirigiendo. El crítico literario Suvchinsky no tuvo reparos en contar al director de orquesta y amigo de Stravinski, además de su biógrafo, Robert Craft, cómo al autor de *Petroushka* le perdía su amor por el dinero: «Siempre fue demasiado importante para él. La fascinación del dinero hizo que abandonase la composición para dedicarse a la dirección de orquesta, y el tener que desprenderse de él, aunque no fuese más que para pagar una insignificante factura, le causaba un dolor indescriptible». Pero Stravinski también creía en la posteridad, y entre sus previsiones menos rentables estaba la de dejar al futuro cadáveres musicales hermosos, así que a partir de 1940, cumplidos los cincuenta y ocho años, empezó a ver el mundo de distinta forma y dejó de ser un mercenario para convertirse en administrador de su futuro a largo plazo. Vivir en Estados Unidos le ayudó no poco, ya que allí el opio del pueblo no era la religión, sino el dólar, así que en el país de los ciegos Stravinski hizo un guiño a Stravinski y decidió ser el rey. Su reconversión se hizo patente viviendo en Hollywood en 1940, cuando se le ofrecieron cien mil dólares por «rellenar de música una película», lo que rechazó por no encontrar altura ni calidad en el rollo; fue en ese momento cuando entró en juego el práctico sentido empresarial americano por el que se le ofreció la misma cantidad a cambio de que otro compusiera la música con su rentable nombre.

Wagner estaba que mordía el día que se decidió ir a América. Esto no es una metáfora. La primera representación en Bayreuth del *Anillo* en 1876 fue un disparate de pérdidas que alcanzaron los 148.000 marcos, básicamente por la falta de subvenciones públicas. Eso sólo podía significar una cosa: que Alemania no creía en su Dios, así que Dios estaba dispuesto a correr un tupido velo sobre Alemania. Fue cuando propuso muy seriamente a su dentista, americano él, que los Estados Unidos se unieran un poco más todavía para recibirle en su seno hasta el final de sus días, en cuyo caso y como gratitud cedería los derechos de estreno de *Parsifal* por... ¡un millón de dólares! Supongo que el dentista le pidió que siguiera apretando. La verdad es que Wagner iba en serio. En febrero de 1880 aún le duraba aquella rabieta infantil, dado que un día llamó a capítulo a su familia y le dijo que se preparaban para ir a Minnesota, donde construiría una casa y una escuela, además de dedicar su *Parsifal* a los americanos. Wagner tenía la costumbre de tirar la piedra y esconder la mano, pero con ella bien abierta a la espera de cualquier guijarro que se le devolviese. Su habilidad para vender la piel del oso antes de cazarlo no tenía parangón, llegando a ofrecer los derechos de autor de su *Tristán* incluso antes de componerlo. Sus víctimas fueron los poderosos editores musicales Breitkopf y Härtel. Precio: seiscientos luises de oro. Aquellos editores eran ricos a costa de hacer entrar en razón a los músicos, así que le contraofertaron por una cifra que, según ellos, ni en sus mejores sueños habría imaginado recibir: doscientos luises. Wagner selló inmediatamente el trato. Al cambio eran veinte mil marcos. Pero ya a mitad de siglo se le había metido a Wagner el gusanillo de América en lo más recóndito de las entrañas, pudiendo presentarle como pionero en la aventura transoceánica, junto a Berlioz. En el verano de 1855 (42 años) escribía a Liszt:

¿Qué he de decirte respecto de la proposición que me hacen de ir a Nueva York? Ya me había informado en Londres que se pensaba dirigirme desde allí esta invitación. Es

verdaderamente lisonjero que esa noble gente no me haga brillantes ofertas de dinero. La perspectiva de poder ganar una fuerte suma en poco tiempo, como el que dijese unos doce mil dólares, me obligaría desde luego, a la vista de mis deplorables recursos económicos, a emprender un viaje a América.

El caso es que no lo hizo, ya que la suma final no le pareció suficiente, terminando por quedarse en Alemania, componiendo y conspirando. Cuando Wagner descansaba de sus partituras sus conocidos ponían a remojar la barba, porque era cuando cogía su cuchillo y salía de caza. ¿Sus presas favoritas? Los cerditos en forma de hucha de los hijos de sus amigos. Wagner se pasó media vida componiendo y la otra media pidiendo dinero en préstamo. Allá donde escuchase tintinear el metal, aunque fueran las cacerolas dentro de una cocina, ya estaba él con la mano extendida. Su elevado tren de vida así lo exigía, y no se avergonzaba de sugerir que era una cuestión de ética ayudarle, además de un honor para el ayudante. El barón Von Hornstein hablaba de la mezquindad y vanidad de Wagner, que tan de manifiesto se pusieron en una carta fechada por el músico el 12 de diciembre de 1861 (48 años) en la que le conminaba para el siguiente verano a cederle en uso una de sus propiedades, «preferentemente en la región del Rin», para poder componer a su gusto, tras lo cual y aprovechando que el Pisuerga también pasaba por Prusia, donde por entonces residía, le había pedido un préstamo de seis mil francos a remitir a la mayor brevedad. Tiempo después el barón escribió a alguien: «Debo confesar que la cuantía de la suma y el tono de la carta ayudaron a que mi negativa fuera mucho más fácil».

Béla Bartók (59 años) consideró América como un mal necesario y se dejó estampar en el pasaporte el cuño inevitable, embarcando con su mujer en el verano de 1940, cuando entendió que era «un salto desde la incertidumbre

hacia una intolerable seguridad». Sin embargo, buscando su oro particular lo único que vio brillar allí fue la corona de la Estatua de la Libertad. El llamado que hizo a Hungría fue patético:

Nuestra situación empeora de día en día. Nunca en mi vida, desde que me gano el pan, me he visto en una situación tan terrible. Mi mujer lo soporta todo heroicamente. Hasta ahora habíamos tenido gratis dos pianos. Pero acabo de recibir el aviso de que se van a llevar uno. Naturalmente, no tenemos dinero para alquilar un segundo piano, así que no dispondremos de la posibilidad de estudiar las obras para dos pianos. Y cada mes recibo un golpe por el estilo. Me rompo la cabeza preguntándome qué me va a ocurrir el mes que viene...

Decididamente, América no le dio nada a Bartók, tan sólo doctorados *honoris causa* que, según él, no le daban de comer. No, no recibió dinero de la munificente América, sólo una pequeña porción de tierra en el Cementerio Ferncliff. Había entrado en el país inadecuado; muerto de frío o de calor había accedido a oscuras a la ducha inadecuada y abierto el grifo inadecuado. Para sobrevivir en América como músico había que ser un escualo y el horizonte marino para Bartók resultó ser el agua estancada de las cañerías.



Bartók viajó a los Estados Unidos para salir de la pobreza y lo único que multiplicó fueron sus achaques.

Así como Berlioz no se fue a Estados Unidos por los pelos, quien sí lo hizo fue Johann Strauss. Y es que las americanas estaban chifladas por su cabellera rizada, lo que no estaba nada mal para un tipo de cuarenta y seis años. El feísimo Offenbach hubiera sido feliz con una igual, y, de poseerla, a buen seguro se hubiera quedado por más tiempo en la tierra de las oportunidades. Strauss embarcó rumbo a Boston el 1 de junio de 1872 acompañado de su esposa, su «utilísimo» perro terranova y sus sirvientes. Dieciséis días después pisaba destino con una ingente corte de histéricas fans esperándole y abalanzándose sobre él para pedirle un recuerdo imperecedero: mechones de su pelo, que él iba cortando disimuladamente a su terranova. Strauss era un contable excelente, y no lo digo por el cómputo de trasquilados. Había exigido la friolera de cien mil dólares por dirigir catorce representaciones de *El Danubio azul* en Nueva York (un tiempo después regresó a América para... ¡duplicar esa cifra!) y estaba convencido de que sus vales valían lo que

sonaban. Y así fue. Su paso por Boston fue memorable. Dado que se trataba de música Strauss opinaba como el viejo Haydn: el idioma no sería ningún problema, así que tiró de encanto y el diario *World* terminó por darle la razón: «El rey del vals sin duda es buena persona. Habla únicamente alemán, pero sonrío en todos los idiomas».

También Prokófiev fue muy apreciado en América, sobre todo por los productores de naranjas en Florida y California, que encontraron un filón publicitario sirviéndose de su ópera *El amor de tres naranjas*, estrenada con gran éxito en el Chicago de 1921. Habiendo pasado cuatro años en Estados Unidos, Prokófiev volvió a Europa con la sensación de haber sido exprimido: «Regresé con mil dólares en el bolsillo, un fuerte dolor de cabeza y un abrumador deseo de escapar a algún lugar tranquilo donde poder trabajar en paz». Bastante mejor le fue a Ravel (52 años) seis años después. A finales de 1927 un viaje a Estados Unidos le permitió volver a París cuatro meses después con un fortuna en el bolsillo: veintisiete mil dólares, combinando ocio y negocio para visitar entre concierto y concierto la casa de Poe, las cataratas del Niágara o el Gran Cañón.

Puccini estaba tan encantado con los dólares americanos que cuando pisaba el puerto de Nueva York desencajaba ligeramente la mandíbula y llamaba «Buterrfly» a su *Butterfly*, sin poner reparos a que en el segundo acto de su *Bohème* se sirvieran platos bañados en ketchup en lugar de salsa boloñesa. En enero de 1907 fue contratado por el Metropolitan de Nueva York para supervisar durante seis semanas varias representaciones de *Madame Butterfly* y otras tres óperas. Puccini tenía por entonces cincuenta y un años. Cuando se embolsó los ocho mil dólares del contrato supongo que sonreiría al recordar la fecha de su nacimiento y después aquella ridícula frase de Rilke acerca de que la verdadera patria era la infancia...

El desapasionamiento de Charles Ives por el dinero tenía truco. No necesitó ganarse a América porque ya vivía en ella, pero sí ganarse a los americanos porque no vivía en ellos. Su música, sumamente dura al oído, lo impedía, así

que lo más inteligente era llegar a sentarse en sus rodillas abaratando costes, y es que el adinerado Ives se pudo permitir un extravagante altruismo como era imponer a los editores de sus obras que estas no dejaran beneficios ni para el compositor ni para el editor, o sea, un recado a caballo entre la maldad y la ingenuidad. Por supuesto, ningún editor volvió a llamar a su casa, pero sí las empresas de mensajería, porque también le dio por enviar a portes pagados sus partituras a quienes se las pidieran con un interés auténtico. Quien sí le llamó en 1947 (70 años) fue el organizador de los premios Pulitzer para anunciarle que su *Sinfonía nº 3* acababa de reportarle fama y quinientos dólares. Sintió curiosidad por aquella sinfonía, que palpó con dificultad para reconocerla como suya, dado que habiendo sido compuesta en 1904 se había estrenado cuarenta y dos años después. La fama la aceptó de buen grado; en cuanto al dinero lo donó a un amigo. Bien se lo podía permitir quien tenía treinta millones de dólares en participaciones de su empresa cuando abandonó su consejo de dirección...

Qué lejos estuvo de experimentar todo esto el pobre Berlioz, atado a sus periódicos de tal forma que eran ellos lo que le sacaban a pasear cada mañana para hacer y rehacer sus necesidades. En 1835, contando con treinta y un años, el francés estaba en el punto álgido de su desesperación. Su esposa Henriette no encontraba trabajo como actriz y el hijo de ambos, Louise, ya de un año, demandaba cada vez más gastos y atenciones, así que era inevitable dirigir la vista (aunque a la postre no los pasos) a la tierra inevitable: América. Si Berlioz no dio el salto fue por la falta de seguridad laboral en un país desconocido y por la corta edad del crío. Tampoco Shostakovich quiso dar el salto; su inseguridad personal y su extremada timidez se lo impedían. Así lo reconoció a la escritora armenia Marietta Shaguinyan, según esta recogió en su *Diario* de 1943: «me gustaría ir a América, pero sólo como turista. Me resultaría muy difícil hacerlo como músico». Shostakovich tenía por entonces treinta y siete años y una vida por delante... para llenarla de temores y miedos.

La vida más allá de los dólares

Para otros el talismán no estaba en América, sino bastante más cerca, en los límites de Europa, sin necesidad de transbordos oceánicos ni empacados masivos de maletas, por mucho que las monedas de destino no fueran tan sólidas como la americana. Cuando Pablo Casals hincó en suelo alemán la espiga de su violonchelo fue como haber llegado a Flandes y clavar la pica. Mucho habían cambiado las cosas desde que Tácito escribiera su *Germania*, contando en su libro cómo el rastro de los glotones germanos podía ser seguido gracias a los enormes excrementos que dejaban por el camino. Casals comprobó que el tracto digestivo de los alemanes había mejorado sustancialmente, porque lo que ahora dejaban caer eran marcos, y así es como en una gira por ese país en los años veinte del pasado siglo logró recaudar tres millones de ellos.

Verdi vivió su sueño americano sin salir de su terruño, incluso sin salir de su cama. Seguramente llevaba puesto el pijama cuando en 1846 (33 años) escribió a Emilia Morosini: «¡Quién sabe si una mañana no me despertaré «millonario»! ¡Qué hermosa palabra!». Cuando menos el bribón de Verdi ya se sabía en la fase de duermevela, dado que por entonces ya había compuesto y estrenado (por orden cronológico) *Nabucco*, *I lombardi alla prima cruciata*, *Ernani*, *I due Foscari*, *Attila* y *Macbeth*, entre otras. Fue de los que no necesitó irse a América, porque a fin de cuentas allí sólo había empresarios y él necesitaba sangre de mayor postín para chupar, por ejemplo la de los zares, así que sabía lo que hacía cuando en 1862 estrenó *La forza del destino* en el Teatro Imperial de San Petersburgo. Verdi era de los que no daban puntada sin hilo, y con ese hilo empaquetó los veintidós mil rublos que el zar Alejandro II le metió en la chistera, todo un agravio comparativo con los compositores rusos, que recibían unos quinientos rublos por ópera. La generosidad de los Alejandros era alargada para los músicos foráneos, y aún no sé si Chaikovski solicitó la doble nacionalidad para lograr

que Alejandro III le concediera una pensión vitalicia de tres mil rublos anuales. También nuestro Sarasate aumentó allí su fortuna cuando en 1879 (35 años) ofreció una monumental gira que embrujó por completo al país, sobrado de pianistas pero falto de violinistas. Dos meses de conciertos le reportaron ciento quince mil rublos, una cifra ofensiva teniendo en cuenta que por aquella época una familia de clase media se mantenía desahogadamente con mil rublos anuales.

Ya hemos dicho que muchos compositores hubieron de pasar por el aro de América, pero el caso de Niccolò Paganini fue distinto. Había un aro que quedaba mucho más cerca y se ofrecía abierto por la parte de abajo: el Arco de Triunfo parisino. En seis semanas de conciertos recaudó la fabulosa suma de ciento veinticinco mil francos de oro, lo que le granjeó a la par el odio de los franceses y de los tabloides, compartiendo la sensación de haber sido expoliados, llegando a lanzarle vilipendios varios con los que, a modo de mojones, pretendían mostrarle el camino de vuelta a Italia, entre ellos el de haber asesinado a su esposa para trenzar con sus tripas las cuerdas de su violín. Evidentemente salió con los pies en polvorosa, pero antes ofreció un concierto benéfico para apaciguar los ánimos, iniciativa que no sirvió para nada. Días atrás había escrito a su abogado Germei: «Es imposible darte una idea de mis extraordinarios éxitos en París. Si hubiese venido el año pasado habría ganado un millón. El éxito de tantos conciertos consecutivos en una época tan mala como la presente es asombroso». Y es que, corriendo el año 1831, estaba aún muy reciente la revolución de 1830, catastrófica para las arcas del país, así que se entienden bien los esputos de los parisinos frente a unas ganancias de aquel extranjero que contravenían todos los postulados de *liberté, égalité et fraternité* tan vivos en la mentalidad republicana. Paganini tenía cuarenta y nueve años y por entonces ninguna otra finanza musical le hacía sombra, con o sin su mujer arraigada en el violín. En ese mismo año de 1831 dio una gira triunfal por Inglaterra y se repitió el éxito, pero también el agridulce mantra a su abogado: «Si hubiese venido doce

años antes a Londres habría hecho una fortuna; pero ahora no puedo contar con ello, a causa de la miseria que reina en todas partes». Paganini no se olvidó de Alemania, donde llegó a vivir durante dos años; unos meses de actuaciones le reportaron treinta y cinco mil marcos.

Un amante de los bosques como era el finlandés Sibelius difícilmente podía haber perdido algo en el país de los rascacielos. Ni siquiera dinero. El viaje que hizo allí en 1914 invitado por el también compositor Horatio Parker se convirtió en pura anécdota, trayéndose algunos dólares enrollados en el diploma que le acreditaba como doctor *honoris causa* por la Universidad de Yale. A comienzos de 1920 tenía cincuenta y cuatro años, una edad en la que seis hijas naturales y una séptima, impostada, como era la pereza, hacían mutar la escala de valores, así que cuando recibió una muy tentadora oferta desde Estados Unidos para ocupar el puesto de profesor de teoría y composición en la *Eastman School of Music* de Rochester no se lo pensó dos veces. Yo diría que sus exigencias fueron de tal calibre que las hizo para ser rechazadas: un sueldo de veinte mil dólares por nueve meses de enseñanza, la mitad por anticipado, más doce mil quinientos dólares por dirigir conciertos de su propia música. Para sorpresa suya se lo aceptaron y él, desconcertado, siguió aquella corriente, quizá influido por la melancolía del invierno; pero cuando llegó la primavera de 1921 el incomparable deshielo de los bosques y quizá los morros de seis hijas adolescentes puestas en fila india le hicieron replantearse las cosas, terminando por mandar un cable a Rochester en el que se declaraba estar incapacitado para la enseñanza.

Enredados con las cuentas

En resumen, con el dinero una de tres: o se era voraz, o generoso, o descuidado. Mozart pecó de esto último. Era un auténtico desastre para las cuentas. El estreno de *El rapto en el serrallo* generó una recaudación de mil doscientos ducados en sus dos primeras representaciones, pero los beneficios no entraron por la puerta grande para su autor, sino por la

trampilla de la gatera: 427 ridículos florines, y es que el de Wolfgang se había olvidado de reservar los derechos de autor sobre la venta de las partituras, algo que sí hicieron para ellos los editores encargados de la impresión, sin que dieran a Mozart ni la prueba.

Schubert también era de los que solía echar sal a la repostería y azúcar a las legumbres. Su misión era dedicarse a componer y lo demás apostolado vacío. También era el descuido personificado para sus finanzas, siendo su lema vivir al día y tomar el dinero de donde lo hubiera. Aunque por entonces le parecía una fortuna hizo mal en aceptar los ochocientos gulden que el editor Anton Diabelli le ofreció por los derechos de edición de todas sus obras impresas hasta aquel momento, que para desgracia de Schubert eran bien pocas, aunque las suficientes para que el astuto Diabelli se frotase las manos. Corría el año 1822 y a Schubert sólo le quedaban otros seis de existencia. Teniendo en cuenta que en los cuarenta años siguientes ya sólo con el lied *Der Wanderer* el editor logró recaudar veintisiete mil gulden bien puede presumirse el suculento negocio que se granjeó con el resto; para hacernos una idea acerca de las equivalencias piénsese que Beethoven estuvo a punto de firmar un contrato estrella con Jerome Bonaparte, rey de Westfalia, en 1809, por el que iba a percibir un elevado sueldo de 3.375 gulden anuales —350 libras—. Su amigo Leopold confirmó en sus *Memorias* esta desprevenición de Schubert para con su música una vez nacida al papel: «Estaba siempre en apuros, de modo que los editores le compraban sus obras a precios irrisorios y ganaban con ellas cien veces más».

Sibelius tuvo más cautela y lo que malvendió no fue su obra completa, sino, para su desgracia, su obra más conocida, el *Vals triste*, por una mísera cantidad de cinco libras esterlinas, pudiendo haber hecho una auténtica fortuna de haber esperado unos años más. Dar de comer a seis hijas supongo que hacía perder la perspectiva, además del peculio.

Pero lo de tirar por lo bajo no era lo normal. En sus exigencias a algunos músicos «se les iba la olla», como suele decirse. Combinaban un sustantivo

con su *—ismo* y ya estaba la pelota en el tejado del otro: oportunidad y oportunismo, arribada y arribismo, autoridad y autoritarismo... y ya no digamos otros sustantivos sin necesidad de sufijos como apoyatura: celebridad, divismo, vanidad...



Con siete mujeres en casa, Sibelius se las veía y deseaba para llegar a fin de mes a golpe de pentagrama.

El precio de las clases particulares era un auténtico filón para algunos. Chopin podía cobrar la lección a treinta francos, un dinero con el que una familia de clase media parisina podía vivir varios días. Veinte francos habían comenzado por ser suficientes, pero su amante George Sand fue quien en 1841 le convenció para que aumentara el precio otros diez francos, y es que la tuberculosis implicaba un plus laboral de penosidad que a la Sand, siempre alerta, no le había pasado desapercibido. Pero los números que hacía Chopin, o incluso Liszt, no eran nada en comparación con los que Paganini marcaba. Por dos conciertos en Glasgow en 1831 cobró la friolera de mil cuatrocientas libras. Se dirán ustedes: «¿Y? Lang Lang hoy día no ofrece un concierto por

menos de cincuenta mil euros». Pues bien, los números de Paganini hablan por sí solos si se sabe que en esa misma ciudad, Glasgow, Chopin había dado en 1849 un concierto en el que sólo pudo recaudar sesenta libras, mientras que en 1840 Liszt hizo una gira de conciertos por Inglaterra y se frotó las manos cuando supo que iba a cobrar... ¡treinta libras por concierto!, «una cantidad inaudita de dinero», según escribió alborozado a un amigo. El bueno de Liszt ya llevaba el alma de abate mucho antes que su sotana y ya había optado por no cobrar sus clases particulares, clases que daba en Weimar todos los miércoles y sábados desde las tres a las siete de la tarde. Tras 1847, con sólo treinta y seis años, fueron muy pocos los conciertos que se dignó a programar, y no había moneda acuñada en el mundo que sirviera para comprar el placer de verlo tocar, ya que rechazaba frontalmente cualesquiera honorarios. Con diecisiete años ya se veía por dónde iban a ir los tiros. Entonces falleció su padre y sugirió a su madre que se fuera a vivir con él a París, supongo que con la única condición de mirar de vez en cuando hacia otro lado... Cuando la señora llegó a su vera él depositó en sus manos dos cosas de idéntico valor para una madre: un beso y cien mil francos generados por sus giras de conciertos, las cuales habían sido a fin de cuentas contratadas y gestionadas por su incombustible progenitor. El santurrón Liszt se santiguaría cuando años más tarde un agente americano le ofreció dos millones de marcos por una gira de conciertos en Estados Unidos en la que sólo habría de tocar una obra por concierto. Se santiguaría para mostrar al agente dónde habían estado otrora sus cuatro puntos cardinales y ahora sus cuatro puntos artríticos principales. El caso es que Liszt despidió al agente por donde había llegado. Las razones que dio a sus allegados eran del todo punto lógicas: «¿Qué voy a hacer con dos millones de marcos a mis setenta y cuatro años?». Supongo que no serían de tal opinión sus hijos Cosima, Blandine y Daniel...

Vincenzo Bellini era uno de esos seres mimados de los que hemos hablado en el primer volumen, donde los comparábamos con los ángeles rilkeanos. El

italiano reunía los dones a los que aspiraba cualquier mortal de la época: belleza, juventud, talento y tres óperas (*El pirata*, *La extranjera* y *Zaira*) que le habían hecho mundialmente famoso con veintiocho años, y eso que aún le esperaban *La sonámbula* con veintinueve y *Norma* con treinta. Sabía mejor que nadie las reglas de juego y sus apuestas eran siempre ganadoras. En marzo de 1829 comunicó a la Scala de Milán que si deseaba encargarle una ópera no era necesario dirigirse a él respetuosamente como hubiera pedido el infeliz Schönberg, pero sí con un cheque de diez mil francos en la mano, y a partir de ahí que lo trataran como quisieran. Bien sabía Bellini que aquella cifra duplicaba el récord de lo que se había pagado seis años atrás a Rossini por su ópera *Semiramide*, así que su vanidad mataba dos pájaros de un tiro. El 14 de marzo de 1829 escribía una carta que ni su ángel de la guarda se hubiera atrevido a interceptar: «Si quieren tenerme tendrán que pagarme eso porque no rebajaré la cifra en lo más mínimo». Aún en una carta de 1833 le duraba el trance de cifras: «Nunca rebajaré los precios que he conseguido».

Las clases de Vladimir Horowitz al fulgurante pianista Byron Janis a razón de cien dólares la hora supongo que dejaron a este sin poder renovar su vestuario durante varios años, teniendo en cuenta que corrían los cuarenta del pasado siglo. Byron se desquitó llevando a la práctica el título de una obra de Shakespeare, *Medida por medida*, decidiendo vivir una aventura con la mujer de Horowitz, Wanda Toscanini, hija del estelar director, una época en la que Horowitz, por cierto, luchaba contra su pujante homosexualidad y Janis por recobrar lo que no era suyo. Treinta años después a Horowitz sólo le quedaba una convicción firmemente arraigada: su amor por el dinero. Si la consigna del padre Lacordaire era «comprenderlo todo es perdonarlo todo», la de Horowitz era «perdonarlo todo para ganarlo todo», máxime teniendo en cuenta la fortuna que Wanda había heredado tras la muerte de su padre Arturo. El 26 de febrero de 1978 tocó en la Casa Blanca ante el presidente Jimmy Carter y, dándole vueltas a la idea de rentabilizar la visita, decidió

vender los derechos de emisión del recital a las televisiones europeas por 193.000 dólares, todo ello sin el conocimiento ni el consentimiento del presidente, que terminó por declararle *persona non grata*, lo que poco le importó al pianista, para quien lo grato no estaba en las declaraciones oficiales, sino en las fiscales: aquel año había ingresado 1.200.000 dólares. El hecho de que un 31 de mayo de 1987 anduviera por los ochenta y tres años no fue óbice para conservar su visión y dentadura reglamentarias de tiburón, tocando en aquella fecha en Viena y cediendo los derechos televisivos por doscientos cincuenta mil dólares.

El caché de Pablo Casals en los años veinte era desorbitado. No sé qué hubiera pensado el todopoderoso Ferruccio Busoni al saber que los mil dólares que cobraba por concierto solían ser triplicados por el violonchelista tocando aquel instrumento de segundo orden. Por su parte, Sarasate era el violinista mejor pagado del momento, igualando a Busoni en caché. Seguro que entre las cláusulas de sus contratos figuraba alguno de sus proverbiales olvidos para incentivar más la atención del auditorio. En su segunda gira por Estados Unidos en 1889 firmó unas cifras que daban vértigo, y es que según una publicación barcelonesa de la época había ofrecido cien conciertos a razón de tres mil francos cada uno, añadiendo que la artífice del milagro había sido la unión de su mano y de un Stradivarius valorado en veinticinco mil dólares, unión que Sarasate tasaba en un precio muchísimo más alto si tenemos en cuenta que en aquella gira se le ofrecieron cien mil dólares por el instrumento, que rechazó de cuajo. Pero llegó Fritz Kreisler diecisiete años después de la muerte de Sarasate y volvió del revés los números del violín firmando en 1925 para la casa Victor un contrato de 750.000 dólares durante cinco años. Créanme si les confirmo sin margen de error que Kreisler era un señor con un violín en la mano y no con un balón pegado al empeine... Hoy semejante inversión de roles sería inconcebible. Su esposa Harriet Lies se convirtió en su representante y negoció con mano de hierro sus contratos. De hecho logró que su caché por concierto aumentara de trescientos a tres

mil dólares en 1920, convirtiéndolo en el violinista mejor pagado del orbe. Quedaba justo por detrás el prodigioso ruso Jascha Heifetz, uno de los mayores talentos que ha generado la historia de la música. Dado que a los seis años de edad dominaba el *Concierto para violín* de Mendelssohn con aquel fenómeno sólo había que sentarse y esperar, y a ser posible con unas gafas de sol homologadas, porque Heifetz ascendió como un meteorito e iluminó todo el espacio musical con sus destellos. Nadie como él en Estados Unidos (salvo el canadiense Gould en Rusia) encarnó la locución del *veni, vidi, vici*; cuando con dieciséis años viajó al imperio de los dólares se estrenó en el Carnegie Hall y le llegó la fama en América de la noche a la mañana. Sólo dos años después ya ganaba dos mil quinientos dólares por concierto, y abandonada muchos años después la grabación de discos, aún la discográfica Victor le hacía llegar cada año unos cien mil dólares de réditos.

Joseph Hoffmann firmó un contrato con Aeolian Duo-Art en la década de los veinte por el que percibió cien mil dólares a cambio de grabar un centenar de obras durante quince años. Su buen amigo Rachmaninov le iba a la zaga en los números, con el mérito añadido de poder estirarlos viviendo como vivía en plena depresión económica, léase «América-años 1929-1930». Cuenta Harold Schönberg que si en aquella época un padre de familia ya se podía dar por satisfecho llevando a casa un sueldo anual de tres mil dólares, los cincuenta o sesenta conciertos que Rachmaninov solía dar por temporada le reportaban unos 135.000. Amigo íntimo suyo era el bajo ruso Fiódor Chaliapin, que exigía entre tres mil y cinco mil dólares por función, y hasta seis mil quinientos si se trataba de un recital, ya que desde aquella parra debía mantener a dos esposas, una docena de hijos y a parientes menesterosos de rama baja en el arbolado genealógico. Sin duda fue el Bach del siglo XX. Cuando se sentaba a la mesa para contratar unos honorarios no tenía cartas que poner bocarriba, sino el libro de familia bien abierto, y entonces la compasión del empresario hacía todo lo demás. En aquella época sólo Enrico Caruso le seguía de cerca, cobrando dos mil quinientos dólares

por función en el Metropolitan de Nueva York, llegando a amasar tal fortuna que corriendo el año 1918 se permitió rechazar una oferta de cinco mil dólares por función de la Ópera de Chicago argumentando que no le apetecía cantar.

Con sesenta y un años, Arnold Schönberg se había subido a la parra de Chaliapin y desde allí no sólo comía uvas, sino que también las arrojaba y se sentía como un emperador dando de comer a sus súbditos. Acababa de llegar a Los Ángeles para establecerse definitivamente en la ciudad y debía aprovechar el innegable tirón de su apellido, con o sin *Herr*. El productor americano Irving Thalberg fue uno de los primeros en picar. Cuando le pidió presupuesto para musicar la película *La buena tierra*, basada en la novela homónima de la nobel Pearl S. Buck, Schönberg no se anduvo por las ramas y, saltando de la parra, fue muy expeditivo. La respuesta la recogió Hans Heinsheimer en su libro *Menagerie in F Sharp (Zoológico en fa sostenido)*: «Mis condiciones son muy simples. Quiero cincuenta mil dólares y la garantía absoluta de que no se modificará ni una sola nota de mi partitura». El productor se le quedó mirando fijamente. En Viena podías permitirte el lujo de ser manco, pero en América las cosas funcionaban de otra forma. Se necesitaba mucha «mano izquierda». No sé con cuál de ellas le despidió Mr. Thalberg en aquel mismo momento, pero seguro que la apretó más de la cuenta y nunca más volvieron a verse.

Quien no podía prescindir de las dos manos para dirigir era Felix von Weingartner, de quien cuenta Pablo Casals que lo vio subido al podio durante un ensayo completo del *Concierto para violonchelo* de Dvorak con la batuta en una mano y el cheque recién extendido en la otra, quizá por miedo a que se lo llevara la cuerda de vientos. Es seguro que aquel papelito marcando los compases de entrada a Dvorak no habría impresionado lo más mínimo a los miembros de la Filarmónica de Berlín, quienes se conocían tan al dedillo las obras de Brahms como la cotización de todos los valores bursátiles en el parque de Fráncfort. A raíz de los profundos desencuentros habidos en los

últimos años de matrimonio entre Herbert von Karajan y aquellos músicos se alzó la voz crítica de Peter Alward, director de la división clásica de EMI: «Dios sabe cuánto le debe [a Karajan] esta orquesta. Para empezar, hizo muy ricos a todos sus miembros. Las grabaciones, vídeos, etc., que realizaron con él les reportaron a todos Mercedes y varias casas».



Karajan durante una de sus mimadas interpretaciones con la Filarmónica de Berlín.

En este capítulo hemos podido comprobar que el mundo de los compositores era un mundo de contrastes. No me refiero a que unos eran tonales y otros atonales, unos apegados a la tradición y otros pegados con ella, o unos impresionistas y otros impresionados. Me refiero a los contrastes entre aquellos que tenían una liquidez absoluta y aquellos que tenían un oído absoluto, pero no para escuchar los sonidos en su cabeza, sino el ruido más humillante de todos. Rabindranath Tagore escribió unos versos que fuera de las postales cursis tienen un sentido dudosamente cosmogónico: «Si de noche lloras por el sol las lágrimas te impedirán ver las estrellas». Hubo músicos que se pasaron la vida llorando por algo de dinero y el ruido de las tripas les impidió escuchar los sonidos en su cabeza.

A esa humillación me refería.

Capítulo 2

El infierno son las otras (Los eternamente indecisos)

Me permito moldear un poco la famosa frase de Sartre. Para el filósofo el enemigo eran los otros, sus semejantes; para muchos compositores las otras eran ellas, las notas, quién si no. Las combinaciones eran tan infinitas y al mismo tiempo tan impositivas que optar por alguna de ellas era enfrentarse a un juicio de valor, cuando no a un juicio clínico, y es que la persecución de la belleza era para volverse loco. Ya no digamos cuando lo que se perseguía era un significado al margen de la estética. En estos casos dudar era hacer amigos: ante la menor sospecha de cojera en una partitura lo mejor era entregarla a un colega y dejar que se fuera con su música a otra parte, a esos terrenos de la reflexión donde alguno que otro no era capaz de llegar. La partitura terminaba regresando a su dueño, amaestrada y con los pañales ya cambiados. Y no con un pan bajo el brazo, sino con una muleta irrompible. Sin lugar a dudas... ¡dudar hacía amigos! Las certezas inmediatas se quedaban para los ególatras de la música; nada había como dudar para sentir durante un minuto de gloria la orfandad de las musas, la liberación de su yugo, sus crueles imposiciones de dominatrices, las primeras damas que se vistieron de cuero para mostrar quién mandaba sobre quién. Las certezas pasaban desde la intuición hasta la notación sin filtros depuradores, así que lo más práctico era dudar hasta la extenuación para, desde una periferia segura, avanzar hacia el núcleo de la célula temática. Dante supo de lo que hablaba cuando en su *Divina Comedia* (Canto XI del *Infierno*) reveló que «tanto como saber me agrada dudar». La duda como filo inofensivo, como aproximación inocente en un juego de tanteos ante la revelación que aterra. Cada nota era eterna y, puesta sobre el papel pautado, ya nunca regresaba. Su hibernación ya era la de los mamuts del pleistoceno. El infierno eran las otras, las notas que se quedaban fuera, ateridas de frío, clamando por entrar. Ser músico, un músico auténtico, era saber escuchar sólo al principio,

y a algunos este aprendizaje les llevó toda una vida. O sea, todo un mar de lágrimas.

Talleres llenos de serrín

Beethoven lloró sobre la partitura de su *Concierto n.º 3* para piano, no tanto por tristeza como por alivio. Lo cierto es que había sido escrito varios años antes de su estreno, pero las revisiones en taller fueron tantas que el de Bonn no acababa de atreverse a poner aquel concierto en carretera, y cuando lo hizo la partitura original más bien se parecía a un cuaderno de guerra con emplazamientos en clave. Tratándose de Beethoven ya nos podemos imaginar lo que pasó: la eterna falta de tiempo... Llegó al ensayo general y después al estreno sin poder anotar la parte del solista, pero quien sufrió el pánico escénico no fue precisamente el compositor, sino quien se encargó de pasarle las hojas, el compositor y director Ignaz von Seyfried:

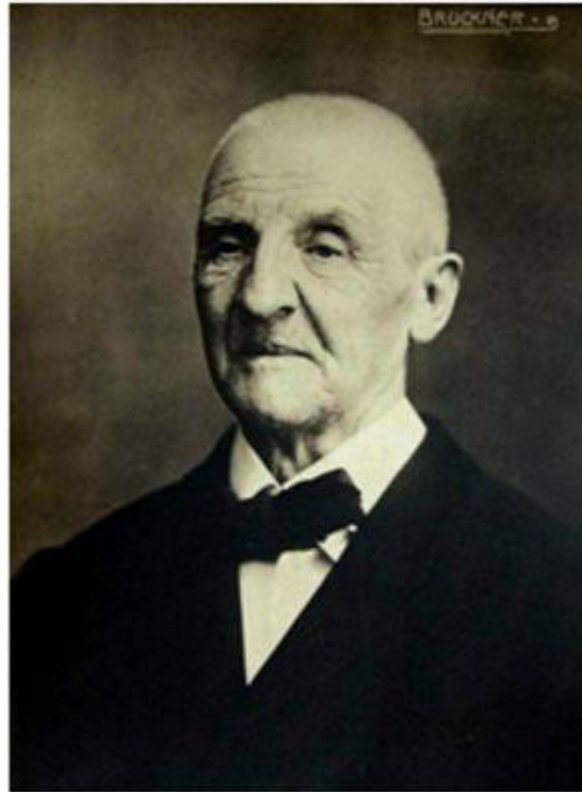
¡Por Dios que del dicho al hecho hay mucho trecho! Lo que tenía delante era casi todo hojas en blanco. Como mucho, en una u otra página, había garabateados unos pocos jeroglíficos egipcios que me resultaban absolutamente ininteligibles, pero que a él le servían de indicación, ya que tocó prácticamente de memoria toda la parte del solista. Como ocurría con mucha frecuencia, no había tenido tiempo de pasarlo todo al papel. Me dirigía una mirada disimulada cada vez que llegaba al final de una de sus páginas invisibles. Se divertía enormemente con mi apenas disimulado nerviosismo.

Su opera *Fidelio* a punto estuvo de morir de hipotermia por todas las veces que su autor la sumergió en líquido amniótico para ver si de una vez por todas la veía nacida. Escribir una ópera eran palabras mayores, así que había que avanzar como si el campo de notas fuera en realidad un campo de minas; de hecho no pocas partes de la ópera fueron revisadas de continuo,

como por ejemplo la introducción al aria de Florestán, que sufrió hasta dieciocho liposucciones. Una anotación de 1813 dice lo siguiente: «Desde el mes de marzo hasta el 15 de mayo de 1814, reescrita y corregida la ópera *Fidelio*». Las inseguridades ya habían comenzado con su *Op. 1 Tres tríos para piano*. Necesitó tres años de continuas revisiones para darles el visto bueno y el pase al editor. Sin embargo, quién iba a decirlo, Beethoven terminó por ser un confeso enemigo de los retoques; por eso podría pensarse que con las revisiones de *Fidelio* aspiraba a la perfección, pero en verdad sólo perseguía sellar herméticamente la bolsa de la basura y deshacerse de ella Rin abajo. Carta al doctor Treitschke de abril de 1814, ocho años después del estreno: «La partitura de la ópera está tan terriblemente escrita que no he visto otra igual, y he tenido que revisarla nota por nota. Os aseguro, querido Treitschke, que con esta ópera me he ganado la corona de mártir».

A Bruckner, sin embargo, le agradaba mucho más dudar que saber. Incluso encontraba un placer visceral en ello. El secreto de la eterna juventud radicaba en saber llegar a la noche sin despeinarse, libre de fórmulas y apotegmas, de manera que cuando se encontraba un escollo insoluble «pasaba palabra» y mandaba a algún explorador a aquel desfiladero de notas esquivas. Bruckner combinaba talento e hipocondría en sus labores de obstetra; lo digo porque en cada sinfonía que traía al mundo veía instalada alguna suerte de enfermedad, así que lo mejor era, ya se sabe, ¡pedir un segundo diagnóstico! La obsesión comenzó con su *Primera sinfonía*. Estrenada el 9 de mayo de 1868 no pareció dejarle muy convencido porque regresó a ella en 1877, por la puerta de atrás, como un hijo pródigo y no como el padre que era, añadiendo y eliminando compases, aunque un año más tarde se dijo que no había nada tan auténtico como el primer brote y repescó la versión original de los movimientos tercero y cuarto. Aún corría el año 1889 cuando seguía modificando la pieza, y todavía en los dos años siguientes la revisó por completo, entregándola al director Hans Richter para

su reestreno. Sólo ahí siguió el consejo de Juan Ramón Jiménez: «No la toques ya más, que así es la rosa». Sólo que ahora, de tanto retirar y estirar costuras, se parecía más a un tulipán. Con la *Tercera* las cosas no fueron muy diferentes. A Bruckner le gustaba la geometría, pero no acababa de decidirse entre el círculo y el cuadrado, así que optó por la cuadratura del círculo, o sea, insertar lo posible en lo imposible y lo imposible en lo posible, un meollo de donde sólo se salía metiendo en un sobre el resultado y poniendo la dirección del colega más cercano. La primera versión tenía un tufillo wagneriano que incomodaba al sistema vegetativo del poderoso crítico Eduard Hanslick, de manera que para arrimar aquella ascua se santiguó, pidió perdón desde *Parsifal* hacia abajo y suprimió todas las referencias que recordasen al maestro de la colina verde, reduciendo los compases de 2.056 a 1.815. Pero el director Franz Schalk le sugirió varias podas que formaban un aro por el que Bruckner entró obedientemente, de modo que el vagón de cola terminó cogiendo el aroma de la máquina delantera, es decir, la *Tercera* terminó pareciéndose a la *Octava*, que el autor había terminado recientemente, quedando en 1.644 compases. Con la *Cuarta* llegó el acabose, ya que existen de ella cinco versiones, que se sepa. En la quinta versión los editores se encontraron con demasiadas notas y sin consultarle mutilaron el *scherzo* y el *finale*, alterando por entero la orquestación. En cuanto a la *Quinta* también llegó al mundo en la época de poda, que en el ciclo estacional de Bruckner abarcaba los 365 días del año, así que, por aquello de que el autor nunca ponía guardianes en la entrada a sus obras, Schalk entró de nuevo hasta la cocina y eliminó 122 de los 635 compases del último movimiento, recortando también los movimientos restantes. La sinfonía perdió de esa forma un poco de su honra, además de veinte minutos. En cuanto a la *Octava*, sufrió el rechazo del director Hermann Levi, de manera que, terminada en agosto de 1887, el autor se pasó el resto del año revisándola junto a Franz Schalk, llegando a eliminar 150 compases.



La responsabilidad que Bruckner sentía hacia sus sinfonías era tal que dejaba que cualquiera intentara perfeccionarlas.

Vístememe despacio...

Concebir obras geniales a edades tempranas suponía volver a ellas de por vida, y en cierta forma esto entrañaba una condena que no venía en los manuales de mitología, pero sí en los de musicología. Rachmaninov compuso su *Concierto para piano nº 1* en 1892, con apenas diecinueve años, surgiendo la necesidad de revisarlo veintiséis años después. Cuando Grieg compuso su *Concierto para piano en La menor* (del que, por cierto, Rachmaninov dijo que era el mejor concierto jamás creado) le dotó de dos caras, como un dios Jano: con una miraba hacia atrás, a lo hecho, y con la otra hacia delante, a todo lo por hacer. Lo revisó durante cuarenta años, intentando que ambas caras se encontrasen para dejarle por fin dormir en paz. Compuesto en 1868 fue reescrito hasta en siete ocasiones, la última en 1906-1907, es decir, hasta el mismo momento de su muerte.

Robert Schumann pecaba de las mismas sombras sinfónicas que Bruckner. Su inseguridad como orquestador le ponía entre la espada y la pared, así que entre el filo y el estuco veneciano tenía muy claro por lo que optar. Su *Primera sinfonía* la abordó «de viejo», a los treinta años, a principios de 1841. Empleó en ella poco menos de un mes, dejando constancia en el manuscrito no tanto de las prisas como de las inseguridades, ya que la instrumentación aparece revisada innumerables veces. Mendelssohn, que se encargó del estreno y de los tres ensayos previos, fue el mejor valedor de la obra e hizo cuanto pudo por mejorarla a medida que la iba oyendo con el corazón metido en un puño por la incompetencia de su amigo. La primera en la frente se la dio Felix a Robert ya al inicio del primer ensayo, cuando oyó la entrada de los bronce al comenzar la obra, sugiriéndole que se tocara una tercera más arriba, propuesta que recibió de inmediato la validación de su autor. Con la *Segunda sinfonía* Schumann dio un gran salto, porque ya no necesitó de la advertencia de terceros para entender que la pieza no valía gran cosa, aspecto en el que reparó el 5 de noviembre de 1846, día de su estreno, decidiendo reescribir buena parte de ella e incluso hacer una segunda versión que se presentó al público el 16 de noviembre. Tampoco sus *Estudios sinfónicos* se vieron libres del bisturí; su primera versión es de 1834 y la última, con varias podas por el medio, de 1852, cuatro años antes de su muerte. Era una época donde los primeros tanteos pianísticos arrojaban obras de la grandeza de los *Estudios* y de su *Sonata para piano nº 2*, pero también, por tanto, conflictos entre el ser y el deber ser en el estricto plano musical. Aquellas obras llevaban como opus el número 13 y el 14, y ambas fueron sometidas veinte años después a un proceso de revisión total que hizo las versiones iniciales irreconocibles en algunos aspectos.

Tampoco Arrigo Boito, libretista de Verdi, parecía saber qué hacer con los emperadores más allá de lo que había leído en la obra de Suetonio sobre los césares romanos, y es que habiendo comenzado el entramado de su ópera *Nerone* en 1862 esta aún seguía inconclusa cuando falleció en 1918, perdido

en una mar de revisiones. A Ernest Chausson también le atormentaba la inseguridad y le mareaban las infinitas posibilidades de las combinaciones, así que podía tomarse días e incluso semanas enteras para resolver la adecuación de un solo compás, mientras las ideas se agolpaban pidiendo entrar, permitiendo aquel el acceso como una especie de liberación controlada. No en vano empleó catorce años en componer su ópera *El rey Arturo*, demasiado tiempo para pasar en la actualidad completamente desapercibida. Tanéyev era de los que pisaba con pies de plomo por las partituras, de ahí que hubiera empleado diez años en componer su ópera *Orestes*. Rimski-Korsakov dejaba testimonio en sus memorias de aquella labor de orfebrería, a caballo entre la admiración y la censura:

Antes de dar comienzo a una obra Tanéyev llevaba a cabo un considerable número de esbozos y estudios. Escribía fugas, cánones, combinaciones contrapuntísticas sobre los diversos temas, frases y motivos de la futura obra, y tras este duro entrenamiento trazaba el plan general de la composición y daba cima a la obra. Este fue el procedimiento que empleó para componer Orestes.

Chopin, sin embargo, carecía de método; no seguía unas líneas directrices, sino que la inspiración le seguía a él por cualesquiera riscos la llevara. Lo cierto es que componía según improvisaba, sólo que cuando llegaba el momento de plasmar al papel aquel enjambre invisible las abejas se resistían a ser ensartadas con alfileres. Vamos, que la indecisión le maniataba. El malogrado pianista Carl Filtsch dejó descrito ese modo de trabajar que por entonces (marzo de 1842, 32 años) hechizaba al mundo:

Es maravilloso oír a Chopin componer de este modo. Su inspiración es tan inmediata y completa que ejecuta sin vacilar, como si la cosa tuviese que ser así. Pero cuando llega el momento de anotarlo todo y de recapturar el pensamiento

original con todos sus detalles pasa días de tensión nerviosa y de desesperación casi temible. Modifica y retoca casi sin descanso las mismas frases y se pasea de un lado a otro como un loco.

La maldición de las *quintas*

Si sobre las novenas sinfonías pesaba una romántica e irracional maldición tanatofóbica, la que pesaba sobre las quintas era mucho más tangible, ya que estaban llamadas a cambiarse de ropa cada poco. Ya hemos visto lo que pasó con la *Quinta* de Bruckner. Pues bien, la de Mahler no se quedó atrás. Fue estrenada el 18 de octubre de 1904, pero eso casi se quedó en anécdota, ya que en 1905 la sometió a una profunda revisión, como también en 1906 aprovechando una función que representó en Ámsterdam. En 1908 le tocó restaurar casi todo el color, y al hilo de la nueva paleta escribió: «He revisado recientemente mi *Quinta* y desearía tener la oportunidad de dirigir esta cuasi novedad». En fin, la penúltima puesta de largo pudo ser en Múnich, y para la ocasión Mahler exigió cinco ensayos completos. Pues bien, modificó la sinfonía tras cada uno de los ensayos. Meses antes de morir en 1911 arrojó por fin la toalla, y es que, de tan mojada, ya no quedaba por donde secar una sola nota. Así lo confesaba al director Georg Göhler: «He terminado la *Quinta*. En verdad tuve que volver a reorquestrarla por completo. No comprendo cómo pude haber estado tan completamente errado». Su amigo el director Bruno Walter no fue ajeno a esa insatisfacción como sello distintivo del genial vienés. Recordaba cómo Mahler había recibido quince mil marcos por el encargo de la *Quinta*, y cómo tras su estreno había recapacitado sobre lo oído y descubierto con horror que la instrumentación carecía del tejido polifónico propio de una obra grandiosa, optando entonces por modificar toda la instrumentación. «En varios meses — dice Walter en su libro sobre Mahler— rehízo una partitura casi enteramente transformada y volvió a poner los honorarios a disposición del editor para

reimprimir en parte y para corregir todo el material». Con la *Quinta* Mahler adoptó la costumbre de revisarlo casi todo, curándose sólo cuando llegó a la *Octava*. Recuerda Alma cómo Gustav «orquestó la *Quinta* de manera diferente prácticamente para cada ejecución; la *Sexta* y la *Séptima* estaban continuamente en proceso de revisión». La instrumentación perfecta era para Mahler un oscuro objeto del deseo que perseguía bien despierto y sin el señuelo de la fantasía. Cuando estrenó la *Séptima* en septiembre de 1908 confesó quedarse «desgarrado por la duda» en lo concerniente a la instrumentación, así que se propuso someter la duda a un proceso de decantación hasta eliminarla, revisando la instrumentación varias veces. Prueba de tantas inseguridades es una carta a Alma del 22 de mayo de 1906 (45 años), preparando el estreno de la *Sexta* en Essen: «Mi queridísima *Almshi*: ayer fue un día de intenso trabajo: cinco horas de ensayo y siete horas de revisión de la partitura». Las ataduras de aquellos demonios internos habían comenzando a evidenciarse ya con el estreno de su *Primera sinfonía* el 20 de noviembre de 1889. Siendo recibida al final con los mismos aplausos que abucheos no es de extrañar que en los diez años siguientes hubiera dirigido cinco versiones diferentes, llegando a eliminar el Andante, aunque lo repescara unos meses después. No en vano el compositor llegaría a confesar a su amigo Bruno Walter que nada le placaría tanto como poder revisar todas sus partituras cada cinco años.



Mahler corrigió tantas notas de su Quinta sinfonía como veces se ató los zapatos en los últimos años de su vida.

La *Quinta* también trajo a Sibelius por la calle de la amargura, y no me refiero a la quinta de sus seis hijas. Ya le llevó unos tres años completarla, pero cuando se estrenó en diciembre de 1915 no le convenció en absoluto, se escabulló como pudo de los aplausos y se recluyó para reescribirla; todo parecía ir sobre ruedas cuando se representó en 1916, pero sobre el escenario todas ellas pincharon y Sibelius se llevó la partitura en brazos para intentarlo por tercera vez; estaba preparado para estrenar una tercera versión en 1917 cuando la Primera Guerra Mundial irrumpió (indirectamente) en su país, en su casa, en su corazón, y la *Quinta*, gravemente afónica, hubo de esperar a que las bombas callaran para dejarse oír. La versión definitiva es de 1919.



A Sibelius se le atragantó una y otra vez su Quinta sinfonía.

El suicidio colectivo de las neuronas

Cuando Verdi estrenó *Nabucco* sin haber cumplido aún los treinta encadenó no pocos honores hasta su canto de cisne salido de la garganta de *Falstaff*, cincuenta y un años después, pero ese eslabonado no dejó de chirriar en no pocos momentos. Era el ruido de su inspiración atascada, lo cual sucedía muy a menudo. Cuando estrenó *Macbeth* cinco años después de *Nabucco*, en 1847, el clamor fue notable y las alabanzas repartidas a manos llenas, lo que no le impidió volver sobre ella en 1865 para revisarla por completo siguiendo el consejo de su editor francés, Léon Escudier, de cara a su reposición, siendo esta la que habitualmente se representa. Sin embargo, en algunos casos la necesidad de revisar no respondía a un impulso de mejorar o al prolapso de la inseguridad, sino... ¡a un acto de generosidad coyuntural! Eso fue lo que ocurrió con su *Don Carlo*, tras advertir en los ensayos para su estreno en Bolonia que la gente no podía tomar el último tren de regreso a

casa, por lo que se recortó el último cuarto de hora, un material que sólo fue descubierto poco antes del año 2001. *Simón Boccanegra* no fue una excepción. Estrenada el 12 de marzo de 1857 constituyó un sonoro fracaso, de manera que el compositor la reevaluó entera en 1880 a propuesta de La Scala, rehaciendo no sólo la música, sino también, ayudado por Arrigo Boito, el libreto original de Piave. Su reestreno en La Scala el 24 de marzo de 1881 cosechó un éxito considerable. Revisar era un destino que empujaba con fuerza, así que no podía quedar fuera del pack *La forza del destino*. Estrenada en San Petersburgo el 10 de noviembre de 1862 Verdi nunca se mostró satisfecho con su *Finale*; por ello cuando en 1868 montó la obra en La Scala aprovechó para reformarlo y componer también su famosísima obertura, que sustituía al breve preludio inicial.

Unos años después la fría Rusia daba luz a un niño nacido para extrañarse, no tanto por la imperfección de los demás como por la suya propia. Cuando esto ocurría era como si le hablaran en otro idioma y no en el materno. Es cierto que torres más altas habían caído, pero la de Sergéi Rachmaninov era la menos previsible. Carta a su amigo Vladimir Mozorov desde Nueva York en septiembre de 1922 (49 años):

Hago progresos, pero, hablando francamente, cuanto más toco más advierto mis limitaciones. Probablemente nunca aprenderé, o si lo consigo tal vez ocurra la víspera de mi muerte. [...]. Años atrás cuando componía me atormentaba porque lo hacía mal y ahora me atormento porque lo toco mal. En lo más hondo de mi corazón tengo la firme creencia de que podría hacer ambas cosas mucho mejor. Vivo con esta creencia.

Doce años después de fracasar con su *Primera sinfonía*, Rachmaninov se aventuró con la segunda, pero con el freno de mano echado. Las largas pistas de despegue para su inspiración las reservaba para otras formas

musicales. Las obras para piano le habían hecho explorar lo mejor de su cerebro; el mundo sinfónico lo mejor de su aparato digestivo, más concretamente su conducto final.

¡Al diablo con ellas! —escribía a su amigo Mozorov—. No sé cómo escribir sinfonías, y además no tengo deseos reales de hacerlo [...]. Tengo muy poca fe en mi obra en general y en la elección del tema apropiado en particular. Sólo cuando ya he avanzado mucho en una obra empiezo a convencerme del resultado final, y llego casi hasta el final del trabajo sin estar seguro de ello.

¿Inseguridad creadora o autoexigencia patológica? ¿Ambas cosas quizá? En diciembre de 1906 (33 años) componía no *Alla turca*, como Mozart, sino *Alla arabiga*, de derecha a izquierda, a juzgar por los resultados: «Empiezo a creer —se quejaba a Mozorov— que nada de lo que he escrito últimamente le gusta a nadie. Y comienzo a preguntarme a mí mismo si todo no serán tal vez puras tonterías. Mi sonata es realmente extravagante e interminable».

Pero los músicos tenían una especie de responsabilidad histórica que les llamaba a no cometer actos de locura y a juzgarse a sí mismos con una pequeña dosis de eternidad, es decir, de responsabilidad sublimada; de lo contrario muchas obras con un número de opus muy alejado del 1 habrían perecido irremisiblemente en el fuego, tal como ya hemos comprobado en el primer volumen de este libro. Cuando Debussy compuso su *Pelléas* sabía que había dado un paso más cercano al extravío que al aplauso, pero la sostuvo sin enmendarla. *Pelléas* fue el hijo pródigo que creció durante demasiados años fuera de su alcance paternal, pues habiendo sido iniciada en 1862 concluyó su primera versión en 1895 y una segunda en 1897, si bien aún realizó numerosas rectificaciones hasta su estreno en 1902. En realidad la instrumentación de la ópera quedó afianzada en los ensayos previos al estreno, habiendo sido escrita con las prisas de las contrarrelojes. Por si ello

fuera poco su editor Messenger le imponía rectificaciones de continuo, llegando a exigirle en una ocasión, sin más, el añadido de setenta y cinco compases en el segundo acto. La inseguridad de Debussy era quizá su factor humano más inherente; era ese tipo de personas que respiraba satisfecho cuando veía la papelera a rebosar, señal inequívoca de hallarse en el buen camino. En aquella papelera, no sabemos si para bien o para mal, se quedó todo el material que tenía previsto para dos óperas: *El diablo en la atalaya* y *El hundimiento*.

El trastorno obsesivo-compulsivo. ¿Bendición o maldición?

En otras ocasiones la repetición martirizante no perseguía abandonar un presunto estado de postrada inseguridad, sino alcanzar la perfección de una secuencia, de una célula o de un trino para así conseguir mirarse al espejo sin vergüenza. El pianista Sigismund Thalberg amaba esos rasgos en el espejo, y fallar una sola nota implicaba traicionarlos. El compositor irlandés Vincent Wallace dijo que le había oído practicar durante toda la noche dos compases de su *Fantasía sobre temas de Don Pasquale*, y de hecho no era infrecuente que se levantara a las tres de la madrugada para destripar las teclas de su piano. Esto de tener testigos en momentos de privacidad histórica era un serio inconveniente. Paderewski los tuvo en su mansión de Riond-Bosson, y nada menos que al lenguaraz Arthur Rubinstein, quien le giró visita en 1902, quedándose sobre todo con la indocilidad de los dedos del anfitrión; no, no porque se los llevara a la nariz o a las orejas... «Repetía ciertos pasajes difíciles cientos de veces. Percibí que su ejecución adolecía de ciertos defectos técnicos, especialmente respecto de la articulación de los dedos». Anton Rubinstein adoraba la voz del tenor italiano Giovanni Rubini, y como era una fantasía impropia llevárselo a su casa para darle allí cuerda a su antojo lo dejó donde estaba y en su lugar, obsesionado como estaba con su timbre, trabajó y trabajó para reproducir ese sonido, invirtiendo una hora exclusivamente en pulsar una tecla con el dedo, soltarla y volver a pulsarla

hasta dar con el meollo exacto. Toda una proeza. Lo más conveniente siempre ha sido mostrar los trapos sucios en casa y no en mitad del escenario. Pero Anton Rubinstein terminó por necesitar al público en esas labores de limpieza. Cuenta Rachmaninov cómo de pequeño alcanzó el éxtasis cuando le vio repetir todo el final de la *Sonata n.º 3* de Chopin, «probablemente porque no había conseguido tocar el breve crescendo de la conclusión tal y como lo había deseado».



A Paderewski le obsesionaba la perfección del pasaje, pudiendo repetirlo al piano cientos de veces. Su constancia le llevó a figurar en el paseo de la fama en Hollywood.

¿Y qué decir cuando la inseguridad no estaba en uno mismo, sino en los de enfrente, en los espectadores? Shostakovich se lo preguntó a sí mismo con veinte años, en enero de 1927, y juzgó que lo adecuado no era cambiar de ropa a la música, sino vestir a los espectadores, así que siguió el ejemplo de Rubinstein y estrenando en público su *Sonata para piano n.º 1* la tocó una primera vez para romper la costra y a renglón seguido una segunda para penetrar ya el laberinto auditivo con todas las consecuencias. Una vez

concluida la primera interpretación y desanimado por la timidez de los aplausos se volvió hacia el público y tartamudeando lanzó un aviso: «Para que ustedes puedan entender mejor esta música la interpretaré de nuevo». Era lo que tenían los debuts, un exigente ejercicio de barras en el torneo de la eternidad. La soprano Lili Pons quería debutar a lo grande en el Met Opera House de Nueva York, así que durante una hora diaria ensayó durante cuatro meses un aria de *Lakmé* de Donizetti. La constancia tuvo su recompensa, logrando ser la primera cantante en el espacio de más de un siglo que daba la nota aguda del aria de las campanas como fa en lugar de mi bemol. Era un secreto a voces (a gritos más bien...) que el compositor había aupado la nota a ese repecho imposible al descubrir que una cantante podía alcanzar la nota inmediatamente más baja.



Shostakovich era muy comprensivo con el público: tocaba la pieza las veces que hiciera falta hasta que la entendía...

«Porque tanto como saber me agrada dudar». El mundo de los músicos era un semillero de querer y dudar, y dudar para querer. Conjugar la inspiración con la eternidad provocaba infartos de conciencia. Asumían que, tal como predijo el psicólogo vienés Alfred Adler, todo podía ser de otra manera, incluyendo las notas en la partitura, así que el sosiego pasaba por terminar algo y volverlo del revés, componer la criatura para pasarla del paritorio a la mesa de operaciones y recrudecer una candidez que saltaría de oído en oído sin más ganancia que un baño de cerumen. Una de dos: o se era sincero y se dejaba la obra como esta exigía o se era inseguro y se partía en dos el ejemplo para no tener que predicar con él. Los primeros pecaban de una coherencia excesiva; los segundos vivían en confesión permanente para evitar pecar con el producto de una obra genuinamente propia. El terror se materializaba en algo demasiado bello o en algo demasiado osado, de manera que se paralizaba la capacidad de autocrítica. La censura era buena si venía de fuera, así que ¿qué mejor que entregar la obra a los de fuera para que la sumergieran en la pila adecuada y la devolviesen libre de todo mal? Si el conocimiento era la fuente de todo mal, la inspiración era fuente de toda sospecha, así que lo mejor era limar sus aristas para evitar que dañase la inspiración de los otros una vez embutida en su molde.

Capítulo 3

Entre las matemáticas y la numerología

Bertrand Russell no entendía nada de música, pero sí de matemáticas, y mucho. Las utilizó para algo más que como forma de ganarse la vida: como una tabla de salvación, como un salvavidas en el tempestuoso mar de la desorientación humana. De hecho, ya mayor y casi con un deje de vergüenza, reconoció que su propensión al suicidio había sido una manifestación constante en una época de su vida, vencida sólo por su deseo de saber más matemáticas. Puede pensarse que las matemáticas son la disciplina menos afín a la música, dado que la primera se mueve en pautas medidas y previsibles, mientras que la segunda lo hace según rangos creadores sujetos a la improvisación y al libre albedrío. Pero a la postre son materiales que pueden entroncarse, e incluso, en ocasiones, han podido crecer mutuamente a su sombra. Las matemáticas para un músico no son como las entendieron Fermat o Fields, un compendio de fórmulas algebraicas instauradoras de una lógica basada en apoyaturas numéricas, sino un muestrario de donde tomar esas mismas pautas lógicas para hacer del resultado una cuadratura del círculo en el universo geométrico de las artes. La pintura y la escultura son materializaciones miméticas de la realidad, el componente más risueño del fisicismo; la creación literaria es una transposición de visiones puestas de perfil para entrar por el canto de una lógica imaginativa; pero la música... ¿qué narices es exactamente la música? ¿Cómo poder describirla de tal forma que siquiera tres personas coincidan en la misma definición? Nietzsche, practicante empedernido, la entendía a la perfección, y fue la música la que le llevó a descorchar y después «recorchar» a Wagner; Schopenhauer decía que sin ella el mundo sería un error; Nerón quemó parte de Roma porque la crepitación de las brasas le sugería una tonalidad que le conectaba con los dioses; Thomas Mann vio en ella una mecánica de purificación y no necesitó quemar nada salvo sus

cigarrillos para escribir su homenaje a la música, *Doktor Faustus*; el poeta Rainer Maria Rilke se confesaba refractario a cualquier entendimiento musical, pero no por ello dejó de perseguir el fantasma de una definición veraz y feraz, algo que logró después de varias tentativas cuando un año antes de su muerte en 1926 la definió así en su poema *Música*:

«[...] pulsa en la estrella: cifras invisibles
se cumplen; aumentan en el espacio
caudales de átomos».

Cifras, cifras, cifras... Notas, notas, notas... Era difícil no amar la música cuando recordaba a las matemáticas, y difícil no amar las matemáticas cuando recordaban a la música, como si ambas constituyeran esas barras paralelas donde el gimnasta posa sus manos y hace del esfuerzo músculo. Pero ello en modo alguno significaba que los músicos se sintieran resplandecer con una tiza en la mano, colocados ante un encerado repleto de signos delirantes donde la naturaleza se había vuelto del revés porque las raíces eran cuadradas, los diagramas de «árbol de probabilidad» no daban precisamente manzanas y las matrices inversas nada tenían que ver con dos parturientas compartiendo paritorio. Las matemáticas fascinaban en cuanto se entendían en clave, dependían de claves, surgían y se recreaban en claves, se «enclavaban» como ciudades y se «desclavaban» de la pared como un hermoso cuadro de naturaleza muerta que hubiera de reanimarse. La música y las matemáticas se hermanaban en su compleja simplicidad: diez números capaces de explicar la teoría de la gravitación universal; siete notas capaces de dar al mundo la *Novena* de Beethoven. Jamás con tan poca cosa se ha podido fabricar tal cantidad de eternidad, una eternidad que al menos con la música nos vuelve locos, porque nos entra por un oído y ya no nos sale por el otro.

Notas y números: un adulterio justificado

Esa desalentadora insuficiencia de la música para poder condensar la esencia en fórmulas y escupir números en lugar de notas desasosegó, y mucho, a Ravel, que se sintió profundamente incomprendido por quienes escuchaban su música con oído musical y no con oído copernicano, y así una vez exclamó: «Yo hago logaritmos, y a ustedes corresponde entenderlos». Al materialista Puccini, sin embargo, le desagradaban tales extrapolaciones, y así como Rilke llamaba a los últimos inventos de moda «cosas enlatadas que vienen de América», Richard Strauss se quejaba desde América de las cosas latosas que venían de Europa en forma de experimentaciones musicales. Cuando en cierta ocasión Franz Schalk, el director de la *Staatsoper* de Viena, le mostró la partitura de *La mujer sin sombra*, de Strauss, Puccini le echó una ojeada y la apartó con una mueca de disgusto para arrojar una conclusión babélica: «¡Son logaritmos!».

Béla Bartók era un apasionado de la simetría y en esa medida trató de llevar el mismo rigor matemático, casi místico, a su música, siendo la serie de Fibonacci aquella en la que encontró los patrones más ergonómicos donde poder acomodar su creatividad. La citada serie dispone los números de esta forma: 1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34 y así sucesivamente, de manera que cada número de la secuencia es la suma de los dos que le preceden. Véase lo que el musicólogo Jonathan Kramer entresaca de la fuga de su *Música para cuerdas, percusión y celesta*, compuesta entre 1933 y 1936:

La longitud total de la fuga de 89 compases (en realidad 88 más el silencio final) está subdividida en 55 más 34 por el clímax del movimiento. Los primeros 55 compases están agrupados en 34 más 21 por la supresión de las sordinas y la entrada de los timbales. Los últimos 34 compases están agrupados en 13 más 21, por la reposición de las sordinas. La exposición de la fuga es de 21 compases de longitud. La última extensión de 21 compases está subdividida en 13 más 8 por un cambio de textura. Y así seguiríamos, hasta el más

ínfimo de los detalles. Esta estructura penetrante no es una artimaña. Es un modo único de integrar la música y es la fuente de su potencia y su energía.



Béla Bartók era un auténtico místico de los números, a los que amaba tanto como a las notas.

Tanéyev era un bicho raro que renunció a su cuantiosa herencia y prefirió, como los jainistas, irse al campo a observar de cerca todas las manifestaciones biotípicas de la naturaleza mientras un ama de llaves cuidaba de su absoluta incompetencia para las cosas cotidianas de la vida. Dado que poseía una mente ultramatemática advertía combinaciones seriales hasta en el chorro de agua que salía del estropajo al escurrirse, y de ahí a entender que también la música poseía esa estructura interna programada matemáticamente sólo había un parpadeo. Cuando un tiempo después volvió a la ciudad para dar clases en el conservatorio de Moscú la asignatura no podía ser otra que la de contrapunto. Por sus manos pasó un joven

Rachmaninov de quince años, que encontró aquella disciplina «horriblemente insulsa». No opinaba eso mismo Berlioz de su maestro Anton Reicha, gran amante de las matemáticas y, por tanto, abocado a enseñar la disciplina contrapuntística, siendo el compositor francés uno de sus alumnos más aventajados en el Conservatorio de París. Sostiene Berlioz en sus *Memorias*, bastante más indulgente que Rachmaninov, que «Reicha enseñaba contrapunto con sobresaliente claridad; me hizo aprender mucho en corto tiempo y con pocas palabras». El propio Reicha, que además tocaba muy bien la flauta, estaba convencido de que la aportación vitamínica de las matemáticas a la música le ayudaba a generar musculatura y a reforzar su sistema inmunológico. Cuenta Berlioz cómo en una de sus clases Reicha les había descubierto las ventajas de utilizar notas musicales en lugar de números para trazar operaciones aritméticas, si bien a muy pocos habría logrado convencer con sus confusas explicaciones: «Es a las matemáticas — decía Reicha— a las que debo haber alcanzado un completo dominio de mis ideas; las han dominado y enfriado, cuando antes me conducía salvajemente, de manera que al someterlas a la razón y a la reflexión han redoblado su poder». El propio Berlioz juzgaba años después muy poco convincentes estas explicaciones, y razón llevaba más que un santo:

No estoy seguro de que sea tan correcta esta idea de Reicha como él creía, o de que sus facultades musicales ganaran mucho por el estudio de las ciencias exactas [...]. Quizá su amor por el cálculo fue todavía más dañino para el éxito y el valor de sus obras, haciéndolas perder en expresión melódica o armónica, en efecto puramente musical, lo que ganaban en combinaciones difíciles, en obstáculos vencidos, en filigranas extraordinarias, hechas más para los ojos que para los oídos.

Sí, Berlioz tenía toda la razón, la belleza de las matemáticas debió quedarse en la libertad de los encerados y no recluida en las partituras. De aquellos es

posible zafarse con un sencillito borrado, pero en las partituras, una vez clavada la nota a cualquiera de sus cinco líneas, se queda ahí por toda la eternidad.

También Beethoven, como Bertrand Russell, decidió seguir adelante en la vida para aprender más matemáticas, básicamente porque sólo sabía sumar y restar. Un testigo de primera fila como Jean Chantavoine, primer editor de sus cartas y manuscritos, recuerda cómo el compositor «estuvo toda su vida incómodo ante las más simples operaciones; teniendo que multiplicar 13×24 le veíamos en un borrador sumar doce veces al mismo 24 el número 24 ». A Bach también le apasionaban los números. Padre de familia más que numerosa, hasta veinte sabía contar de maravilla, pero supongo que a partir de ahí se aburría o se atascaba, clamando por alguna diversión inofensiva, como la del emparejamiento de números y su traslación a las partituras. Con tanto fervor se sumió en la tarea que estoy convencido de que en algún momento no llamó a sus hijos por su nombre, sino adjudicándoles un número y cantándolos como cartones de un bingo. En la biografía de Bach que escribió Karl Geiringer en 1966 le descubre cómo el número 14 cruza parte de su obra por ser el que más claramente simboliza a «Bach» a tenor de la equivalencia numérica en el orden alfabético: $B=2$, $A=1$, $C=3$, $H=8$. La suma es 14 , pero la cifra invertida se convierte en 41 , que a su vez representa «J. S. Bach», pues la jota es la novena letra y la ese la decimoctava, de manera que $9 + 18 + 14$ arrojan 41 . Prueba de este utilitarismo numérico es el arreglo de su último coral, donde los números se emboscan como letras y viceversa. Además de eso, uno de sus muchos méritos fue el de formar parte de la Sociedad de las ciencias musicales, pero fue demorando su entrada sin necesidad de contar con los dedos, de manera que sólo cuando hubo trece miembros accedió a ello.

Bruckner no vivía en los números, sino en la numeración, que es muy diferente. No viajaba como Bartók al centro numérico de la tierra, sino que se bajaba de los números en marcha y se limitaba a contemplar como

espectador fascinado el mágico espectáculo de las cosas tal como surgían al mundo a condición de ser numeradas, contabilizadas. Los números no eran el fin, sino el instrumento, el aserradero donde hacer posible la multiplicación de los panes y los peces y saciar así el hambre de saber. La obsesión de Bruckner por los dígitos iba más allá de una predilección cuesta abajo y apuntaba con mira de precisión a un cuadro obsesivo compulsivo. Según desvela Jonathan Kramer:

Numeraba cuidadosamente las líneas de los compases de sus partituras. Llevaba la cuenta de los compases contenidos en cada frase que escribía y de las veces que repetía diferentes figuras en sus sinfonías. Contaba las estatuas junto a las que pasaba durante sus largas caminatas, y si sospechaba que se había olvidado de alguna volvía sobre sus pasos para verificar la cuenta. Trataba de descubrir la cantidad de diferentes cosas, por ejemplo cuántas torres municipales había en Viena. También llevaba listas de las plegarias que rezaba cada día, de las veces que había repetido ciertas plegarias en particular, la frecuencia con que había bailado con distintas jóvenes en los bailes y por cuántas mujeres se había sentido atraído.

Tan exhaustivos apuntes me recuerdan inevitablemente a los cuadernos de conversación de Beethoven, sólo que los de Bruckner no son los de un hombre sordo, sino algo más enloquecedor: los de un hombre condenado a escuchar los susurros de cada piedra.

Rayando la superstición

Pero en la música uno también podía emboscarse, hallar en ella no tanto un refugio cuanto una mascarada para entrar en el baile de las apariencias y pasar desapercibido. La música se convertía así en un tráfico lícito de mercancías subjetivas donde era posible ocultar cualquier alijo: la

autoafirmación personal, el amor por una mujer, el hallazgo del sexo angelical... Algunos descubrieron que los pentagramas eran un buen zulo donde esconderse, o donde dejar prescribir sus secretos. Robert Schumann fue muy considerado con su *Op. 1*, ya que, lejos de terminar quemándolo, lo que hizo fue dispararle a quemarropa algo de lenguaje cifrado. Así es como surgieron las famosísimas *Variaciones Abegg*, cuyo nombre, perteneciente a una familia de Mannheim por él conocida, le sirvió para jugar con la notación alemana e introducir una célula temática que cimentaba toda la pieza: A (la) — B (si) — E (mi) — G (sol) — G (sol). Catorce años después, en 1834, utilizó el mismo procedimiento cifrado aprovechando la temática de su *Carnaval Op. 9* e introdujo nuevamente esas posibilidades de ocultación. Así es como la célula *ASCH* recorre la obra como una sombra protectora en el ensamblaje de notas que predica el nombre de aquella localidad donde vivía su amor juvenil Ernestine von Fricken: A (la) — E (mi bemol) — C (do) — H (si natural). Robert era un enamorado de estas taraceas musicales. Para su *Fantasia en La menor para piano y orquesta*, de 1841, utilizó el motivo de Chiara, que era como llamaba en la intimidad a su esposa Clara, elaborando la célula C-H-A-A (do-si-la-la), que cruza el único movimiento de esa obra que, con el posterior añadido de otros dos, terminaría en 1845 convirtiéndose en el *Concierto para piano en La menor Op. 54*, estrenado el 1 de enero de 1846 con Chiara al piano. Ni que decir tiene que aquella declaración de intenciones cifrada era un recurso fantástico para los pretendientes tímidos como Johannes Brahms: a falta de dinero para hacer regalos de comprensión más directa lo mejor era tender una partitura garabateada y de paso obligar a la pretendida a estudiar toda la carrera de música como único medio de conocer las verdaderas pretensiones del galán. En el verano de 1858 Brahms (25 años) conoció en Göttingen a Agathe von Sie, iniciándose algo parecido a un boceto de relación sentimental que no cuajó por el mismo motivo que dejó al músico sin tocar su estado civil: su eterna inseguridad con las mujeres. Para ella forjó el segundo tema del

primer movimiento del *Sexteto de cuerdas n.º 2, Op. 36*, jugando con las letras de su nombre: A-G-A—(T)H-E.



Couperin hubiera sido un perfecto descifrador de claves en cualquier guerra que le hubiera requerido.

Couperin era todo un bromista. Le encantaba el lado más visible de la existencia, que era también, por suerte, la parte más lúdica. Sólo que no tenía amigos de su cuerda para jugar a su antojo, de ahí que se decidiera por jugar al amigo invisible con el compañero más invisible de todos: la posteridad. Como en la Francia del siglo XVII la moralina ponía palos a las ruedas de la imaginación, Couperin, más contenido que el coprofílico Mozart, hubo de automedicarse con los suficientes antidiarreicos como para evitar la tentación de manchar los títulos de sus obras con otra cosa que no fuera buen humor. Así pues, se dedicó a porticar de la forma más pintoresca más de doscientas obras, optando incluso por algunos títulos en clave, lo que le convierte en pionero del lenguaje bélico cifrado. Por ejemplo, para el título

de su obra *Les fastes de la grande et ancienne ménestradise* (donde *ménestradise* equivale a 'Corporación de músicos callejeros') optó por sustituir cada vocal de la palabra por una X, así que el resultado se convirtió en algo deliberadamente farragoso y... ¡extremadamente complicado para buscar en Youtube!: *Mxnxstrxdxsx*.

Para Alban Berg sólo podía restablecerse el equilibrio de la naturaleza no repoblando en los bosques las especies protegidas o erradicando la presencia de óxido en los mares, sino ampliando o reduciendo la presencia de cualquier cosa hasta alcanzar la cifra óptima, el punto climático de la numeración: el 23. Allá donde se diera esta cifra Berg se sentía a salvo, como también donde asomaran los propios dígitos que la formaban. En una carta de 1925 escribe a Schönberg cómo el número 3 se erigió en protagonista decisivo para la composición de su *Concierto de cámara*, no siéndole precisamente incómoda la notoriedad que en detrimento de la música alcanzaría como matemático a poco que se lo tomara un poco más en serio; con este prurito analítico explicaba a su colega que su fama de matemático experimentaría un incremento proporcional «al descenso que sufriría, al cuadrado de la distancia, su imagen de compositor». Pero ese *Concierto de cámara* dio para mucho más, siendo buen ejemplo de cómo Berg descomponía todo en un caos de posibilidades que recomponía buscando analogías, equivalencias, coincidencias y hechos fortuitos. En carta a su amante Hanna Fuchs le comunica que ha de terminar un concierto (el de cámara) iniciado hace tiempo, refiriéndole cómo por una increíble coincidencia involuntaria su segundo movimiento, «el más bello, el central, empieza (¡qué profecía!) con nuestras iniciales»: H. F. en dos compases de la clave de sol y A. B. justo debajo de ellos en la clave de do. Al supersticioso Berg le perseguían los números do quiera que iba, y ya no digamos si debía tomar el tren; supongo que una vez le era expedido el billete lo miraba espantado, dado que en el número podía ir encapsulado nada menos que su destino. En aquella misma época escribía una carta de 23 de mayo de 1925 a Herbert Fuchs y a su

esposa Hanna: «Por lo demás el viaje se desarrolló bajo la influencia de mi número 23. El vagón tenía el número 946. El billete igual». El 16 de noviembre de 1926 Berg seguía dando la tabarra a la señora Fuchs con su número filosofal: «[...] El libro que el otro día casualmente sostuve en mis manos, *Las flores del mal*, de Baudelaire, en cuya página 46 (2 x 23) se encuentra *De profundis clamavi*». Nueva carta a Hanna el 4 de diciembre de 1929 con su obsesivo y recurrente emblema: «En febrero cumplo 46 años. 46 son dos veces 23».

Alguien de quien Berg habría huido sin pensárselo dos números era la soprano francesa Lily Pons, quien desafiaba las leyes de la superstición más asentada afirmando que su número fetiche era el 13, al que tenía como hijo de los mayores malentendidos y padre de los mejores augurios. La Pons había nacido un 13 de abril (en otras fuentes figura un 12) y lucía un pendiente con ese número grabado. La extravagancia la llevó a que sólo cuando su marido, el director orquestal Andre Kostelanetz, se le hubo declarado trece veces accedió a casarse con él. Pero si el 13 era una buena puerta para las venidas también lo era por fuerza para las idas: Lily Pons murió en Dallas un 13 de febrero, a los 77 años. Hermano de superstición era el bajo Ezio Pinza, que también sentía amor por las contracorrientes pronosticando en el número 13 todo tipo de salvoconductos para el éxito. En su maleta, además de seguramente trece pañuelos y trece mudas, también llevaba para sus giras una muñequita rota que usaba como talismán y que sentaba en las cómodas de sus habitaciones. Al 13 también se abonó el mismísimo Wagner, abocado como venía a ello fruto de tantas coincidencias como inventaría el musicólogo Adolfo Salazar:

Día 13, número de la suerte para Richard Wagner, que contaba 13 letras en su nombre, que había nacido en un año terminado en 13 y cuyas cifras sumaban 13 (1813); que tenía que escribir una nueva ópera para que el total de sus obras

alcanzase la cifra de 13, y que, por la magia misteriosa de los números, iba a morir un día 13.

Otro que murió en olor de santidad un día 13 fue Arnold Schönberg. No podía ser otro día, ya que le tenía auténtico pavor, hasta el punto de que era deber cristiano advertírsele al resto de los mortales, y así es como en la página 12 del manuscrito original de su *Concierto para violín* hizo una anotación en el compás 169 para recordar que era el producto de 13 x 13. Aquel pavor era tal que el título de su ópera dedicada a Moisés y Aarón lo escribió *Moses und Aron* prescindiendo de la doble «a» para evitar que las letras sumaran el fatídico número. Estando gravemente enfermo en los días previos a su muerte, tanto él como su mujer encararon la jornada del día 13 de julio con pánico, llegando a contratar a un médico personal para que atajara cualquier golpe de guadaña. Fue inútil. El problema de Schönberg era que la Parca no sabía de supersticiones, y así fue como se cumplieron los tremendos versos de Rilke: «La muerte es grande. / Somos los suyos de riante boca. / Cuando nos creemos en el centro de la vida / se atreve ella a llorar en nuestro centro».



Schönberg llevaba dos cosas al extremo de la fatalidad: la falta de fama y el número 13.

Doce polonesas, veinticuatro estudios, veinticuatro preludios, veintiún nocturnos, cuatro baladas, cuatro *impromptus*, cuatro sonatas (incluyo la de chelo), cincuenta y una mazurcas, cuatro *scherzi* y quince valsos. Saben perfectamente de quién hablo, pero no quizá por qué lo inventaría, y es que, efectivamente, no hay rastro del 7 ni de sus peligrosos múltiplos. Vayan a saber por qué razón Chopin llevaba la contraria a un pueblo tan inteligente como el egipcio y aborrecía ese número, hasta el punto de que sólo pensar en él le producía sarpullidos. Los séptimos días de cada mes se los pasaba prácticamente bajo las sábanas, rezando por que se marcharan pronto y a ser posible sin dejar rastro, de manera que ese día no se le ocurría emprender un viaje, alquilar un apartamento, salir a la calle, alquilar un chaqué por si escondía una aguja infectada, firmar un contrato por si le llevaba a la ruina, y así un largo inventario de peligros ocultos, más irreales que reales, pero aventurar a estas alturas su verosimilitud se parecería más a una paradoja de Zenón que a otra cosa, así que nos quedaremos sin saber

qué hubiera pasado si un día 7 un incendio declarado en su edificio le hubiera obligado a bajar a la acera. Sin embargo, me brindo a ofrecerles una pista fiable: prueben a escuchar la séptima pieza de cada ciclo y descubran si está escrita con demasiada prisa... ¡o con demasiado miedo!

Shostakovich aprendió, gracias a Stalin, que no había mejor lugar para esconder su música que en la propia música. Dado que se debía devoción al gran padre de la patria el temor reverencial era el sentimiento más sano que podía rendírsele, de manera que todo enaltecimiento de la propia persona que se exteriorizara era merecedor de duros castigos, constituyendo un imperdonable desafío al decreto por el cual la música tenía un solo destinatario y una única razón de existir: el pueblo, en el que quedaba subsumida la individualidad del autor. La tragedia era que Shostakovich podía permitir el castigo a su persona, pero nunca a su música, así que optó por cifrar su sentimiento de afirmación personal para que sólo los entendidos supieran quién era el amo de los sonidos una vez silenciados los ruidos de las armas. Cuando compuso su *Concierto para violín nº 1* en 1948 el paternalismo de Stalin se hallaba en un apogeo que se había iniciado con la famosa purga de 1937 y no había perdido intensidad, de manera que en el segundo movimiento de la obra incrustó soterradamente las notas «Re, Mi bemol, Do, Si», que en la nomenclatura alemana se convierten en D/Es/C/H/, célula semántica que se corresponde a las claras con las iniciales del compositor: «D. Sch.». Esta fórmula sería también utilizada en su *Décima Sinfonía*, iniciada en julio de 1953, o sea, muerto Stalin tres meses atrás, pero no el estalinismo y los adláteres del muerto, más atentos que nunca a las tentaciones de rebelión artística en una época donde tan sólo se había muerto el perro, pero no su rabia. Aquella célula la hallamos en el segundo tema del tercer movimiento y al final del cuarto movimiento.

La enseñanza de Shostakovich es que hubo una época en la que al músico no le valía con trabajar en lo que le gustaba, ni siquiera en lo que creía, sino en aquello que con más tesón soportaba. Había mucha ciencia inexacta en las

decisiones de Stalin y los números le cantaban femeninamente atiplados, de puro emasculados, porque con él nunca se sabía en qué día, en qué hora, en qué instante decidiría castrar un número para impedirle engendrar el siguiente. Veinte millones de muertos es un buen número para pasar a la historia con vergüenza, pero con una vergüenza muy distinta a la que el buen Bruckner sentía cada vez que una muchacha lo sacaba a bailar. En Rusia, entre los años 1937 y 1953 trabajar hasta morirse de agotamiento era un raro privilegio que ponía el complemento circunstancial a aquella frase estampada a la entrada de Auschwitz, la de que el trabajo les haría libres... pero sólo para decidir la forma en que querían morir.

Capítulo 4

Los animales, un segundo amor

El mundo de los animales es sorprendente, más sorprendente que ningún otro mundo, incluido el de la Atlántida. Quizá el mejor de todos los mundos posibles no era el que pronosticaba el Cándido de Voltaire, sino el Noé de la Biblia: un mundo ceñido a la especie animal como única especie. Hay quien pensará que he empezado este capítulo con una frase tan estereotipada que supone una tomadura de pelo. Pero créanme que no encuentro un calificativo más eficaz para resituar la belleza desde el mundo de los hombres, o sea, la voluntad, a la de los animales, o sea, el instinto. Ya dijo Schopenhauer que la voluntad es hembra y es cazadora. Uno de mis gatos, Mahler, sin embargo, es macho, y más cazador que la Diana mitológica. Lo que les voy a contar no se ve en el canal de National Geographic, ni en los vídeos virales que circulan por internet. Lo presencié yo mismo y tampoco importa que no hubiera cámara que lo registrase para otorgarle el consabido plus de credibilidad. Lo que tiene el vivir junto a un bosque, rodeado de árboles, de animales y de astronómicas facturas de calefacción, hace que uno sepa más de la lucha por la vida que leyendo todos los tratados de Darwin en la materia. Esta semana Mahler entró en casa con su enésimo pájaro apretado (hincado más bien) entre sus mandíbulas. Era un mirlo. Le caían goterones de sangre y la vida pintaba mal en aquel pequeño lienzo enrollado. Mi mujer se lo extrajo enérgicamente de la boca, lo curó, lo alimentó, lo confortó, y dos horas después lo echó a volar. Aunque malherido, trotó por los aires con una felicidad endemoniada hasta perderse por encima del río, más allá de nuestra vista. Todo parecía ir bien, hasta que tres días después su salvadora, mientras daba un paseo por delante de la casa, sintió una sombra que se le precipitaba desde los cielos contra el pecho, aferrándose con fuerza a su camiseta. Era él, el mirlo. Había retornado con su verdadera madre, aún más herido que antes, hambriento y desplumado. Sólo para morir. Mi mujer,

desconocedora de aquella intención, reiteró la misma labor auxiliadora, le hizo una cuna en el cuarto de baño, y allí se quedó toda la noche, recuperándose en apariencia, mudando las apariencias para equivocarse deliberadamente de madre. Ayer por la mañana mi mujer saltó de la cama para visitarlo, puso las manos en forma de cuenco, él saltó a ellas, la miró fijamente y expiró. Hoy mismo lo he enterrado al pie de un nogal, frente a la cocina. Me gustaría saber de ornitología para entender estas cosas, pero creo que no hace falta entender algunas cosas. El entendimiento no es ninguna hazaña cuando se trata de una cosa que se explica por sí sola. Es más bien un obstáculo. Me temo que hasta el fin de sus días nuestro Mahler seguirá reprochando a Schopenhauer el hablar de voluntad cuando el instinto, el verdadero instinto, siempre se hace perdonar, mientras que aquella, incluso la más pura, no. Muchos músicos entendieron estas reglas a la perfección; el instinto musical brillantemente canalizado por el instinto maternal les ponía en el disparadero de ese dialogismo paleolítico, en el que los hombres cuando no hablaban con Dios hablaban con las bestias hasta confundirlos a los dos. Espero que la historia del mirlo haya desasosegado a mis lectores. Hablar más del instinto de los músicos que del de los animales podrá contentar a los melómanos, pero sin duda supondrá un paso atrás del hombre como especie en su eterno aprendizaje.

Buscando a los gatos no tres pies, sino un alma

Ya se sabe lo que dijo Víctor Hugo de los gatos, que Dios los creó para dar al hombre la oportunidad de acariciar a un tigre. El pianista Carl Czerny, reputado profesor que contó entre sus alumnos al mismísimo Franz Liszt, se pasó toda su vida acariciándolos, a falta de esposa e hijos. Siempre tenía ocho o nueve por casa, con la proliferación consiguiente de las camadas. Los recogía por la calle y empleaba parte de su tiempo en buscarles hogares de acogida. Quizá de esa convivencia forzada con su maestro le viniera a Liszt una infrecuente solicitud que hizo cuando ingresó como abate en una celda

del monasterio de la Madonna del Rosario, a las afueras de Roma: la posibilidad de tener a mano un piano y la compañía de dos gatos. Le fueron concedidas ambas cosas. Debussy también tenía predilección por los gatos, sin llegar a concebir familia tan numerosa como la de Czerny. Madame Gerard de Romilly era una niña cuando vio lo que vio, y una anciana cuando recordó lo que recordó: «Los gatos, que a Debussy le encantaban, eran una parte importante de la familia y se les respetaban todos sus caprichos. Tan silenciosos como su amo, tenían derecho a pasar el día instalados en el escritorio y, si así lo deseaban, desordenar los lápices». La presencia de los gatos en sus horas de composición era innegociable, hasta el punto de que en un momento dado se animó a ampliar el libro de familia con unos ejemplares muy... especiales. Cuando Maggie Teyte, que sustituyó a Mary Garden en el papel de Melisande, acudió por primera vez a casa del compositor para afrontar los ensayos se sorprendió al ver la repisa de la chimenea llena de gatos de porcelana de todos los tamaños y colores. René Peter declara en sus *Recuerdos* que el compositor se pasaba horas viendo jugar a sus gatos, casi siempre angoras grises, los cuales eran periódicamente reemplazados por otros, por lo general cuando se caían por la ventana. Al parecer, todos se llamaban Line. Con los gatos le pasaba a Debussy lo mismo que con su malhumor: se los dejaba en casa al salir. Mahler, en cambio, se llevaba puestos los unos y el otro. El malhumor era su mortaja preferida y los gatos su liviano contrapeso; por eso se llevaba a dos de ellos metidos en los bolsillos de su americana camino de su cabaña en Steinbach, allá en el verano de 1895 (35 años), cuando componía su *Tercera sinfonía*. El director Bruno Walter nos dejó este cándido testimonio: «Estaba encantado con dos gatitos y no se cansaba de mirar cómo jugaban. Cuando se iba a dar un paseo corto se los metía en el bolsillo y se divertía viendo sus cabriolas cada vez que se paraba para descansar; los animalitos estaban tan acostumbrados a él que podía jugar con ellos a una especie de escondite». Aquel amor por las criaturas le llevó incluso a hacerse vegetariano durante

dos años. (Nota: Glenn Gould aguantaría muchos años más, hasta el final de su vida, para ser más exactos). No era de extrañar que una persona refinada como Maurice Ravel sintiese la misma pasión por ellos. Su amiga la violinista Hélène Jourdan-Morhange recuerda en un libro que:

Estaba totalmente entusiasmado con los gatos [...]. Conocía el lenguaje de los gatos, cuyos secretos sólo alcanzaban algunos privilegiados [...]. Tenía consigo una familia de gatos siameses que le daban muchos quehaceres. Cuando raptaron a mi querida Mouni y la envenenaron, Ravel estaba tan preocupado que durante tres días no pudo trabajar.



Glenn Gould ejercitándose a cuatro manos con su perro Nick.

La violinista recordaba igualmente cómo ayudándole en la digitación de su *Sonata para violín y piano* varios gatos siameses se pasearon por encima del manuscrito dejando esparcidas sus huellas de barro, sin que al compositor le importara lo más mínimo. Pero hubo quien situó a un gato en la génesis de su carrera creadora, y es que la primera composición del por entonces niño Charles Ives ¡fue un canto fúnebre para el gato de la familia, Chin Chin! Por cierto, aquella canción le valió un buen número de encargos de sus

compañeros de colegio cada vez que en sus casas se moría algún animal doméstico.

Un público de cuatro estómagos

Los bóvidos también tuvieron su cuarto de hora en el corazón de los compositores. Al igual que las últimas palabras de Vladimir Horowitz, alusivas al pollo y al salmón, no son precisamente dignas de mármol y cincel, tampoco parece que lo sean las de Erik Satie cuando antes de expirar se le oyó decir lo que dijo. Pasaba los últimos días de su vida en el hospital de Saint-Joseph y el joven compositor Henri Sauguet dejó el inmortal testimonio: «Falleció tranquilamente a las 8 de la tarde del 1 de julio (de 1925), tras recibir los últimos sacramentos de la Iglesia [...]. Sus últimas palabras fueron: “¡Ah! Las vacas...”». ¡Quién sabe si había un trasfondo oculto en esa postrera exaltación bóvida! No me cabe duda de que el amor de Satie por los animales era muy auténtico y... literalmente entrañable. En sus *Memorias de un amnésico* lo explicaba de esta forma: «He guardado hacia los animales una verdadera simpatía. Hay algunos que me gustan mucho: el bogavante, por ejemplo, pero siento mal a mi estómago, desgraciadamente para él, porque de lo contrario lo comería muy a menudo». Para gustos también hay sabores. Cuando un artista emigra de la ciudad al campo excusa el arranque con la necesidad de rodearse de montañas y árboles. Verdi era distinto. Cuando se instaló en la villa de Sant'Agata creo que hubiera cambiado todas sus óperas por verse rodeado de todos los ejemplares existentes en el Pleistoceno. Como ello no era posible hizo la selección que más se asemejaba: cuatro toros, diecisiete vacas, diez bueyes, once terneros y seis carneros. Velaba por ellos con la misma abnegación que ponía para los personajes de sus óperas. Gustav Mahler entendía perfectamente a los hinduistas cuando, en lugar de a los parlamentarios, entronizaron y declararon sagradas las vacas. El director Bruno Walter nos dejó esta confidencia: «[Mahler] me confió que nunca

olvidaría una noche en el campo en la que, escuchando en la oscuridad los largos y profundos mugidos de las vacas, había sentido una nostalgia llena de piedad hacia el alma muda de aquellos pobres animales». Glenn Gould también las adoraba, hasta el punto de sostener en una ocasión que jamás había tenido un público más atento que el de un grupo de vacas siguiendo sus dedos mientras ensayaba en el campo un concierto que había de ofrecer esa tarde. Supongo que eso nos dejaba en muy pésimo lugar a los bípedos, y en especial a los españoles, ya que llamaba a los latinos «salvajes» por permitir las corridas de toros. El mismo nudo corredizo colocaba en el cuello a los pescadores, a los que aborrecía. Como a su padre le apasionaba la pesca, Glenn estuvo durante diez años convenciéndole para que arrastrara las artes de otra forma. Su logro le llevó a decir: «probablemente sea lo más grande que he hecho jamás». En el lago Simcoe no era muy querido por los pescadores; le gustaba montar en barca, remar hasta el centro y gritar para espantar la pesca. En realidad Glenn necesitaba un piano para sentirse completo, pero para sentirse repleto lo que necesitaba era un poco de fauna. Una de sus últimas cartas deja bien claro quiénes serían los más adecuados herederos tras una muerte que aún veía muy lejos y que, en realidad, le esperaba a la vuelta de siete semanas. La dirigió a la señora Teresa Ximenes, de Nueva York: «Me encantaría que utilizara el *Preludio y Fuga en Do mayor* de Bach en su película. Casualmente, el bienestar de los animales es una de mis mayores preocupaciones, y si me hubiera pedido permiso para emplear toda mi producción discográfica en apoyo de dicha causa me hubiera resultado muy difícil negárselo». En realidad ya había designado en su testamento a la Toronto Humane Society como uno de sus más favorecidos beneficiarios. Con tales cartas de presentación sorprende que, por mucho frío que hiciera en Canadá, en invierno soliera llevar un gorro de piel de foca y un abrigo de mapache que habían ido pasando de generación en generación y que usó sin mayor consideración hacia los propietarios

extintos de aquellas pieles. Y no me refiero precisamente a sus antepasados...

El moscardón no vuela al gusto de todos

A diferencia de los del Señor, los caminos de los insectos sí eran escrutables, ¡y vaya si algunos músicos hicieron verdaderas labores de topografía! Gould afirmaba caminar con la cabeza en ángulo oblicuo con el suelo para no pisarlos, y en una ocasión su amigo Paul Myers le vio espantar una mosca durante diez minutos hasta hacerla salir por la ventana. Balakirev se parecía en esto bastante a Gould. Su talla de músico era diez veces mayor, pero en la neurótica defensa de la especie animal ambos estaban como dos bueyes uncidos al mismo yugo. Rimski-Korsakov recordaba las visitas que le hizo en el otoño de 1875 (38 años), coincidiendo con una época de especial santurronería:

Su perro Drujok le servía constantemente de pretexto para divertirse y zanganear de modo perfectamente inútil. Cuando iba de paseo el interés que se tomaba por su perro, vigilándolo y apartándolo de las perras que pasaban a su lado, era tan grande que muchas veces llevaba esta enorme bestia entre sus brazos. Su amor a los animales, la compasión que le inspiraban, eran tan fuertes que tan pronto como en su cuarto veía cualquier insecto dañino lo cogía con precaución y lo echaba por la ventana diciendo: «¡Vete, pequeño, vete con Dios!».

Parecida encomienda daba Mahler a las criaturas que por la mano del hombre o por la batuta del músico debían abandonar este mundo. Su conmiseración hacia los más minúsculos animales casi le hacía confraternizar doctrinalmente con el jainismo. Contaba su amigo Alfred Roller cómo estando con él en su casa de Viena se hallaba el maestro dando vueltas por la

habitación mientras hablaba de música cuando una mosca que le importunaba fue a recibir su manotazo, dejándola moribunda en el suelo:

Para poner fin a su miserable condición la pisó. Pero antes levantó su pie a una altura tan desmedida y lo mantuvo en lo alto tanto tiempo que uno podía advertir cuánto le costaba tomar la decisión de aplastarla. Luego miró con pena el pequeño cuerpo aplastado bajo su pie [...] y murmuró: «Bueno, bueno, no te irrites. También tú eres inmortal».

Algo muy parecido hizo Falla en su retiro de Mallorca corriendo el año 1933 (57 años). Fue testigo de ello la cocinera de la casa, quien lo narró a su vez al secretario particular del compositor. Al parecer aquella noche don Manuel se había levantado para ir a la cocina y allí había desplegado toda su consternación al tener que dar muerte para no ser muerto: «Lo siento mucho, lo siento mucho —se lamentaba—. Pobrecitos... Pero no hay más remedio, porque sin querer hacéis daño; lo siento mucho». Los destinatarios de la jeremiada eran unos mosquitos. En realidad les temía más que a los ladrones nocturnos. Arthur Rubinstein, que le conoció muy bien, daba fe de ello, dejando testimonio de la guisa con que se lo encontró cierto día en Venecia con motivo de un festival musical en el que coincidieron: «Vivía aterrado por la idea de contagiarse de alguna enfermedad, y los mosquitos se cebaron en su cuerpo, pero en lugar de usar una loción calmante se puso diminutos apósitos de algodón en el rostro y en la calva. Una comparsa de ruidosos chiquillos dio en seguirlo creyéndole un payaso». Scriabin no inmortalizó a los insectos de un pisotón, como hizo Mahler, sino a base de acordes, con lo que al menos se ahorraba los remordimientos de conciencia. Para entender adecuadamente su *Décima sonata* el oyente debía sumirse en un estado de conciencia tal que lo predispusiera a escuchar zumbidos más que armonías; de lo contrario se incurriría en un fracaso entomológico en toda regla. Así lo explicaba el padre de la criatura: «Mi *Décima sonata* es una

sonata de los insectos. Los insectos nacen del sol... Son los besos del sol. ¡Cómo se unifica la visión del mundo cuando uno mira de este modo las cosas!». Scriabin profesaba la religión del oscurantismo, así que habría que hacerse muchas cruces para llegar a entenderle siquiera en uno de sus clavos. Ravel, a diferencia de su compatriota Satie, se tomaba el amor por los animales sin giros léxicos y sin riesgo gastronómico alguno, ya que cuando se cansaba de jugar con sus gatos cogía una lupa y practicaba la entomología. Su amiga Hélène Jourdan-Morhange recordaba «una temporada en que las hormigas-león invadieron el jardín. Ravel estudió sus hábitos con infinita paciencia y, puesto en cuclillas, con su dedo índice extendido, hacía detallados comentarios sobre sus vaivenes». Por su parte, Brahms utilizaba las moscas para enviar mensajes cifrados, pero no precisamente al modo de rollitos de papel en palomas mensajeras... Es que le encantaba decorar las cartas que escribía con cualquier motivo, en especial con insectos. Una de sus múltiples cartas a Clara Schumann la encabezó con el dibujo de una mosca y después se explicó: «Las moscas son una molestia aun siendo bellas. Por eso la de arriba significa que estoy casi por convertirme en un fastidio para usted».



Ravel sentía por los gatos una predilección que fascinaba a todas sus visitas.

En lo que a mí atañe entiendo a la perfección estos arranques. Hace falta vivir en el campo y mimetizarse con todas las clases de vida que lo animan para que no te tilden de extraviado al precipitarte a quitar del camino babosas y caracoles durante las idas y venidas con esa arma mortífera que es la segadora. A mí hace tiempo que me ocurre, así que supongo que he rebasado una línea, sea cual sea. Entiendo por tanto a Brahms cuando su amigo George Henschel contaba cómo paseando un día por el campo el sensible Johannes había comenzado a gritar: «¡Cuidado! ¡Cuidado! ¡Puede usted matarlo!». Se refería a un escarabajo. Pero si hay una relación particularmente estrambótica y a la vez maravillosa en la historia animalista de la música es la que forjó Paderewski con una compañera de habitación muy peculiar durante su estancia de cuatro meses en Viena corriendo el año 1884 (23 años). Cuando uno se sienta al piano para practicar puede llegar a admitir cualquier espectador salvo uno muy concreto, cuya visita suele

recibirse con cierto espanto. El común de los mortales saldría huyendo a por la escoba. Pero Paderewski era diferente y dejaba que su muda y nada molesta admiradora ascendiera y descendiera a capricho por su hilo de tela. El caso es que cada vez que el polaco tocaba un *Estudio* concreto de Chopin una araña descendía desde el cielorraso para escuchar hasta colocarse casi sobre el teclado, pero en cuanto sonaba un estudio distinto o cualquier otra música se retiraba a sus secretos aposentos, absolutamente desinteresada. Sólo cuando Paderewski retomaba aquel *Estudio* la araña volvía a hacer inmediato acto de presencia.

Toda una vida estaría contigo

Los perros, por fin los perros. Si pudieran hablar ese sería el título de su canción favorita y no harían otra cosa que repetírnosla a diario. ¿Qué se podría decir de semejante contribución a la estabilidad universal? Hablar de amistad para referirse a ellos es una obviedad, una burla léxica, una forma de reconocer que más allá del sujeto no se nos ocurre predicado alguno. Me asombran esos contratos caninos de amor donde faltan las palabras y, sin embargo, no hay jamás equívoco alguno; me asombra la forma sutil en la que diferencian lo que «eres» para siempre y el cómo «estás» de día en día. Vivo rodeado de cuatro y, créanme, sé de lo que hablo; pero, sobre todo, sé lo que me callo.



Wagner no estaba reconciliado con el mundo si no veía pasearse por casa algún perro.

¡Habría que reconsiderar tantos prejuicios en el reino animal! Wagner tendía dos clases de puentes en su vida: uno majestuoso, de plata, y no precisamente a sus enemigos, sino a todo aquel que pudiera prestarle dinero; otro subterráneo, casi un paso secreto, para los animales, por los que sentía un amor grabado a fuego en la piel que recubría su cuerpo ético, de manera que cada acto de violencia que presenciaba contra ellos le llevaba a oler a quemado... Pero en su caso ese amor tenía una génesis freudiana cuya causa sólo era explicable por un psicoanalista y cuyas consecuencias sólo podían ser tratadas por un psicólogo. Él mismo confesó en su *Autobiografía* que el nacimiento de su hipersensibilidad se situaba en dos episodios de su adolescencia: cuando partió la cabeza a un amigo de un porrazo y, el otro, «con la terrible impresión que dejó en mí el penoso ahogarse de dos perritos en un estanque que había al lado de la casa de mi

tío, en Eisleben». A partir de ese suceso «una compasión casi hipersensible por el dolor de los otros y, sobre todo, el de los animales, me sumió desde siempre en gran confusión». A estos dos episodios habría que añadir un tercero del que, sin embargo, no hay rastro en sus apuntes personales. Se trata de una cacería de liebres en la que participó de joven. Su buena puntería modificó sin embargo para siempre su punto de mira, pues hiriendo de muerte a uno de los lepóridos se lo fue a llevar uno de los perros envuelto en chillidos de agonía. Aquel cazador colgó la escopeta de inmediato y para siempre, pero antes la giró contra él ciento ochenta grados y accionó el gatillo para matar con una bala imaginaria cualquier tentación de volver a herir a un animal por pequeño que fuera. Wagner arrastró hasta el final de sus días aquel cadáver interior. De hecho, años después de aquel suceso diría a Hans von Wolzogen que el complejo de culpabilidad por el sufrimiento de aquella liebre se le había clavado en el corazón como una daga.

Glenn Gould ya era una celebridad más que consagrada cuando escribió esta carta a una clínica veterinaria de Ontario en 1972:

Quiero expresarles mi más sincero agradecimiento por el amabilísimo trato que dispensaron al perro abandonado que llevé a su consulta la señora Widman la semana pasada. Como probablemente sepan acudí a la señora Widman con la esperanza de que pudiera hallar un hogar adecuado y, como creo que tiene por costumbre, así lo hizo en un plazo de tiempo extraordinariamente corto.

Quien no tuvo tanta suerte con su amo fue el perro de Shostakovich. Evacuado el músico desde la bombardeada Leningrado a la ciudad de Kuibyzhev (donde compuso el *Finale* de su *Séptima*) en septiembre de 1941, escribía con notable agobio en febrero de 1942: «Mi madre, mi hermana y mi sobrino, así como la familia de mi mujer, se han quedado en Leningrado. Rara vez nos llegan noticias tuyas, y sus cartas nos resultan muy duras. Por

ejemplo dicen que se han comido a mi perro, y también a algunos gatos». Dmitri, siquiera a modo de consuelo déjame decirte que nuestros abuelos no tuvieron la suerte de comer a la carta en la Guerra Civil española, y si no que se lo pregunten a Alicia de Larrocha, a quien de pequeña le regalaron dos palomas tras un exitoso concierto y la mejor suerte que corrieron fue la de llamarse Titín y Titina, además de escuchar las escalas y coloraturas de su dueña, paraíso que les duró hasta que llegó la Guerra Civil de 1936 y con ella un hambre que no sabía de más afecto que el de unos padres por sus hijos. Cierta día que los estómagos ya no aguantaban más las asaron con un arroz y las hicieron pasar por pollo. La versión oficial de los papás a Alicia fue que se habían escapado por la ventana.

En definitiva, no había acto más caritativo que viajar con el perro a cuestas, y si además había un papagayo con buena disposición para librarle de las pulgas a picotazos tanto mejor.

Peps y Papo —cuenta Wagner en su Autobiografía— ayudaron con extraordinaria eficacia a la felicidad hogareña; ambos me querían sobremanera, a menudo hasta resultar cargantes; Peps tenía que estar tendido siempre detrás de mí encima de mi silla de trabajo, y Papo, cuando permanecía largo rato fuera del cuarto de estar, después de gritar repetida e infructuosamente mi nombre, «¡Richard!», volaba habitualmente a mi lado en el despacho, donde se posaba encima de mi escritorio y se ocupaba, con frecuencia muy excitadamente, con el papel y las plumas [...]. Tan pronto oía mis pasos en la escalera me recibía siempre silbando el gran tema marcial del movimiento final de la Sinfonía en Do menor, el comienzo de la Octava sinfonía en Fa mayor e incluso un solemne tema de la obertura de Rienzi.

Con pájaros así cualquiera se inspiraba. Años antes había sido un enorme terranova, Robber, que les acompañaba a él y a su esposa Minna a todas partes, incluyendo un viaje en carruaje entre los meses de julio a septiembre de 1839 que les llevó desde Mitau (Riga) hasta París, viaje que el perrazo hizo tirado entre las piernas de los pasajeros. Peps murió con trece años y para Wagner fue todo un trauma. Sigfrido podía morir, Rienzi podía morir, Parsifal y Tannhäuser podían despeñarse por los acantilados en busca del holandés errante, pero Peps... ¡Peps jamás! Horas antes del desenlace escribía a Mathilde Wesendonck un 8 de julio de 1855: «Tengo bastante miedo de ver morir hoy a mi bueno, viejo fiel amigo —mi Peps—. Me es imposible abandonar al pobre animal moribundo». En otra carta confesaría mucho más tarde que aquel amigo le había enseñado que «el mundo sólo existe en nuestro corazón y en la imagen que tenemos de él». Peps fue sustituido aquel mismo año por Fips, regalo de los Wesendonck. Por entonces Wagner abandonaba Suiza para vivir en Venecia y su sensibilidad se acentuaba hasta el punto de trasladar a Mathilde Wesendonck su conmoción tras presenciar la muerte de un simple pollo. Carta de 1 de octubre de 1858:

No hace mucho tiempo mi mirada iba de la calle a la tienda de un comerciante de aves; distraídamente examinaba la mercancía dispuesta de una manera limpia y apetitosa cuando entonces un individuo en un rincón se ocupaba en desplumar un pollo y otro individuo introducía la mano empuñando a otro pollo vivo al que arrancaba la cabeza. El grito espantoso del animal y sus quejidos cada vez más débiles, durante el acto de violencia, hirieron espantosamente mi corazón. Desde entonces no me he podido sacudir esta impresión tan a menudo ya experimentada [...]. Es por esto que en el fondo siento menos piedad hacia los hombres que hacia los

animales. Compruebo que a estos les falta la facultad de poder elevarse por encima del sufrimiento, la resignación y el alivio.

Pocas veces el músico abandonó Venecia una vez instalado en ella, y cuando lo hizo fue para viajar a la cercana Treviso y darse de inmediato la vuelta cuando vio las torturas a que eran sometidos allí los animales. Pero no cambiemos de collar y volvamos a los perros. El primer acto de *Los maestros cantores* está transido de un gran dolor por... ¡su dedo pulgar! Me explico. Residiendo Wagner en Biebrich en 1862 (49 años) se encariñó demasiado con Leo, el bulldog de su casero, «cuyo cruel abandono por parte de su amo me inspiraba constante compasión», de manera que cogiendo cepillos, gasas y desinfectantes para desparasitarlo se puso a la tarea sin poder evitar recibir un nervioso mordisco en el pulgar derecho, a pesar de la noble relación que unía a perro y arrendatario. Esto le causó una intensa inflamación y la prohibición médica de coger la pluma hasta no alcanzar la total curación. En 1865 Wagner tenía un perro llamado Pohl; él y su sirviente Franz eran su única compañía cuando a las cinco de la madrugada del 10 de diciembre se dirigió a la estación de Múnich para abandonar la región, una vez decretada su expulsión por Luis II de Baviera. Sólo un mes después moría Pohl, pérdida de la que Wagner se enteró al regresar a su quinta de Ginebra, llamada *Las alcachofas*. El compositor montó en cólera al advertir que el guarda lo había enterrado sin protocolo alguno, así que exhumó al animal con sus propias manos, le puso su collar, lo envolvió con amor en su manta preferida y le dio debida sepultura en un bosque cercano con vistas a un lago. Lo de Wagner era «a rey muerto, rey puesto», y es que en 1869 alegraban sus días otros dos perros, Russ y Koss. Russ era un terranova que fue enterrado junto a la tumba de su amo en los jardines de Wahnfried, en Bayreuth, donde existe hoy día una pequeña inscripción recordando que allí «vela y guarda el Russ de Wagner». En 1880 ya no le importaba el tamaño, y a dos nuevos terranovas (Brange y Marke, que pertenecían a los niños)

añadió una pequeña perra llamada Molly. Molly ensayó con éxito el salto a la otra vida mientras su amo dirigía a esa misma hora un ensayo de *Parsifal*. Hubo comité familiar precipitado y se decidió enterrar a la perra en el jardín ocultando a Richard la realidad, pero dos días después el amo se sentaba en las cercanías y observaba cómo Marke olfateaba la tierra removida. La familia terminó por confesar a la hora de comer.



*Sobre el hombro de Fritz Kreisler sólo se apoyaban dos seres privilegiados:
su violín y su perro.*

Cuando Peps y Papo murieron Wagner se limitó a inmortalizarlos en su recuerdo. Verdi llegó un poco más allá cuando se murieron su perra Lulú y su papagayo Lorito porque los inmortalizó en dos cuadros que colgó en la habitación de Giusseppina en Santa Agata. Cuando en 1862 murió Lulú Verdi levantó en el jardín de su casa una columna con esta leyenda que suele ser verdad desde la primera hasta la última palabra: «A la memoria de uno de

mis más fieles amigos». Meses después llegaba a la casa el cachorro Black y con él Verdi ponía la primera piedra de la siguiente columna, pero también todas las armaduras de su nueva ópera, *Don Carlo*, y es que, corriendo el verano de 1866, el compositor avanzaba penosamente en su obra, diezmado por dolores crónicos de garganta, ansiedad y fatiga. Él mismo reconoció que sin la compañía de Black no la hubiera podido culminar.

La polaca Natalie Janotha, alumna de Clara Schumann y pianista oficial de la corte de Berlín en 1855, tenía un serio conflicto con su perro llamado *Prince White Heather*, ya que para mantenerse y mantenerlo era preciso dar conciertos, pero al mismo tiempo la señora no atinaba las notas si no tenía junto a ella tan original pasapáginas, así que incluyó en sus contratos una cláusula por la que debía permitirse tener al can en el escenario. Sin el perro y sin el libro de oraciones que colocaba sobre el bastidor del piano decía sentirse completamente perdida. Claudio Arrau entendía a la perfección estos actos de soberanía siempre que proviniesen de la conquista del corazón por un perro. Él mismo tuvo unos treinta a lo largo de su vida y siempre confesó que lo que más sentía al irse de gira era no poder llevárselos con él. Arnold Schönberg no daba abasto con ellos, hasta el punto de que siempre debía haber uno a su alrededor. Los amaba incondicionalmente: a Wulli, a Witz, a Snowy, a Rudi, a Chris, a Laddie... Viendo aquello sus hijos pensaron que podían dar al amo liebre por gato y trataron de introducir en casa un conejo japonés enano, pero como corría el año 1941 y estaba reciente el ataque a Pearl Harbor se hizo evidente que el conejo podía tener parte de una culpa ancestral, así que Schönberg le cerró el paso al hogar. Sólo cuando los niños le convencieron de que era un ejemplar nacido en América el músico transigió con su estancia, y quizá para compensar el karma que se trajese dentro le llamó Emperador Francisco José. Edward Elgar perdió al final de su vida su confianza en los hombres y se escoró hacia la pureza del reino animal, donde el tuerto no era rey, sino el buen samaritano. Rodeado de perros citaba a Walt Whitman en su tarjeta de Navidad de 1929: «Creo que

podría dedicarme a vivir con los animales. No me asquean discutiendo sobre sus obligaciones con Dios». Jacques Offenbach fue uno de los compositores más atribulados por las enfermedades en sus últimos años, pero para hacerlas más llevaderas no buscó sólo la ayuda de los médicos, sino también terapias alternativas, como lo fue la compañía de un galgo ruso, a quien puso por nombre Kleinzach, en honor a un personaje de *Los cuentos de Hoffmann*, ópera que por entonces le ocupaba. Rachmaninov amaba la soledad para componer y se iba al campo con frecuencia para intoxicar de luz y clorofila su música; en aquellos momentos tenía muy claro a qué santísima trinidad podía y debía encomendarse, y así es como en la primavera de 1898 (25 años) escribía a su amigo Zatayevich: «Ahora estoy aquí, en Ivanovka (la propiedad de los Satin). He comenzado a trabajar un poco a medida que mi salud mejora. Vivo solo, no obstante tener tres íntimos amigos. Se trata de tres enormes San Bernardos. Sólo con ellos converso y en su compañía no tengo temor alguno de pasear por los bosques de los alrededores».

Ferruccio Busoni siempre estuvo rodeado de algún perro, desde la primera hasta la última de las ochenta y ocho teclas, es decir, desde el principio hasta el final de su vida, una vida marcada desde los cinco años por una perrita llamada Fede y en la que jamás faltó un San Bernardo. Hallándose en Zúrich en 1916 (50 años) se compró un cachorro de esa raza porque se sentía terriblemente solo. Lo llamó Giotto y muy pronto fue conocido en la ciudad porque el famoso pianista se lo llevaba con él a todas partes, permitiéndole incluso bañarse en las fuentes públicas, algo prohibido allí. En 1919, tras pasar cuatro años en la capital suiza, hubo de irse a vivir a París, donde le persiguió la soledad de antaño. Lo que echaba muy de menos no eran precisamente las montañas nevadas o la perfecta organización de aquellas gentes, sino algo más palpable. Carta a su esposa Gerda: «Extraño a Giotto. Me siento conmovido cada vez que veo a un perro». Pero Busoni no sólo entroncaba con Rachmaninov en su amor por los San Bernardo, sino

también con Wagner en su amor por los terranovas. Cuando a sus veinte años hubo de vivir en Leipzig se sintió tan solo e incomprendido dentro de su precoz armazón intelectual que se compró una hembra a la que llamó Lesko. Fue su mayor asidero existencial, tal era ya su nivel de conciencia, hasta el punto de que la soledad que imperaba a su alrededor y dentro de él recuerdan a aquellas palabras de Kierkegaard en su *Diario íntimo*: «¡Ser espíritu y tener que vivir entre los hombres!». Era comprensible que Lesko hubiera entrado en su casa por la puerta grande a la vista de lo que por entonces escribía Ferruccio a su amiga Melanie Mayer:

No he podido hacer aquí un solo amigo a mi nivel. [...]. Esto es lo peor del talento precoz; no puede uno asociarse con gente de su misma edad, y la gente más vieja no quiere asociarse con uno; por lo tanto, ¡completo aislamiento! Si no tuviera la cualidad de ser capaz de adaptarme por completo a otras personas por un momento [lo cual no hace daño si ocurre de vez en cuando, pues al fin y al cabo el hombre está en el mundo para estar con otros hombres] podría muy bien pasar toda mi vida en total soledad.

Cuando unos meses después ofrecieron a Busoni el puesto de profesor en el conservatorio de Helsinki se llevó con él a Lesko, por supuesto. Un tercer elemento musical con el que Busoni entroncaba era con Gould a la hora de manifestar su repugnancia por un espectáculo vil como pocos. Hablo de las corridas de toros. En mayo de 1905 pasó quince días en España con motivo del tricentenario del *Quijote*, libro que Busoni adoraba desde su infancia, lo que supuso una estancia agotadora de al menos tres domingos en nuestras tierras, lo que equivalía a tres potenciales corridas de toros, a las cuales su esposa Gerda insistía en acudir. Ferruccio logró evitar el plan durante los dos primeros domingos con las excusas más inverosímiles, pero se quedó sin ellas llegado el tercero. Una vez sentada la pareja en el tendido, Gerda sólo

resistió diez minutos tras comprobar de qué iba realmente aquello. Se levantó para marcharse, pero su marido la obligó a permanecer en su sitio: «Tú deseabas ver una corrida de toros, así que ahora te vas a quedar». La coacción sólo duró lo que le duró la vida al primer toro. Tras su muerte Ferruccio se levantó manifestando ser más intensas las náuseas que su paciencia y arrastró con él a Gerda. En la salida se topó con unos jóvenes que clamaban por conseguir una entrada. Busoni hizo pedazos las suyas ante sus ojos y los tiró a la cara de los sorprendidos muchachos con un muy legítimo lamento: «¡Y pensar que para esta clase de gente tengo que tocar el piano!».

Llegados a este punto prefiero no saber qué suministró Verdi a su perra Lulú para lograr que posara en Santa Ágata sin alabeos, pero lo que hizo el ingenioso tenor Chaliapin con su bulldog durante el posado familiar para un cuadro es digno de tener en cuenta. Se lo contaba Shostakovich a su biógrafo Volkov: «Hicieron pasar al *bulldog* poniendo un gato en el guardarropa, de manera que cuando maullaba, el perro se quedaba helado de miedo». Chopin conoció un perro cuyas inquietudes dieron lugar precisamente a su *Galop Marquis*, compuesto en el verano de 1846, una esquelita de veintiocho compases inspirada en los dos perros que poseía George Sand: Marquis y Dib. El polaco padecía un sentido muy aristocrático de la vida como para poseer perros en propiedad, así que disfrutó enormemente de los ajenos. Prueba de ello es esta carta escrita varias semanas después de concluir su *Galop*:

He salido a pasear y el perro Marquis me ha seguido todo el tiempo, y ahora está aquí a mi lado, echado sobre el diván. Es una criatura extraordinaria: su pelo es completamente blanco, como la pluma del marabú; cada día la propia señora Sand lo cuida y lo atiende. Es un perrillo extremadamente juicioso. Supersticioso hasta lo inimaginable. Por ejemplo, jamás come ni bebe en un recipiente dorado.

Pájaros antes que ángeles

Los pájaros también hacían a muchos músicos mirar al cielo, en un espacio indeterminado entre Dios y la música, aun cuando algunos no sabían cuál de los dos discos giratorios había logrado llegar más lejos. Mozart se afanó con un canario que vivió a su lado hasta el final de sus días. Según el testimonio de su amigo Nissen, «incluso en su grave enfermedad no se mostró nunca impaciente, y su fino oído y su sensibilidad sólo eran perturbados por el canto de un canario que él adoraba y que fue necesario retirar de la habitación vecina porque gritaba muy fuerte». Pero antes del canario fue un estornino que murió días después de su padre Leopold; para el padre no escribió nada; para el pájaro sí, una elegía:

*Descansa aquí un querido bromista,
un estornino.*

*Aún en la flor de la edad
debió conocer
el amargo dolor de la muerte.*

*Me sangra el corazón
cuando lo pienso.*

*¡Oh, lector! Vierte por él
tú también una lágrima.*

Mozart vivió con el estornino tres años y aseguraba que sabía cantar los cinco primeros compases del tema del rondó del *Concierto para piano en Sol mayor*, el K. 453.



Su gata California fue la compañera de baile más querida para Stravinski.

Rayaba Dvorak los cuarenta años cuando decidió comprarse una hacienda en Vysoká, a donde acudía todos los veranos para dedicarse a sus dos pasiones campestres: la horticultura y las palomas, como buen colombófilo que era. El amor de Manuel de Falla por los pájaros le llevaba a guardar pan en los bolsillos cuando salía de los restaurantes, momento en el cual, «rodeado de pájaros que saltaban picoteando y disputándose las menores miguitas, su rostro impasible hasta el momento se iluminó con una sonrisa que irradiaba una luz inefable. En ese momento expresaba la misma dulzura que reflejan ciertos santos pintados por el divino fray Angélico». Esto sucedía en París y lo contaba un amigo. Falla tenía treinta y un años y era un imperfecto desconocido. Sin embargo, poco amor demostraba Falla al arrojar la comida a los pájaros con la mano. El verdadero sentimiento sólo era posible masticarlo como pregonaba Cervantes para los amigos verdaderos: con una libra de sal en la boca. Stravinski amaba a sus loros lo suficiente como para

no hacer mucho caso a Cervantes en cuanto a los ingredientes. Cuenta su amigo y biógrafo Robert Craft cómo en su casa de California el músico jugaba muy a menudo con sus loros, a los que daba de comer poniéndose granos de maíz entre los labios. Pero antes de su afición por los loros fue su afición por las abejas. En 1907 compuso su *Scherzo fantastique*, que trata de representar el mundo apícola, sobre el que quiso conocer cada detalle, leyéndose los escritos de Maeterlinck al respecto.

No había nada como seguir el ejemplo de lord Byron y, poniendo rumbo al comedor, toparte con pavos reales y una gacela, darles los buenos días y seguir flemático tu camino hacia las tostadas. Franz Lehár estuvo cerca de eso en su castillo. El ejemplar favorito era un loro al que llamó Jacko. Cayendo gravemente enfermo el ave, el veterinario le diagnosticó estreñimiento crónico.

Para curarlo tenía que ponerle una lavativa —cuenta él—. Cuando se marchó me quedé pensando cómo administrar el remedio. ¡Eureka! Con la pipeta de mi estilográfica... Y heme aquí sosteniendo delicadamente al pájaro entre mis manos... cuando, sorpresa de las sorpresas, le oigo que me dice, y en alemán: «¿Es ese el modo de hacer las cosas?», frase que yo utilizo cuando veo algo que no me gusta.

Inaudito. Sin embargo, Papo, el papagayo de Wagner, huía del reproche para abrazar los temas de Rienzi, algunos de los cuales cantaba cuando estaba de buen humor. La más ansiada atracción en casa de los Wagner no era la interpretación inédita de la tetralogía según iba avanzando, sino la obediencia del ave cuando Minna le pedía que llamara al dueño a la mesa, tras lo cual se oía graznar: «¡Richard! ¡Libertad! ¡Sancto Spirito!», todo ello reminiscencias de Rienzi. Papo pasó a peor vida el 11 de febrero de 1851, día en que Wagner finalizaba el manuscrito de su ensayo *Ópera y drama*. En 1853 se compró otro papagayo al que puso por nombre Jacquet. Con este

otro Minna optó por un aprendizaje belicoso, pues ya no le enseñó a llamar a Richard, sino más bien a alejarle con expresiones como: «¡Wagner es un mal hombre!». Llevaban diecisiete años de matrimonio y aquello, decididamente, entraba en la categoría de cortocircuito más que de chispa.

El mejor amigo de Chaikovski en Brailov, hospedado en un palacio de su amiga Nadezhda von Meck, fue un papagayo gris que no se movió de su lado mientras corregía las pruebas de su ópera *La doncella de Orleans*, corriendo julio de 1880 (41 años). Al parecer era capaz de repetir cualquier sonido y Chaikovski se divertía de lo lindo imitando todo tipo de voces. Su amor por los seres alados empezaba por los loros y no terminaba por una litografía de Pegaso, sino por algo mucho más real: ¡las gallinas! En 1885 alquiló una casita de campo cerca de Klin y nada le pudo complacer más que cuidar su gallinero, hasta el punto de que cuando escribía a su hermano Modest le daba recuerdos «de parte de la Rosina, mi predilecta». Por cierto, allí cerca Piotr llegó a descubrir un hormiguero y cada día se afanaba en buscar insectos para llevárselos a sus moradoras.

Paderewski necesitaba mucha concentración para preparar sus conciertos, así que vio peligrar su carrera cuando durante su gira por Australia y Nueva Zelanda en 1904 los caprichos de su mujer Helena no la llevaron a comprar sombreros o zapatos en tiendas de *haute couture*, sino un montón de souvenirs bastante más ruidosos. La culpa la tuvo la depresión en que se sumió el pianista al llegar a Melbourne tras partir de Marsella treinta y cinco días atrás. Para remediarlo la organización australiana le regaló un loro parlante, que nada hizo por el pianista, pero sí mucho por su esposa.

Fue una idea desacertada —confesó después Paderewski—, ya que Helena se mostró tan encantada con el ave que salió a comprar otras treinta, que llevó a la habitación del hotel y que luego viajaron con nosotros por Australia y Nueva Zelanda. A la prodigiosa colección de maletas se sumó una multitud de jaulas de aves parlantes y multicolores [...]. ¿Cómo logré

soportarlo? No lo sé, sólo porque soy un animal de una paciencia excepcional; si no lo fuera habría muerto hace mucho tiempo.

Dos años después el paciente Paderewski forcejeó con un cuadro de inseguridad profesional que combatió recluyéndose en su mansión de Riond-Bosson, donde se dedicó a la cría de abejas y conejos. Además se compró unas cabras con las que salía a pasear seguido de sus San Bernardos, dogos y pequineses. Claudio Arrau fue algo más comedido que la señora Paderewski cuando se fue de gira por Australia en 1947 (44 años), más comedido y... algo más exótico, ya que se encaprichó con un ejemplar de canguro que logró sacarle al alcalde de una pequeña ciudad. Sin embargo, la transportista *Pan American* se negó a portearlo en el último momento.

Con Puccini no las tengo todas conmigo. Teniendo en cuenta su amor por la caza menor quiero dejar en conserva algo que dijo a su amigo Sardou en una carta de 1898: «Odio los caballos, los gatos, los gorriones y los perros falderos, pero adoro los mirlos, las currucas, los frailecillos y los pájaros carpinteros». Supongo que alrededor intuían quién era el personaje y pocas especies se acercaban a comer a su ventana, por muy poderoso que fuese el influjo que salía de ella cuando el maestro componía. En su estudio situado en la planta baja de su casa de Torre del Lago Puccini tenía junto al piano un armero lleno de escopetas y, dispersas por la pared, aves disecadas y fotografías de sus cacerías. Su editor Ricordi estaba muy preocupado por aquella pasión infructífera que tanto ralentizaba la fructífera (para ambos), así que terminó por escribirle una carta manifestando su intención de encerrarle en una celda con un piano para así poder «practicar la caza de la melodía» y terminar de una santa vez *La bohème*. Respecto a Ravel no cabían esas dudas. Amando como amaba a gatos y pájaros en la misma balanza supongo que en más de una ocasión habría tenido la oportunidad de penetrar los secretos veterinarios como hace cada día mi mujer. Cuenta la

violinista Hélène Jourdan-Morhange cómo en sus paseos por el bosque con el compositor este podía identificar a todos los pájaros y hasta imitar su canto y silbar sus ritmos a la perfección.

Han pasado algunos días desde que inicié este capítulo narrando los sabores y sinsabores de la caza felina a campo abierto. Todavía hoy mi mujer ha echado a volar una cría de gorrión tras curarle una profunda dentellada bajo el ala. Teniendo en cuenta que Mahler cuenta con tres años y que la vida media de un gato es de quince preveo que el ecosistema en esta zona rural va a quedar gravemente alterado, como también el ánimo de mi mujer, cuya extrema sensibilidad no la había preparado para estos avatares. La obra musical viene a estrellarse en nuestros oídos, en nuestro pecho si se quiere, a dejarnos sus ritmos y a apropiarse de nuestros biorritmos en un intercambio de sustancias, de magmas. Francisco Umbral decía que metaforizar es alejarse de una cosa para regresar después a ella mediante una sucesión de equivalencias. El episodio del mirlo estrellándose contra el pecho es real, pero la fuerza de su imagen entraña una generosidad escenificadora que tiene mucho que donar a la metáfora como pobre heredera de una realidad fracasada. Cuando escuchamos música nos convertimos en una probeta de ensayo y ella nos recorre por dentro, haciendo que nuestras sístoles y diástoles ya no se expliquen mediante un tratado de biología, sino de numerología, tal es el mágico desenlace en que culmina cada uno de nuestros golpes respiratorios. No tengo muy claro si la música es un tercer ventrículo o un tercer pulmón, pero lo innegable es que nos obliga a respirar más poderosamente. Aquel mirlo lo hizo durante tres días que le fueron regalados, con los que no contaba, pero la música se le cuajó en los pulmones. No, decididamente el mundo sin música no sería un error. Amante de la música como soy, en el fondo siempre la he traicionado por la certeza de que el error sólo lo sería un mundo sin ellos.

Sin animales.

Capítulo 5

Caótica cotidianeidad

Sé que la música es una ocupación de fabricación de moldes donde se necesita el orden y luego la fuerza. Esto suena a acertijo y, en el fondo, sólo es una pauta inofensiva. La naturaleza lo hizo y después rompió el molde. La frase es de Ariosto, sí, el mismo que reescribió cincuenta y tres veces *Orlando el furioso* porque tras cada una de ellas el molde nada tenía que ver con el vaciado y eso arruinaba el vertido. Hubo compositores que en el acto de creación veían la fuerza en el desorden, de manera que sólo en esta prefiguraban el molde, sin necesidad de romperlo después. Nacía roto al mundo y eso le hacía más valioso, como ocurre con algunos sellos provistos de ciertas taras que los hacen únicos en su serie. Goethe aseguraba preferir la injusticia al desorden. Nietzsche, sin embargo, decía amar el caos porque sólo en él podría nacer una estrella danzarina, aun cuando el nacimiento también sea un acto de justicia. Sería estéril buscar un patrón lineal en el hecho creador, como también buscar el herido correlato externo en tal o cual obra nacida con una brecha interior. El orden o el silencio eran materia prima plana, elementos arquitectónicos aburridos, románicos. La veta creadora no necesitaba pulsaciones, sino pulsiones, un desplante hemofílico que hiciera posible la continuación del sangrado una vez roto aquel molde. Intentar detectar rastros biográficos en la obra de un autor es estéril y movería a equívocos. Había quien vivía auténticas singladuras contra el esquema monográfico y predeterminado del escenario creador, donde sólo podía sonar el polvo en suspensión. Había músicos que seguían a rajatabla cronológica lo surgido en el principio de los tiempos, donde seguramente no fue la luz, sino el caos, de manera que sólo aquella trasposición a su vida podía hacer de un nacimiento una verdad incuestionable. El orden era una oportunidad perdida porque también era una pérdida previa de facultades. En la botadura de aquellos barcos no había nacimiento verdadero si no había ruido de cristales

y chirridos del casco contra los pernos. El ruido y la furia creadora eran la sístole y la diástole del mismo pulso vital, del acto musical inhalado hasta la alucinación, y si no venían de la mano la música se convertía en un juego de pies. El desastre en una colectividad podía computarse como una tragedia, pero como hecho diferencial del individuo en su cotidianeidad era una poderosa atracción. Es cierto que hay un tren que sólo pasa una vez por nuestras vidas. El error está en cogerlo en lugar de quedarse sentado y grabar en los oídos esa duplicidad perfecta de algo maravilloso que llega y permite que presenciemos cómo después se marcha. La memoria de ese ruido, para muchos, era la salvación de cada día.

Visítenme en casa lo menos posible

Aunque era hombre de fácil entrada en calor, *papá* Bach tuvo la friolera de veinte hijos, siete de su primera esposa, María Bárbara, y otros trece de Anna Magdalena. Sólo diez de todos ellos llegaron a la mayoría de edad, lo que era una estadística óptima para la época. El 24 de abril de 1732 la *troupe* Bach se instaló en una amplia vivienda ubicada en el edificio de la escuela de Santo Tomás, colindante con el lado sur de la iglesia, en Leipzig, donde el *paterfamilias* trabajaría como cantor (director musical) durante veintisiete años y hasta el día de su muerte. La superficie para la época era digna de envidia: 74,5 metros cuadrados construidos, lo que hoy sería un apartamento de vuelta y vuelta. Pues bien, el susodicho chiringuito se convirtió en la corte de los milagros, y no precisamente porque lo habitaran seres deformes; según mis cálculos entre diez y doce hijos vivieron allí permanentemente. Uno de ellos fue Carl Philip Emmanuel, superviviente de la proeza, quien comentó al biógrafo Johann N. Forkel que recordaba aquel lugar como una «pajarera», con una muchedumbre que entraba y salía a todas horas, normalmente alumnos.



Lo que menos preocupaba a Brahms era su apariencia exterior, que jamás se ocupó de corregir.

Esa pajarera se asemejaba en muchas cosas a la que ocupaba en Viena el «gran tucán»: Mozart. Alumnos y amigos que le visitaban refieren que sus partituras y apuntes se hallaban diseminados por el suelo como si fueran periódicos atrasados. La consecuencia es que extraviara muchos de sus originales, algo que nunca llegó a convertirse en una preocupación histórica para los exegetas, ya que en tales casos solía transcribir de memoria sus composiciones las veces que hiciera falta, y es que en su cabeza Mozart siempre llevaba salvada su particular copia de seguridad.



En la madurez, Brahms perdió el atildamiento que sí se procuró en su juventud. En la foto, a la derecha, junto al violinista Ede Reményi.

Johannes Brahms era metódico y escrupuloso para un sinnúmero de cosas, pero un auténtico desastre para otras. Si se trataba de alinear sus soldaditos de plomo en la estantería no había sargento de alistamiento que lo superara, pero la cosa cambiaba cuando el reto se convertía en algo tan simple como abrir un cajón, dejar algo valioso dentro y volver a cerrarlo con la misma buena voluntad. Para ello había que recordar dónde estaba el cajón y dónde la cosa valiosa, algo que para un joven de veinte años como él se volvía tarea ímproba. A esa edad visitó en Weimar a Franz Liszt, donde perdió el manuscrito de una sonata para violín que nunca se recuperó, sin que tampoco Brahms hiciera nada por reescribirla, teniendo en cuenta que su primera tentativa con el instrumento lleva el *Op. 78* y aquel habría sido su *Op. 5*, llevándose por tanto veinticinco años entre ambas. En cuanto a su indumentaria hacía prever que también había olvidado dónde estaban los

cajones de su cómoda. Normalmente llevaba los pantalones demasiado cortos y su traje eternamente arrugado, los armarios de la ropa siempre estaban desordenados y esto creaba serias disputas con el ama de llaves, Frau Truxa, de las que Brahms, al contrario que Richard Strauss, no extraía temas para sus obras. Las cosas no le fueron mejor en sus comparecencias públicas. Cuando estrenó su *Concierto para violín* en el podio de dirección con Joachim como solista no se le vino abajo la moral, sino algo más preocupante, ya que se olvidó ponerse los tirantes para la función y el pantalón se le fue descolgando hasta quedar varios centímetros por debajo de su posición más decorosa cuando concluyó el concierto. En cuanto a su fisonomía basta con revisar las fotografías de los dos últimos decenios de su vida para verificar que su larga barba era uno de sus atributos más característicos; sin embargo, sepan que se la dejó no por estética, sino por pereza, para evitar el afeitado matutino y el fastidio de ponerse un cuello y una corbata. La despreocupación también se trasladaba a sus saldos: tenía en su despacho paquetes de billetes sin abrir ni contar, y a lo largo del año se interesaba muchas más veces por el tiempo meteorológico que por los estadillos de sus cuentas. Su muerte fue un ejemplo de tareas a medio hacer, ya que dejó su testamento a la mitad, a pesar de iniciarlo seis años antes del óbito. Si a ello unimos la nula delicadeza que demostraba a la hora de comer en público, tal como constataba una de las hijas del matrimonio Schumann, ello coloca al músico en una situación poco óptima. Dolería no perdonar a Brahms estas lindezas... Sin embargo, escasa caridad cristiana demostró el santurrón Liszt hacia Bruckner por sus pésimos modales al mantel. Cuenta el discípulo del húngaro, August Stradal, que a Liszt se le revolvían las tripas cada vez que lo veía comer, ya que lo hacía con los dedos manchados de nicotina, cogiendo del plato los trozos de carne, colocándolos sobre el mantel y después comiéndolos uno por uno. Un metodismo digno de un curso de rehabilitación educacional.

Mi reino por una silenciosa despensita...

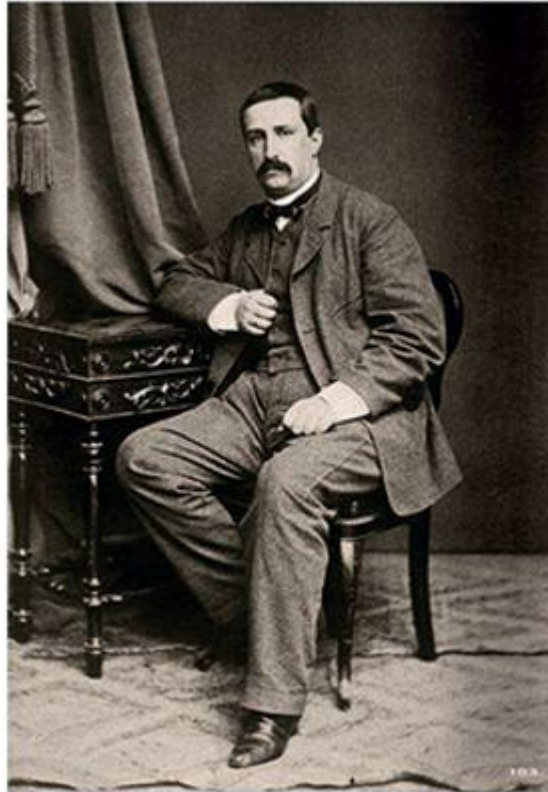
La vida de solteros de Músorgski y Rimski-Korsakov daba lugar a un refranero equivocado, ya que en su caso compartir no era amar, sino... ¡ahorrar! Eso es lo que decidieron con el único piano existente en el apartamento, repartiéndolo por horas según cada cual tuviera su particular apretón de inspiración, situación que duró unos dos años, hasta el matrimonio de Rimski, por lo que en las obras de ambos en aquella época no sería extraño toparse con cierta intertextualidad fácilmente perdonable. Unos tan poco y otros tanto. El problema de los Schumann ya se lo pueden imaginar: dos genios montados a la par en dos pianos, intentando componer y ensayar sin estorbarse, comenzando a una hora siendo fiel a sí mismos y terminando al final por ser cada uno fiel al otro. Cuando aquellas dos tibias se cruzaban ya no salía música, sino chispas. Anotación de Robert en el *Diario* conyugal: «Estas paredes delgadas son un fastidio». Pero volvamos a los Cinco. Quien más atribulada vendía su cotidianeidad, casi hasta la comicidad, era Borodin. Cuando dio el «sí quiero» a Ekaterina Sergeyevna Protopopova debió añadir por pura precaución algún complemento directo para dejar claro quién debía llevar los pantalones en casa desde aquel día. No lo hizo y su vida casera pasó a ser un caos que le llevó a desertar finalmente a su laboratorio, donde al menos no había ruido ni gente extraña dispersa por el suelo y las habitaciones. Pero en el fondo Borodin echaba de menos su *modus vivendi* en aquella casa enclavada en el claustro universitario de la Academia de Medicina, en San Petersburgo, academia en la que estaba integrada la Facultad de Química, donde el ya reputado científico daba sus clases. El crítico más ácido de los Cinco, Rimski-Korsakov, no daba crédito a todas las especies hasta entonces desconocidas que poblaban aquel arca de Noé, y así lo dejó recogido en sus memorias:

Su vida doméstica transcurría en perpetuo desorden. Nunca se sabía la hora en que comían o cenaban. Una vez llegué a su casa a las once de la noche y les encontré cenando. Sin contar

los alumnos, que no abandonaban aquella casa, esta servía con frecuencia de asilo a los parientes pobres o de paso, que caían enfermos allí e incluso se volvían locos. Borodin se ocupaba de ellos, les cuidaba, les llevaba al hospital y luego les visitaba. En los cuatro cuartos de que constaba su piso solían dormir personas extrañas y hasta tal punto que ellos [los Borodin] se veían obligados a acostarse en divanes o en el suelo. Con frecuencia se daba el caso de que no se podía tocar el piano por cuanto alguien dormía en la habitación contigua. Durante las comidas reinaba idéntico desorden. Algunos gatos que vivían en el piso se paseaban por encima de la mesa, metían la nariz en los platos o saltaban sin ceremonia al hombro de los invitados.

Esta «laberintitis» existencial se extendió desde 1862 hasta la muerte del compositor en 1887. No es de extrañar que en aquel maremágnum de ofrendas al dios Pan el tolerante Borodin no supiera dónde había dejado su cartera o unos calcetines, e incluso la partitura de una de sus obras cumbre, la *Segunda sinfonía*, en la que había empleado diez años rotos por la mitad cuando verificó la pérdida de los dos movimientos centrales, quedando por suerte, fieles y leales al amo, el primero y el cuarto, de manera que hubo de reemprender la composición de los dos disidentes. Estaba claro que con toda aquella refriega el hombre sólo se hallaba a salvo en el laboratorio, y su música... ¡en el tendal! Borodin cubría sus partituras con clara de huevo para fijar el carboncillo del lápiz y después las ponía a secar en un tendal como si fueran camisolas. Cuando Shostakovich nació, Borodin llevaba diecinueve años muerto, pero no por eso perdió la oportunidad de contribuir al asado con algunas especias que le habían llegado de terceros. Contaba a su biógrafo Volkov que «el apartamento de Borodin parecía algo así como una estación de ferrocarril [...]». Era una casa de locos. No estoy exagerando, esto

no es un símil poético». Lo demás está calcado de las memorias de Rimski, una vicaría por la que al parecer todos los compositores rusos pasaron.



La casa de Borodin era un campo sin puertas por donde todos transitaban sin escrúpulos.

Quien ha nacido pobre arrastra de por vida dos obsesiones: contratos redondos y metros cuadrados. Lo primero llevó a Gershwin a lo segundo, sólo que los metros actuaron como un foco aislado de fuego que se le fue de las manos. Cuando tuvo dinero, más bien mucho dinero, adquirió para él y su familia un edificio de cinco plantas en la calle 103 de Nueva York y allí los instaló a todos. Corría el año 1925 y el músico aún era un chaval de veintisiete años al que le tiraba la sangre más que otra pulsión, así que no dudó en asignar pisos y habitaciones con la pompa de un consejero autónomico ante un edificio de viviendas sociales. La planta baja estaba destinada a un cuarto de billar donde jugaba y se sentaba cualquiera vecino

o conocido que encontrara la puerta abierta. En la segunda planta se hallaban el cuarto de estar y el comedor, donde el acceso a extraños ya era más difícil, aunque no imposible. Las dos plantas siguientes se reservaban a dormitorios, y la última era el *sancta sanctorum* del amo, coronado por un Steinway de concierto rodeado de libros, discos, fotografías enmarcadas y recuerdos fetichistas de sus cada vez más numerosos éxitos. Sin embargo, la actividad en los pisos inferiores era tan febril que Gershwin solía huir al hotel Whitehall, haciendo esquina, donde no se oía nada y donde lo componía casi todo. En la casa del número 100 sólo se podía trabajar de madrugada, cuando el silencio se imponía como una conquista rara, de ahí su hábito creador nocturno. El periodista S. N. Behrman narra los avatares de una visita a la casa para el *The New Yorker* el 25 de mayo de 1929. Largo rato llamando al timbre mientras varias siluetas se desplazan por el interior de un lado para otro. Termina por entrar por su propio pie topándose con varios jóvenes a los que nunca había visto. Están fumando en el salón. Otros están jugando al billar. Pregunta por George o por su hermano Ira y nadie le contesta. Le miran raro y cada cual sigue a lo suyo. Se aventura en el piso siguiente y descubre otro nutrido grupo de gente prácticamente desconocida, así que escapa al tercer piso, donde se encuentra a Arthur, un hermano de George dos años menor que él; dice que acaba de llegar y no sabe quién está o no en casa. Por fin en la cuarta planta oye la voz del otro hermano, Ira, quien le invita a subir para encontrarse con él. Pero el visitante pregunta por el amo y la respuesta llega invariable. Posiblemente se había convertido ya en un estribillo: «Se ha instalado en su viejo cuarto del hotel allí en la esquina. Ha dicho que necesitaba algo de intimidad».

Aquella casa llevaba los mismos derroteros que la de Alexander Siloti en San Petersburgo, siempre repleta de músicos, o la de Paderewski, la legendaria residencia de Riond-Bosson, en Suiza, por donde circulaban eternamente invitados y otros sin invitar, algo similar a lo que también ocurría en la del tolerante Jacques Offenbach, *rara avis* necesitada de ruido y de vacilante

muchedumbre para componer en condiciones. Ya desde la mañana desfilaba por su casa de la *rue Lafitte* un sinfín de personas, no necesariamente conocidas, a las que su esposa Herminia iba distribuyendo por las estancias en función de su rango. Si un denominador común hermanaba a este piélagos de reinas consortes era la abnegación: Anna Magdalena, Alma, Clara, Herminia, Olympia... Cuando en 1855 Rossini regresó de Italia a París ya fue para quedarse, instalándose con su mujer Olympia en un gran apartamento de la *rue de la Chaussée d'Antin*. Su habitación era en sí misma un museo a caballo entre los horrores y las vanidades: tenía sus varias pelucas colgadas de pértigas, diversos instrumentos musicales pastando a su aire, su amado catéter, que él consideraba «el mejor instrumento», cepillos, peines, mondadientes y, faltaría más, un tubo para fabricar macarrones. También había objetos orientales sobre la cómoda y miniaturas japonesas en las paredes. Digamos en su honor que todo estaba pulcramente colocado. En casa de Schubert, sin embargo, el honor era una especie de mutación léxico-genética que llevaba la ene donde antes iba la doble erre. La música lo ocupaba todo y sólo había un derecho fundamental al que se permitía coexistir: el de la vida, pero con condicionantes preposicionales: «para» y «por» la música. La música, ¡ah, la música! La había por todas partes: sobre los sofás, sobre las alfombras, contra las cortinas, en cajones y papeleras, en forma de avión, de pelotas, de pañuelo... A Schubert la inspiración le llegaba respirando, y detenerse era como una ordalía de los antiguos, una prueba de asfixia. No bien terminaba una partitura la dejaba en cualquier sitio y los amigos que poblaban la casa se iban llevando las que les apetecía, siendo esa la razón por la que buena parte de su obra se ha perdido o quizá ha terminado taponando las cañerías fisuradas de sus aduladores. Algo de aquel desorden se contagiaba a la buhardilla de Pierre Boulez, que era como para echarse a temblar, incluso en verano. Cuenta Robert Craft en un apunte de 4 de noviembre de 1956 cómo después de comer con el compositor (31 años) le había acompañado a su buhardilla a interpretar algunas obras,

encontrándose que «sus propios manuscritos estaban enrollados como diplomas y apilados en el suelo como si fueran leños».

No había como llevar estas pesadumbres con sentido del humor, y de eso le sobraba al bueno de Ravel. Es ya mítica, y un lugar de peregrinación, la casa que en 1921 se compró en Montfort-l'Amaury, a la que llamó Belvédère, donde, recién ocupada, el músico hubo de luchar contra las fuerzas de la naturaleza y también las debilidades de un pésimo arquitecto: las humedades, que sólo se resolvieron cuando instaló calefacción central. Anotación en su diario del 12 de diciembre de aquel año (46 años): «Mi cuarto de trabajo, que hasta ahora había quedado libre de la inundación, no será ya habitable a partir de pasado mañana. ¡Esto sentará maravillosamente al piano!». En esos días escribe a Roland-Manuel: «¡Y qué entrada de agua! Le abandono, provisto de mi linterna para temporales. ¡Voy a tener que alcanzar mi habitación nadando!». Lo cierto es que Ravel seguía siendo el mismo desastre tuviera el palmo de agua dentro o fuera de la bañera. Su pianista fetiche, Marguerite Long, se entretenía catalogando los olvidos del maestro por si alguno cruzaba la frontera de lo filológico y se metía en el fangal de lo patológico. Olvidaba el equipaje, perdía el billete de tren, el reloj... Cuenta Long cómo de gira con él en Praga se pasaron horas buscando un tarro de cristal para regalar a la madre de su discípulo Roland-Manuel, hasta que lo encontró. La pianista vio meses después el paquete intacto en casa de Ravel. Se había olvidado de entregarlo.

La vida era y es una sucesión incómoda de elecciones, algunas de ellas nefastas, como la de Stravinski, cuando alquiló una habitación a un albañil en Echarvines, junto al lago de Annecy (Alta Saboya, Francia). Buscaba el sosiego necesario para escribir *El beso del hada* y, de paso, huir del jolgorio que suponía la habitación de la pensión donde, justo frente a la casa del albañil, sus hijos le hacían la vida (musical) imposible. Todo apuntaba a que el obrero, por fortuna, no tendría mucha conversación, y que a lo sumo sólo elevaría la voz de tanto en tanto para hablar de encofrados, enfoscados o

niveles. No pudo estar más equivocado. Que aquel *ballet* hubiera podido emerger en aquellas circunstancias sin que al hada le hubiera brotado de la boca otra cosa en lugar de un beso es casi milagroso. Así lo cuenta el autor en sus *Crónicas*:

El obrero que me había alquilado la habitación vivía con su mujer y su hijo en las otras habitaciones de la casa. Por la mañana se marchaba y la casa se quedaba en calma hasta su regreso al mediodía, hora en la que se sentaba a la mesa con su familia. A través de las grietas de la pared contigua se filtraba un repugnante y nauseabundo olor a salami y a aceite rancio. Después se sucedía el intercambio de palabras amargas. El albañil se sublevaba y empezaba a gritar a su mujer y a su hijo, insultándoles y aterrorizándoles con amenazas. La mujer al principio le contestaba, pero después estallaba en llantos, cogía a su hijo, que no dejaba de gritar, y se lo llevaba, ambos perseguidos por su marido. Esto se repetía a diario, sin falta. Era desesperante. La última hora de trabajo matinal la veía venir con verdadera angustia. Afortunadamente no tenía que volver allí por la tarde.

Que el desorden respondiera en realidad a un patrón lógico era un suceso que desafiaba las leyes estadísticas, pero Stravinski había logrado dar la impresión de que la multiplicidad tan sólo era una unidad un poco estremecida. En su estudio de Hollywood todo parecía estar donde no estaba y no estar donde realmente sí lo estaba. El compositor Nikolai Nabokov le visitó en las navidades de 1947 (65 años) y dejaba este testimonio que va adquiriendo progresiva crudeza:

Una habitación extraordinaria, sin duda el cuarto de trabajo mejor dispuesto y organizado que he visto en mi vida. En un espacio no más grande de doce por siete metros y medio hay

dos pianos (uno de cola y otro vertical) y dos mesas (una elegante y otra un tablero de dibujante). En dos aparadores acristalados hay libros, partituras y hojas de música, todo clasificado por orden alfabético. Junto a los pianos, los aparadores y las mesas se encuentran desparramadas unas cuantas mesitas (una de ellas para fumadores, donde hay todo tipo de cajetillas de tabaco, mecheros, boquillas, líquidos, piedras y limpiadores de pipas), cinco o seis cómodas sillas y un diván, utilizado por Stravinski para sus siestas a primera hora de la tarde. [...]. Además de los pianos y los muebles había cientos de cacharros, fotografías, chucherías y objetos de todas clases, lo mismo encima de las mesas que pegados a los aparadores. Creo que Stravinski tenía en su estudio todo lo necesario para escribir, copiar, dibujar, pegar, cortar, grapar, archivar, encolar y sacar punta, mucho más que una papelería y una ferretería juntas.

También la esposa del compositor, Vera, realizó su aportación particular, no siendo ni mucho menos divertido cuando pasó revista a la recua de criaturas inanimadas que sembraban la estancia: «Junto al piano hay una especie de mesa de operaciones de cirujano con sus instrumentos, en este caso lápices de colores, gomas, cronómetros, sacapuntas eléctricos, metrónomos también eléctricos y tiralíneas, con los que Igor traza los pentagramas que inventa».

¿De verdad usted vivía aquí?

Vera estaba curada de espantos. Pero para otros espantos aún no estaba inventada vacuna alguna. Cuando el pianista John Kirkpatrick, muerto ya su admirado amigo Charles Ives, accedió a la torre de su casa de campo, una vez obtenido el consentimiento de su viuda Harmony para catalogar su obra,

casi necesitó atención médica. Así lo cuenta ese hombre especializado y obsesionado por la obra de Ives:

Casi todo estaba en el altillo, completamente desordenado. En cada cajón, y eran diez, había una pila de manuscritos. Entre esos papeles había huellas de búsquedas frenéticas, como si se hubiese sacado un manojó de abajo, para hojearlo, dejándolo luego encima del todo, y así sucesivamente, hasta que todo quedara vuelto y revuelto muchas veces y diseminado por los distintos cajones.



A Charles Ives podía confundírsele con un pordiosero si no fuera por los más de cuarenta millones de dólares que atesoraba en el banco.

La propia Harmony le comentó cómo un día su esposo se volvió loco buscando en aquel marmagnum una hoja suelta donde había corregido un compás de la *Sonata para violín nº 2*, sin llegar a encontrarla. Quien sí lo hizo fue Kirkpatrick cuando examinó el contenido del baúl recién recibido de Nueva York con todos los manuscritos del músico. A pesar de su inmensa

riqueza, Ives siempre vivió como lo haría cualquier labrador, pendiente de las noticias meteorológicas, con una sencillez maravillosa y que maravillaba, a prueba de saldos bancarios y reparto de dividendos. Su sobrino Richard Ives aseveró que cuando la salud le empezó a fallar se puso un par de pantalones viejos, una camisa cómoda y ya nunca volvió a vestirse bien. «Siempre usaba el mismo sombrero de fieltro castaño, con varios agujeros en la parte superior; algo desastroso. Creo que lo usó cerca de treinta años». Lo que voy a decir ahora es más una elección personal (seguramente mejorable) que una adivinanza. Si hubiéramos de compilar tres paradigmas legendarios de lugares inaccesibles nos atreveríamos con los siguientes: la cueva de Alí Babá, el camarote de los hermanos Marx (con el aforo lleno) y el cuarto trastero de Arcueil (a unos diez kilómetros de París) donde Erik Satie vivió sus últimos veinticinco años. El puñado de privilegiados que accedió a aquel cuadrilátero tras la muerte del solitario púgil se encontró miles de dibujos metidos en cajas de puros, inscripciones extrañas caligrafiadas sobre diminutas cartulinas jamás mostradas a nadie, baratijas exóticas y masas de desechos innombrables, todo en un desorden espantoso. Robert Caby fue uno de los cuatro jinetes que inspeccionó el cuarto del compositor tras su muerte. Contaba en una entrevista con Robert Orledge en París el 13 de septiembre de 1986:

Tras su muerte, Milhaud, el hermano de Satie y yo finalmente entramos en su cuarto. Más tarde, Milhaud me dijo: «Puedes venir a casa a darte una ducha, ¡no irás a quedarte así!». Estábamos completamente NEGROS. Aquí en mi casa hay suciedad, lo admito, porque vivo solo, pero no es nada en comparación. El estado al que llegó el cuarto de Satie entre 1898 y 1925 era casi increíble. Estábamos NEGROS con el polvo grasiento que nos cubría.

El propio Milhaud, que cuidó amorosamente junto a su esposa a Satie en sus últimos meses de vida, fue otro de los maravillados expedicionarios:

Descubrí a lo largo de uno de los zócalos que cubrían el piso varios bultos de excremento, endurecido y ennegrecido por el tiempo, que levanté rápidamente con papel de diario para que el hermano de Satie no los viera [...]. En cuanto al piano, cuando entramos en el cuarto era casi inalcanzable: la única manera de tocarlo era balanceándose sobre pilas de papel.

Por otra parte, Milhaud estaba escandalizado por la escasa atención que la sociedad y las instituciones francesas habían dispensado a su llorado amigo:

Parece mentira que Satie hubiera vivido en una pobreza semejante. El hombre cuya vestimenta impecablemente correcta y limpia le daba un aspecto que se diría de funcionario modelo no tenía literalmente nada a su nombre que valiera un céntimo: una cama miserable, una mesa llena de los objetos más insólitos, una silla y un armario medio vacío con una docena de trajes de pana pasados de moda, nuevos y casi idénticos. En cada rincón de la habitación había pilas de papeles viejos, sombreros viejos y bastones. Sobre el antiguo piano roto, de pedales sujetos con cuerdas, había un paquete cuyo matasellos delataba que había sido entregado varios años antes: sólo había roto una esquina del papel para ver lo que contenía: un cuadrito; sin duda un regalo de año nuevo. Sobre el piano encontramos obsequios que daban prueba fehaciente de una amistad preciosa, la edición de lujo de Debussy y de los poemas de Baudelaire y Estampes e Images con efusivas dedicatorias... Con su meticulosidad característica había ordenado en una caja de puros más de cuatro mil papelititos con dibujos curiosos y textos

extravagantes. Hablaban de tierras encantadas, de charcas y pantanos de la época de Carlomagno.

Al final saber quién entró o no en el cuarto de Satie a su muerte se convirtió en una especie de cuestión de Estado digna de investigación criminológica. El pianista y compositor Jean Wiéner fue, en apariencia, uno de ellos: «Durante años dejó cerrada su ventana, y sobre los dos pianos de cola había objetos cubiertos con una capa de polvo tan gruesa que resultaba imposible identificarlos en el momento». Se me escapa qué hacía Satie con dos pianos de cola y alzo la hipótesis de si a lo mejor el señor Wiéner no vio más bien el segundo piano reflejado en el espejo de la habitación, de superficie insuficiente para albergar un par de bestias de aquel calibre. En fin, fueran dos o fuera uno con la devolución de su imagen, sin lugar a dudas aquellos pianos encerraban mucha historia, pero no precisamente dentro de ellos, ¡sino detrás! El despistado Satie siempre creyó haber olvidado en un autobús la partitura de *Geneviève de Brabant* cuando en realidad se le había caído detrás del piano y sólo fue hallada en 1925, unos meses después de su muerte, mientras sus amigos limpiaban aquella especie de melancólico estercolero.

Beethoven para dar y Beethoven para tomar

He querido dejar deliberadamente para el final al coloso del desorden. El problema de Beethoven no era sólo deshacer el conflicto entre el eterno femenino y el retorno femenino (normalmente desde él a los brazos de otro) que debía habitualmente soportar; su otro gran conflicto es que, llevando la contraria a Goethe, prefería mucho más el desorden a la injusticia, y por eso dejaba tantas partituras sobre el fregadero como sobre el piano, tantos platos sucios bajo el piano como sobre el fregadero y tanta ropa sin lavar bajo la cama como sobre ella. Beethoven siempre estaba a una mano de la genialidad, pero a un paso de Diógenes y su síndrome. Allí por donde pasaba

(pisos, posadas, estudios, apartamentos) volvía ciertamente a crecer la hierba, pero, normalmente, en aquellos platos, en aquella ropa y sobre aquellas alfombras cubiertas con una costra indiscernible. Beethoven estaba casado con el desorden como San Francisco de Asís con la pobreza, y me atrevo a pensar que en esa dilatada unión conyugal ambos fueron rematadamente felices. Por suerte los numerosos testimonios que sobreviven en el tiempo acerca de nuestro compositor confieren verosimilitud histórica a ese *affaire* de otro modo poco creíble.



Beethoven no hubiera sido capaz de sobrevivir en una rutina limpia y ordenada.

El *Deutsche Musikzeitung* de 1862 reproduce los recuerdos que de Beethoven tenía un tal doctor L. tras su estancia por tres meses en Gneixendorf, corriendo el año 1826, por tanto unos meses antes de su muerte. Al parecer el músico tenía un ayudante, Michel Krenn, que se encargaba por las

mañanas de arreglarle la habitación mientras salía a pasear, encontrándose casi siempre dinero tirado por el suelo. Cuando el músico regresaba de su paseo se sorprendía al ver aquel pequeño botín, preguntando al criado por el lugar donde lo había encontrado, de manera que terminaba regalárselo. Carl Czerny logró cobijarse en su casa como alumno, quizá el más aventajado de cuantos tuvo Beethoven. Su primera impresión al trasponer junto a su padre la puerta fue imborrable, a pesar de sus diez años y de llevarle como único detalle un manojito de nervios. «Subimos hasta el quinto o sexto piso. Un criado bastante sucio nos abrió la puerta y nos condujo a las habitaciones del maestro». Czerny dijo encontrarse:

Una habitación muy sobria, papeles y ropas por todas partes, unas cuantas cajas, paredes desnudas, apenas una sencilla silla y otra desvencijada junto al piano —un Walter, en aquella época la mejor marca—. [...] Beethoven iba vestido con una chaqueta de una especie de paño peludo gris oscuro y pantalones de la misma tela, cosa que inmediatamente me hizo pensar en el Robinson Crusoe, de J. H. Campe, que justo estaba leyendo.

Beethoven era perfectamente consciente de que a aquella especie de trinchera sólo podía invitarse a combatientes sin escrúpulos, y de esos ejemplares auténticos quedaban pocos. El músico se lamentó de que el genial poeta Grillparzer no pudiera ser uno de ellos. En carta de 1823 le escribía: «Mi casa está desde hace algún tiempo muy desordenada, de lo contrario hubiera ido a verle para rogarle que viniera a ella». Beethoven sabía lo que decía. Se trataba de que quien fuera por primera vez deseara repetir visita, pero esa conquista fue contada con los dedos de una mano. El barón Von Seyfried dejó este testimonio:

Por doquier libros y papeles pautados; restos de una cena fría, botellas destapadas y semivacías; sobre un atril veloces apuntes para un nuevo

cuarteto; en el piano papeles garabateados con ideas para una sinfonía aún en embrión, y cerca las sobras de la colación; pruebas de imprenta en espera de correcciones; en el suelo cartas de amigos y de negocios junto a los charcos de agua producidos por las duchas que Beethoven tiene la costumbre de darse a menudo, en medio de su trabajo.

El doctor Van Bursy llegó a ver sobre el borrador de un cuarteto un queso de Lombardía y un salazón de Verona, como también botellas de vino tinto por todas partes. Si para Enrique IV París bien valía una misa, para Beethoven una buena manteca bien valía una parte de aquella, en concreto el *Kyrie*. Así es como hacia 1820 extravió ese fragmento de su *Missa solemnis* para encontrarlo días después en la cocina envolviendo una deliciosa manteca, todo por descuido de su criada. Según Luigi Cherubini su casa era «una jaula de osos», y Bettina Brentano, a quien el músico pretendía, se entretenía describiendo a los conocidos sus descubrimientos de corte espeleológico. Carta a Anton Bihler de 9 de julio de 1810 (la Brentano tenía 25 años): «Su vivienda es muy curiosa; en la primera habitación dos o tres pianos, apoyados en el suelo y sin patas; en la segunda habitación su cama, que, aun siendo invierno, consiste en un jergón y una delgada manta, una palangana sobre una mesa de pino y las ropas de dormir sobre el suelo».

Fuera de casa hacía ímprobos esfuerzos por que las cosas siguieran como estaban, sólo que siempre se quedaba corto o se pasaba de frenada. En casa de unos amigos, los Breuning, escupió contra un espejo del salón tomándolo por una ventana. Se trataba de ser uno mismo se estuviera donde se estuviera, aunque dicha regla ontológica casi nunca actuase como atenuante y sí casi siempre como agravante. Beethoven había sacado de sus bolsillos todo el lastre de su orientación personal y había hecho trampa con las cartas de navegación para que siempre se perdiera el hombre a costa de poder encontrarse la música. Casi todos los testimonios vertidos sobre el hombre coinciden en una cosa: en hablar de él con pena. Su amigo y biógrafo Anton Schindler dejaba este amargo retrato de cuando el maestro vivía en Mödling

en 1818 (48 años), tras verle llegar bien entrada la noche: «Sus ropas mojadas, sin sombrero, los cabellos calados por la lluvia; no se había dado cuenta de que había estado paseando bajo una tormenta durante horas». El relato del tenor de la época, Auguste Röckel, zanja de alguna forma las dudas que pesaban sobre la relajación higiénica del músico, sorprendiéndole precisamente mientras forcejeaba a muerte con el agua: «Lo comprendí oyendo el chapoteo de agua que este noble original repartía en verdaderas cascadas a su alrededor; al mismo tiempo resonaba una especie de mugido que en él parecía ser una expresión de bienestar». Visto está que en la vida de Beethoven no había nada corriente, salvo el agua. Esa la tenía a raudales, y sus abluciones casi eran consideradas por amigos y conocidos como atractivos espectáculos de feria. Gerhard von Breuning:

Cuando llevaba mucho tiempo sentado ante su mesa componiendo y sentía su cabeza acalorada tenía la costumbre de ir corriendo a su cuarto de baño y echarse jarros de agua sobre su cabeza ardiente; después de haberse refrescado y sin haberse secado bien volvía al trabajo o daba un paseo al aire libre [...]. Descuidaba secar convenientemente sus cabellos — que permanecían como un bosque mojado— y el agua con la que había inundado su cabeza goteaba sobre el suelo en tal cantidad que atravesaba el techo de los inquilinos del piso inferior. Esto provocaba sus quejas, la del conserje y finalmente la del propietario, que le desahuciaba.

En definitiva, si Plutarco levantara la cabeza quizá reservase alguna *addenda* en sus *Vidas paralelas* a sujetos tan dispares como Beethoven y Rilke, quien entre 1910 y 1914 cambió de residencia cincuenta y tres veces, por inquietud metafísica básicamente. En el caso del músico por sucesivas conjuras de los necios... La historia de la música habría sido completamente distinta si a Beethoven le hubiera dado por ponerse a ordenar en lugar de

ponerse a componer. La consecuencia era un paisaje que cambiaba cada día con la aportación de nuevos elementos a la escena. El pianista Ferdinand Ries, amigo suyo, jamás terminó de acostumbrarse a aquellas visiones dantescas:

Beethoven no sentía ningún apego por sus manuscritos autógrafos; frecuentemente, en cuanto estaban grabados, eran arrojados a una habitación próxima o al suelo, en medio de su habitación, con otros fragmentos de música. He ordenado muchas veces su música, pero cuando Beethoven buscaba alguna cosa lo tiraba todo. Habría podido, en esa época, llevarme todos los manuscritos originales de todas sus composiciones, que estaban ya impresas. Incluso si se las hubiese pedido me las habría dado él mismo sin dudar.

Decididamente, cada vez que me asomo a la ventana de los convencionalismos sociales o intelectuales tanto más detesto el juego de prevalencias que se ha ido imponiendo: la belleza sobre la fealdad (sobre esto he escrito tanto que es mejor no intercalar un excursus), la dulzura sobre la acidez, la exuberancia sobre la aridez, el orden sobre el caos... A pesar de ello nadie ha logrado convencerme aún sobre las bondades del orden sobre el desorden más allá de alguna razón práctica como la regularidad de los ciclos o la pronta localización de objetos. Nietzsche vio en el desorden el caldo de cultivo de Zaratustra, pero no para forjar el orden, sino para perfeccionar la organización de los elementos. El costumbrismo de Beethoven precedía a su música y eso era una fatalidad: los niños le faltaban al respeto, los nobles le respetaban a una fría distancia y las mujeres no aguardaban a una segunda vuelta por el respeto que se debían a sí mismas. En definitiva, el mayor riesgo que corría Beethoven era huir de sí mismo acosado por la soledad de los que huían de él, generando una estrategia de mimetismo que diera lugar a una persecución en círculo. Por fortuna las

cerraduras de Beethoven, y en general de los músicos con personalidad, sólo permitían cerrar la puerta por fuera, pero entonces ya era imposible abrirla desde dentro. El desorden no era distracción ni desolación, sino una bilocación, o una multilocación del instinto, de las fuerzas, un correlato de la capacidad para imponerse tareas, para evolucionar a costa del minuto entrante, del compás siguiente. Los músicos no han habitado en un orden espacio-temporal, sino en una ráfaga cósmica que nos trasciende, y ya tenemos bastante con que se nos haya otorgado el don de saber escuchar como eximente y liberación de un don que ya nos hubiera convertido en dioses: el de comprender.

Capítulo 6

Fervores religiosos

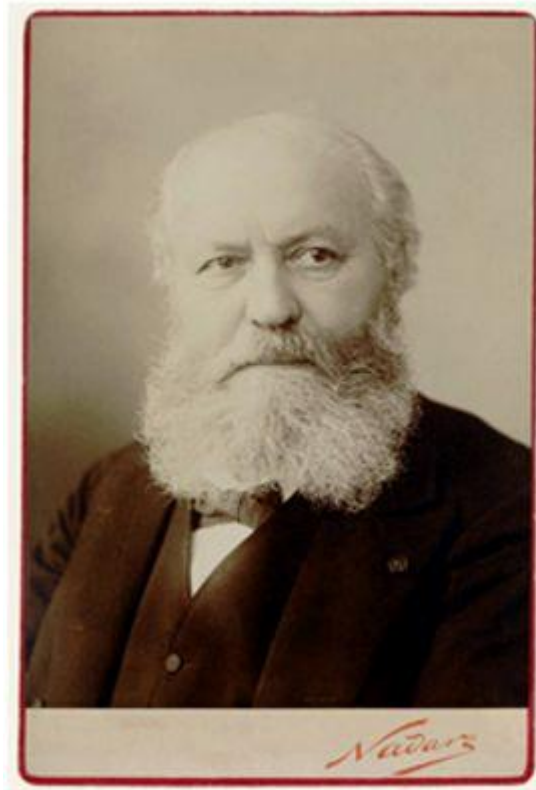
Entiendo que Santa Teresa descubriese y tratase de hacernos creer que Dios está entre los pucheros, no sé si en estado de cocción o de fritura, pero soy de la opinión de que es mucho más sencillo creer en un dios audible que en uno comestible; por eso aventuro que, de instalarse en algún lado, lo haría de mil amores y no de mil olores en las partituras, aunque ya se me escapa en qué compás concreto. De cualquier forma, igual que Karl Julius Simon Portius inventó el psicómetro, Leonard Keeler el polígrafo, Friedrich Jürgenson el psicofonógrafo, o James David Forbes el sismógrafo, es extraño que el pianista Joseph Hoffmann, creativo donde los haya, no hubiera inventado el «divinógrafo», esto es, un artilugio apto para captar los compases exactos en los que se manifiesta Dios para aquellos que creen en la manifestación de la potencia divina en la música, además de en los músicos. Para algunos el «divinógrafo» alcanzaría sus mayores picos en los primeros compases del *Preludio a la siesta de un fauno*, o a partir del compás noveno del primer movimiento de la *Sonata para piano nº 2* de Chopin, o en la variación nº 18 de las que Rachmaninov dedicó a Paganini en su *Rapsodia*... ¡Quién sabe de la suficiente anatomía y música combinadas para adivinar la razón por la que las tripas parece que van a salirse por la boca en un determinado compás! Mientras nosotros creemos en la genialidad de los músicos ellos creían en la generosidad de Dios, tal como si necesitaran racionalizar o poner nombre al magma de una fuerza creadora para ellos inexplicable. No, no es que Dios pusiera un dedo en cada nota como lo puso contra el dedo de Adán en el fresco de la Capilla Sixtina para hacer sacudir las conexiones sinápticas de sus cerebros. Era mucho más. Era entrega, fianza y confianza en un Dios que los había hecho a su imagen y semejanza, así que el circuito que iba desde su cabeza hasta la mano que empuñaba la pluma para depurar la inspiración tenía un filtro divino por el que, a su

través, la materia impura devenía en pureza y belleza. El caso es que, finalmente, ambos se encontraban a la misma altura. Es lo que propicia citarse de rodillas, uno frente al otro, y que la palabra en boca de Dios a su criatura sea la misma que la de la criatura hacia Dios: «Gracias».

Liándose la aureola a la cabeza

El fervoroso Johann Sebastian Bach era un luterano de los pies a la cabeza decidido a dejar muy claro desde el principio quién le había ayudado en sus ejercicios de calentamiento y a quién iba a dedicar su trofeo final tras esa carrera de obstáculos que era cualquier composición que se preciara de ser suya... ¡y de Él! Así es como empezaba sus partituras con las iniciales *J. J.* (*Jesé Juva*, 'Ayúdame, Jesús'), cerrándolas al final no con un golpe de tacones, sino de rodillas: «S. D. G.» (*Soli Deo Gloria*, 'Sólo a la gloria de Dios'). El compositor y musicólogo alemán Hermann Keller escribió un prolijo tratado sobre *El clave bien temperado*, descubriendo en ese inextricable mar de notas que el juguetón Bach compuso una cruz yacente con el tema de la fuga en do sostenido menor (do sostenido, si sostenido, mi, re sostenido), cuyo trazo se puede materializar uniendo con una línea la primera y cuarta nota, y con otra la segunda y tercera, quedando así al descubierto esa religiosidad de Bach que le salía por los poros como si el alma la tuviera asentada en las glándulas sudoríparas. Según Keller, si se usa ese mismo método con la *Eine Kleine Nachtmusik* del masónico Mozart, ¡resulta entonces todo un cementerio de cruces! Pero volviendo al enigma de Bach, la citada cruz en do sostenido menor no es sino, tal como aprecia K. Eidam, una transposición dos tonos hacia arriba (¿hacia Dios?) de su propio apellido B-A-C-H (si bemol, la, do, si). No contento con la asignación de estos puntos en el espacio, Bach se explayaba a veces y metía en el mismo saco a un prójimo al que Dios había mandado amar como a él mismo, así que cuando terminó su *Pequeño tratado para órgano* en 1717 tuvo en cuenta el mandato y anotó: «A la gloria del único Dios verdadero y para instrucción del

prójimo». No sé si algunos prójimos de la época, como los labradores o los alfareros, habrían entendido correctamente la relación entre los pasajes de terceras y sextas, o la transposición del modo dórico al eólico, pero eso ya no dependía de Bach, sino de la generosidad del Sumo Hacedor en la equitativa distribución de neuronas y glándulas para sudar los entendimientos. La generosidad del músico para con sus amigos era muy peculiar, porque este no se limitaba a regalar sacos de leña o de patatas (bastante tenía él con alimentar a casi dos docenas de hijos), sino cantatas. Así es como en honor a Dios y a sus amigos celebraba sus fiestas en un recinto muy particular: ¡sus partituras! Un fiestorro del 24 de junio de 1728 decía así en su cartel de entrada: «A la mayor gloria de Dios, respondiendo al deseo de buenos amigos y para excitar la devoción de muchos, me he decidido a escribir las presentes cantatas». Pero ese reglazo de Bach contra las malas costumbres no le venía sólo ordenado por la voz sobrenatural de la divinidad, sino por otra voz bastante más cercana: la de su amo. La de su «otro» amo. Y es que cuando en 1723 fue presentado como maestro cantor en la Escuela de Santo Tomás en Leipzig el concejal Lehmann le conminó, entre otras cosas, «a instruir concienzudamente a los jóvenes en el temor a Dios y en otros provechosos estudios, y así mantener la buena reputación de la escuela». Bach obedeció al pie de la letra. Ninguna otra cosa se podía esperar de alguien que había definido el bajo continuo de esta forma tan ajustada a nuestros modernos tiempos: «Se toca de tal manera que la mano izquierda toca las notas prescritas y la derecha las consonancias y disonancias, de modo que resulte una armonía biensonante para gloria de Dios y deleite del ánimo. Allí donde no se atiende a esto no habrá propiamente música, sino un berrido diabólico y una cencerrada».



Gounod, tras madurarlo mucho, terminó escogiendo la religión del placer y no el placer de la religión.

Tanta buena disposición dio sus frutos, y algo de aquello, lo de ayudar al prójimo, consiguió Bach sin despeinarse, incluso con compositores de «pata negra». Uno de ellos fue Charles Gounod, quien estando de paso en Leipzig en 1843 tuvo la ocasión de pasar con Mendelssohn cuatro días y con las obras de Bach toda una vida, porque una vez descubierta allí su música coral ya jamás la pudo desenquistar de sus pasiones espirituales, convirtiéndola en su estandarte cuando ocupó su primer cargo público, el de director musical de la Capilla de las Misiones Extranjeras, donde se acostumbró a vestir un atuendo a caballo entre lo eclesiástico y lo carnavalesco, firmando sus obras como *el abate Gounod*, a pesar de que no había contraído orden alguna, estando lo más cerca de un rango cuando en 1847 ingresó como novicio en un monasterio carmelita. Sin embargo, la cosa no pasó de ahí, y es que, así como el monje Notker el Balbuciente había descubierto que

somos mitad vida, mitad muerte, Gounod sintió la mitad de cintura para abajo más viva que nunca y eso supuso el cumplimiento de su otra mitad, la muerte del espíritu. Fue sincero al confesar en sus *Memorias de un artista*: «Me había engañado de extraña manera en lo que concernía a mi propia naturaleza y a mi verdadera vocación. Sentí al cabo de cierto tiempo que me resultaría imposible vivir sin mi arte, y despojándome del hábito para el cual no había nacido retorné al seno de la sociedad». ¿Al seno... de la sociedad? Gounod podía decir lo que quisiese, pero refiere el crítico Harold Schonberg que este hombre «a semejanza de Liszt, estaba desgarrado entre la carne y el demonio, y en ciertos ambientes se le conocía como el monje casquivano».



Rossini, como buen epicureísta, sólo se acordó de Dios al final.

Rossini, sin embargo, optó por una fórmula más dialogada que las de Bach para agradecer al Divino el surgimiento de su *Pequeña misa solemne* en las

postrimerías de su vida. Mirando hacia atrás cinco años antes de morir se dio cuenta de que entre cenicientas, barberos, urracas y Tancredos tan sólo se había acordado de Dios para agradecer sus muchos alimentos y su mucho apetito, así que optó por ayunar unos días y rendirle el tributo adecuado: «Querido Dios —anotó en la partitura—. He aquí terminada esta pobre misilla. ¿He escrito música sagrada o música maldita? He nacido para la ópera bufa, ¡tú lo sabes muy bien! Un poco de ciencia, algo de corazón; y eso es todo. Sé bondadoso, pues, y otórgame un lugar en el paraíso». A ese mismo lugar aspiraba papá Haydn, ya que el kilometraje cuadrado del paraíso prometía ser generoso y tampoco había tantos compositores en su época como para temer un hacinamiento a sus puertas. Una vez manifestó que nunca había sido tan devoto como cuando estaba componiendo su oratorio *La creación*: «Todos los días me ponía de rodillas y rogaba a Dios que me concediera la fuerza para concluir felizmente esta obra».

Beethoven no creía demasiado en la humanidad y, de hecho, su *Oda a la alegría* en la *Novena* más parece un tributo a Schiller que a los opresores pueblos de arriba o a los oprimidos de abajo. Ello le dejaba poco margen de maniobra, y sentado en el balancín de ese parque de juegos que es la vida sólo Dios ejercía el contrapeso suficiente para sentirse unas veces arriba y otras abajo. Las cartas que rodearon la composición de su *Missa solemnis* no dejan lugar a dudas. A su amigo Striecher le escribía que había perseguido insuflar sentimientos religiosos no sólo en los cantantes, sino también en los oyentes, mientras que al archiduque Rodolfo le confesaba que no había cosa más sublime que acercarse al Gran Hacedor «y mediante ese contacto difundir los rayos de la faz de Dios en la raza humana». En su *Diario* de aquella época copiaba Beethoven una cita que le venía como aura al dedo: «Quiero abandonarme pacientemente a todas las vicisitudes y poner mi confianza en tu invariable bondad, Dios mío. Mi alma se alegra de ser tuya. Sé mi roca, Señor, sé mi luz, sé el refugio de mi eterna confianza». Pero ello no le impedía amortizar aquella deuda con Dios con un capital largamente

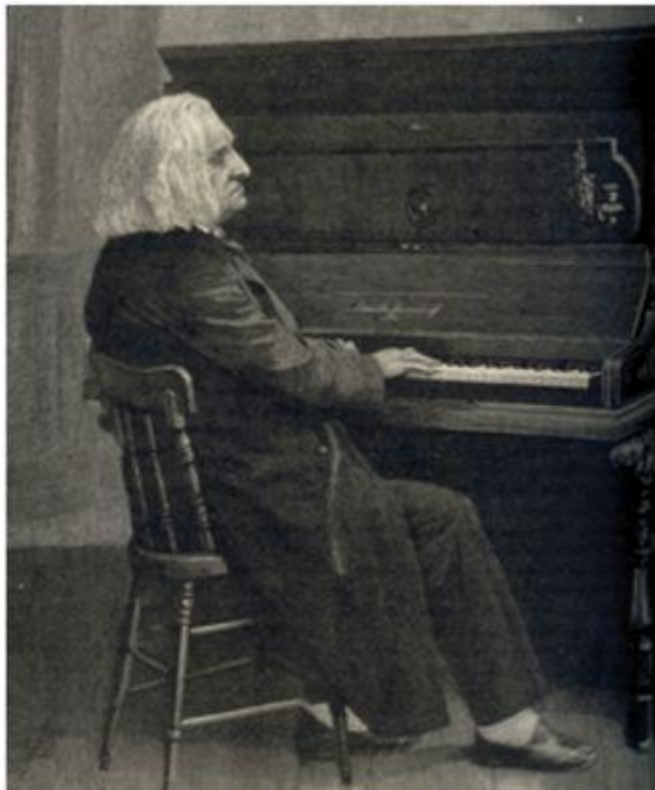
ahorrado en la cuenta del desencanto. Cuenta su más aventajado discípulo, Ignaz Moscheles, que habiéndole encargado el maestro la reducción de *Fidelio* para voz y piano una vez lo hubo terminado le llevó el resultado con la anotación en la última página de una leyenda un tanto exagerada para tratarse de una mera transcripción: «Terminado con la ayuda de Dios». Moscheles cuenta que Beethoven vio aquello y, tachándolo, lo sustituyó por algo más socrático: *Mensch, hilf dir selbst!* (¡Hombre! ¡Ayúdate a ti mismo!). En el caso de Schumann lo de ayudarse a sí mismo se hacía muy engorroso porque, dados los problemas de identidad que arrastraba, difícilmente sabía por dónde empezar. Paradójicamente, en su adolescencia tenía las cosas bastantes más claras, contando con Dios como un fámulo protector, un sustrato cimentador de los instintos y pulsiones en desbandada, un referente que podía utilizarse como vía muerta a donde redirigir los conflictos insolubles. De hecho la religión era por aquella época una veta entusiástica de donde Schumann extraía una de las razones de su existencia, dando sentido por tanto a los primeros intentos de prospección creadora. Algo así se atisba en una carta del 3 de agosto de 1828 (18 años) dirigida a su madre: «La naturaleza nos enseña a orar y a reverenciar los dones del Altísimo. Es como un pañuelo inmenso en el que está bordado el nombre eterno de Dios y en el que enjugamos a la vez nuestras lágrimas de pena y de gozo». Cándido, cándido Robert... Nada hay como esperar a cumplir unos cuantos años más para ver en lo tangibles que se convierten esos pañuelos metafóricos, la habitualidad con la que llegan a usarse y la celeridad con la que piden ser lavados, renovados...



A Schumann se le evaporó su pasión religiosa a la misma velocidad con que se le condensó.

Quienes condujeron a Liszt directamente a Dios fueron las mujeres, más en concreto una de sus alumnas: Caroline de Saint-Cricq, hija de un ministro del gabinete del rey Carlos X. Cuando el padre de esta descubrió las verdaderas intenciones de aquel joven húngaro melencólico decidió prescindir de sus servicios y lo arrojó al llanto y rechinar de dientes, decidiendo el pianista renunciar a los bienes terrenales y optando por una vida al servicio de la meditación y la oración que desembocaría finalmente en la investidura de las órdenes menores de abate a los cincuenta y cuatro años. Hasta entonces el tempestuoso Liszt se abrazaba a todo lo que se movía, y a lo inerte también, aunque pueden alzarse en su favor honrosas excepciones. Antes de la consumación de aquella vocación y de la previa relación sentimental con la princesa Carolyne von Sayn-Wittgenstein se especuló sobre si el pianista había vivido un romance con George Sand, amante de su amigo íntimo

Chopin, pero a falta por entonces de revistas del corazón la escritora salió al paso de habladurías a golpe de hisopo en su *Diario íntimo*: «Liszt no ama más que a Dios y a la Virgen María, que no se me parece en absoluto». Así es como la Sand convirtió la *Santísima* Trinidad en «satanísima» Trinidad. Sin embargo, Liszt siempre trató de conjurar sus vicios pasando por la trituradora los remordimientos de conciencia y ofreciendo a Dios sus briznas. Parte de ellas las asperjó en la partitura de su *Sinfonía Dante*, de 1856 (45 años), la cual lleva en su primera página las iniciales I. N. D., *In Nomine Domini*. Algo más adelante, en junio de 1863, el fervor del ya designado abate le llevaría a abandonar el núcleo metropolitano de Roma para ocupar una celda de clausura en el monasterio de la Madonna de Rosario, en las afueras de la ciudad. En ella había una mesa, una silla, varios cuadros de santos, dos gatos vivos y un par de concesiones a su persona por ser quien era: un molde de mármol de la mano derecha de Chopin (muerto catorce años atrás) y un piano desafinado al que le faltaba la tecla del re.



Franz Liszt trató de expiar los pecados de juventud abrazando jovialmente las órdenes menores.

Creo que a los dieciocho años a Albéniz sólo le quedaba por probar una cosa. Y la probó, cómo no. Se fabricó un brote de religiosidad aparentemente real en otoño de 1880 (20 años) y se recluyó por un tiempo en un monasterio benedictino de Salamanca para hacerse monje, idea que no tardó en desterrar, tras lo cual se cambió la ropa, dijo adiós y prosiguió con su gira de conciertos. El fervor de la pianista rusa María Yudina era, sin embargo, muy real, y para desgracia de sus compatriotas rusos sí le duró toda la vida. A Shostakovich le molestaba no poco el carácter santurrón de aquella originalísima concertista:

Era una histérica de lo religioso —contaba a su biógrafo Volkov—. Yudina se ponía de rodillas o besaba las manos a la menor oportunidad. Siempre estaba diciéndome: «Estás lejos de Dios, debes estar más cerca de Él». Una vez empezó a recitar poesías de Pasternak mientras daba un recital de piano en Leningrado. Fue un escándalo. El resultado fue que se le prohibió volver a tocar en la ciudad.

Balakirev ponía el mismo énfasis en la necesidad de cambiar el mundo, lo que sólo podía principiarse por la conversión personal, en lo que se había propuesto colaborar de forma muy enérgica. A Rimski-Korsakov aquello le tenía literalmente alucinado, y así lo dejó caer en sus *Memorias*:

Con frecuencia las conversaciones respecto a religión que sostenía con sus amigos se terminaban con la frase: «Santígüese usted, por favor, para complacerme. Una sola vez. Vamos, inténtelo». [...] Cuando uno pasaba con él frente a un templo se santiguaba sin tardanza y se quitaba el sombrero. También se santiguaba cuando oía el estrépito

producido por el trueno, procurando que no le vieran los demás. Se santiguaba siempre que bostezaba.

Lo de Rimski no era nada personal, vaya que no. Chaikovski coincidió enteramente con él en la combinación de aquella quiniela. En una carta de 1877 a Nadezhda von Meck se despachaba a gusto con el Grupo de los Cinco, y respecto a Balakirev decía esto: «Ahora no sale de la iglesia, ayuna, hace penitencia, se arrodilla ante cualquier reliquia de los santos y de ahí no le sacan».

En parecida reclusión a la de Liszt compuso Schubert sus *Escocesas para piano (D. 421)*, en 1816 (19 años), encerrado en una habitación que su amigo Von Spaun había puesto a su disposición en su casa, lo que explica la anotación que fijó en su primera página una vez vio la luz al salir del zulo: *Gott sey lob und Dank* (Dios sea loado y démosle gracias). En el caso de Schubert tal era la facilidad con que componía que aquella dedicatoria más bien se quedaba en un acto de respeto a las formas. Pero mientras a unos se les caían las notas sobre el pentagrama, otros, como Wagner, lo tenían más crudo y debían tallarlas a cincel; quizás por eso en la portada de la obertura de *El holandés errante*, compuesta un mes después que el resto de la ópera, escribió: «En la oscuridad y el sufrimiento. *Per aspera ad astra*. Que Dios la bendiga». Estaba claro que si de bien nacido era ser agradecido los músicos correspondían como perfectos caballeros. Chaikovski era otro más de la lista. Su *Sexta sinfonía* la compuso en un estado de fervor creativo pocas veces alcanzado, de manera que cuando finalizó su primer movimiento el tributario de aquel esfuerzo nunca era uno mismo. Donde se encendía la fe se apagaba la egolatría. Así fue como anotó en la página final del manuscrito: «Gloria a ti, Señor. He empezado esto el 4 de febrero y lo he terminado el 9 de febrero».

A Dios rogando y la nota dando

Sabiéndose adónde conducía ese acto de *hybris* que era componer una novena sinfonía, sólo un buen amigo de Dios podía desafiar al destino no pasando de puntillas sobre esa hoguera, sino pidiéndole meterse de cabeza en ella. Uno de esos amigos ignífugos fue Anton Bruckner, que le impetraba con el mismo fervor buena música y una Venus hecha carne, pero Dios no iba a prevaricar a esas alturas, así que le dejó sin esposa y sin posibilidad de ver terminada la novena, ya que se lo llevó a la mitad, y es que un músico beato no podía cometer mayor error que temer más al noveno mandamiento que a una novena sinfonía... El doctor que trató a Bruckner en los últimos años de su vida dio fe de aquel mayor temor a Dios que a las supersticiones:

A menudo le encontraba de rodillas en profunda oración. Como estaba estrictamente prohibido interrumpirle en aquellas circunstancias yo me quedaba de pie y alcanzaba a oír sus interpolaciones ingenuas y patéticas a los textos tradicionales. A veces exclamaba de repente: «Querido Dios, permite que me ponga bien lo más pronto; ves, necesito recobrar la salud para terminar la Novena».

Precisamente eso, terminar la *Novena* y saltar rápidamente a la *Décima*, como forma de excusarse ante Dios por no haber sucumbido al número anterior, era una especie de cartón de bingo a cuya mesa también se sentó a jugar Gustav Mahler. De vienes a vienes, el amigo Bruckner confesó un día al amigo Mahler: «Ahora tengo que trabajar muy duramente, de modo que complete por lo menos la *Décima sinfonía*. De lo contrario no podré presentarme ante Dios, a quien pronto veré, ya que Él me diría: "¿Por qué te he dado talento a ti, hijo de perra? ¿Para qué entonces mi alabanza y mi gloria? Tú has creado demasiado poco"». El que llegara a ser crítico musical vienes, Max Graf, había asistido como alumno de Bruckner a la universidad y recordaba cómo el compositor, cada vez que se oía llegar el ángelus de una iglesia próxima, interrumpía sus lecciones, se ponía de rodillas en el suelo y

rezaba. Lo que el viernes habría agradecido vivir lo suficiente como para escuchar las palabras de Zubin Mehta, quien se ha declarado parsi practicante, sujeto por ello al rezo diario durante una hora, algo materialmente imposible para él, al menos de la forma que tradicionalmente se entiende: «A mí me resulta imposible hacerlo —declara Mehta—. Rezo a mi modo. En mitad de una sinfonía de Bruckner me siento más cerca de Dios que cualquier feligrés. La música es algo que puedo tocar, algo hermoso y perfecto, ¿y qué es Dios sino la perfección?».

Chaikovski bastante tenía con acordarse de componer como para hacerlo de las almas ilustres que aleteaban en epigonía celestial. En los últimos años de su vida tales eran las dificultades creadoras que no podía sino dar las gracias por el empujoncito, y así lo dejaba anotado en las partituras. Su *ballet La bella durmiente* lo compuso en cinco semanas, como milagroso contrapeso al fracaso de su *Quinta sinfonía*. Anotación en su partitura: «Terminado el borrador el 7 de junio de 1889 a las ocho de la tarde. ¡Gracias a Dios!». Por entonces Chaikovski no avanzaba sino arrastrándose. Sentía próximo el definitivo contacto con la tierra, que le llegaría cuatro años después. También Dios estuvo por medio al finalizar el borrador de su tercer *Concierto para piano* el 13 de julio de 1893, cuatro meses antes de su muerte. La anotación es premonitoria: «El fin. ¡Gracias a Dios!».



Stravinski buceó en los salmos bíblicos como trampolines musicales hacia Dios.

La fe de Stravinski era de aquellas que podían tildarse de meritorias. Cuando las cosas van bien es muy fácil rogar a Dios con el mazo lejos, pero cuando un día se te muere tu hija pequeña, meses después tu esposa y unos meses después tu madre lo más fácil es agarrar el mazo y dar a Dios sin rogar otra cosa más que se haga presente de alguna forma más valiente que no sea en la muerte de los más cercanos... Stravinski optó por enterrar el mazo y darle otro voto de confianza al Señor, que le había dejado sin la mitad de su familia, pero con otra familia por crear: su obra, cómo no. Teniendo en cuenta que la *Sinfonía en Do* había sido empezada pocos meses antes de iniciarse esa cadena de explosiones tiene no poco mérito el intercalado de la Providencia en un inciso de la dedicatoria: «Esta sinfonía, compuesta para la gloria de Dios, está dedicada a la Orquesta Sinfónica de Chicago, en ocasión del quincuagésimo aniversario de su existencia». Su *Sinfonía de los salmos*

fue directamente inspirada por el salmo 150, su favorito, que hablaba de alabar a Dios tocando trompetas, arpas, cítaras, tambores, trompas, flautas y platillos. Fue compuesta en 1930 por encargo de la Sinfónica de Boston y su dedicatoria fue idéntica a la de diez años después con la de Chicago, compuesta a la mayor gloria de Dios por su cincuenta aniversario, y ello en un estado de «ebullición religiosa y musical». Era fácil de creerle a juzgar por la conversación que un día de aquel año, 1930, tuvo con Samuel Dushkin, joven violinista que por entonces le ayudaba a resolver los pasajes más difíciles en la composición de su primer concierto para aquel instrumento. Al igual que el protohombre fue Adán y el protomártir San Esteban, Stravinski sugirió el papel fundamental que en sus composiciones jugaba lo que yo llamaría la «protoidea»: «Las primeras ideas son muy importantes. Son las que vienen de Dios. Y si después de trabajar, trabajar y trabajar vuelvo a ellas entonces sé que son buenas». Corriendo el año 1925 recaló en Venecia para tocar su *Sonata n.º 1* por quinientos dólares, pero el recital estaba amenazado por una grave infección en el dedo, así que era cuestión de obrar con celeridad, y esta no se encontraba en el sistema de salud italiano, sino en un lugar bien distinto. La víspera de su partida entró en una iglesia y rezó largamente tanto por la curación de su dedo como por la futura paternidad de todos y cada uno de los billetes, con tal piedad que una vez subido al escenario en Venecia pidió disculpas al público, se quitó el vendaje y comprobó que su dedo estaba milagrosamente curado. Por aquellas fechas él y su mujer Vera se volvieron profundamente piadosos, hasta el punto de que a su regreso de Venecia se detuvieron en Génova e Igor adquirió una vida de San Francisco de Asís, en latín, dado que, según explicó en sus *Crónicas*, deseaba una lengua «no muerta, sino petrificada, convertida en algo monumental e inmunizada contra toda civilización».

Prokófiev era un ejemplar permanentemente abatido por la necesidad de componer, dueño desde joven de una seguridad en sí mismo que rayaba la

jactancia, tempestuoso en la exposición de sus ideas, temperamental y mitófago. Decía de él Aaron Copland:

Nunca se sabía qué se podía esperar de Prokófiev. Era amistoso, pero no resultaba fácil hablar con él. No recuerdo haber hablado con él nunca nada serio. Tenía tendencia a un juego liviano, saltarín; era juvenil, se aburría con facilidad y a veces se mostraba descortés. Le gustaba burlarse de la gente y le encantaba decir frases ingeniosas, así como contar chistes.

Bien, en algún momento de su vida un tipo así había de entrar en conflicto con ese territorio donde él no marcaba las pautas, sino que se limitaba a obedecerlas, y ese territorio sólo podía ser uno: Dios. En 1924 (33 años) coqueteó con la llamada Ciencia Cristiana, instaurada en 1866 por Mary Baker Eddy tras una experiencia personal de sanación mediante la lectura de un pasaje bíblico sobre las sanaciones hechas por Jesús. Sorbidos por aquella prometedora piedra filosofal Serguéi y su esposa Lina frecuentaron en París a la señora Getty, terapeuta ampliamente iniciada en aquella práctica, con la que el compositor tuvo una sesión de experimentación. La mujer le entregó allí un libro titulado *Ciencia y salud* para que procediera a su lectura en tanto ella meditaba con una mano puesta en sus ojos, y al final de la sesión la vidente le auguró que ya no tendría más problemas de corazón. En 1925 Prokófiev anotaba en su *Diario*: «Sin duda alguna las enseñanzas de la Ciencia Cristiana suavizan el carácter, atenúan y a veces evitan las discusiones innecesarias». Unos meses antes, en el verano de 1924, el matrimonio no estaba en su mejor momento de salud: él aquejado de intensos dolores de cabeza, ella de resfriados por bañarse en el agua fría del mar. Como había que poner solución a aquello lo más complicado parecía acudir a un médico y lo más fácil escribir a la señora Getty solicitando una sesión de curación a distancia. Ella les contestó con una fórmula que valía su

peso en oro: «No penséis en el dolor y él no pensará en vosotros». Como segundo paso les encomendó leer varias páginas del libro *Ciencia y salud* y resultó que la cabeza de Prokófiev dejó de doler como por ensalmo en lo que parece un efecto placebo de libro (y no de aquel precisamente), aunque como para decirle a un tipo como Prokófiev que aquella curación sobrenatural era un acto de sugestión... Con aquellos precedentes la señora Getty se creció y ayudó a Lina (que era cantante) a perder su pánico escénico con una fórmula igualmente incontestable: «Limítate a cantar como si fuera para Dios». Algún efecto positivo tuvo, ya que el propio Prokófiev la recibió como una panacea y llegó a utilizarla para sus recitales de piano.

Cuando un alpinista llega a lo alto de una cumbre casi siempre evoca a Dios. Cuando un marino se mece en la popa de su bote en alta mar y repara en ese lomo del libro abierto donde se compagan mar y cielo piensa en Dios igualmente. Sin embargo, cuando se escucha la *Pasión según san Mateo* hay división de opiniones, o sea, de pasiones, ya que la mitad piensa en Dios como un acto de soberanía y la otra mitad en Bach como un acto de justicia. Dedicar las obras a Dios tenía trampa la mayoría de las veces: o se sentía ya muy de cerca la severa halitosis de la muerte, o ya no quedaban dedicatarios dignos de tal distinción. Stravinski preñó de teísmo sus últimas obras, no fuera a ser que Dios existiera y el sistema de rendición de cuentas tal como venía en los testamentos también. Por su parte Bruckner dedicó a Dios su *Novena* porque Wagner ya había muerto en la *Séptima* y no había mejor forma de completar su ciclo sinfónico que descorchando un gran reserva para dar a entender que la progresión geométrica más eficaz era la que iba de menos a más, del hombre a Dios. Pensar en Dios al componer conllevaba una especie de sobretensión, de acompañamiento sobrenatural fácil de entender cuando el oyente lo fagocitaba con ayuda de una hambruna sobrenatural. Muchos otros pensamos que se debe apartar a Dios de la ecuación creadora a fin de que salgan las cuentas tal como fueron previstas por la naturaleza al dotar la estructura cerebral del genio con unos entresijos

fuera de lo común. La abstracción es sencilla. Captar la sensualidad primordial en cada obra musical también, porque no nace de la conciencia de un ser superior, sino de la conciencia de finitud. Así como para Schiller la belleza era la obligación de los fenómenos, toda obra musical es el esfuerzo severo por la inmortalidad.

Capítulo 7

Inspiración a uña de caballo

Just in time. Método «justo a tiempo». Esta terminología de rentabilidad fabril significaría producir aquello que se necesita justo en el momento en que se necesita y en la cantidad realmente pedida para evitar estocajes. Ningún compositor constriñó la férula de su inspiración a esa distribución racional del trabajo. Se componía para aliviar el azote bórico de la música hecha presión, para canalizar el empuje de un más allá identificado con pelos y señales pidiendo paso a gritos de dolor por empujar y ser a su vez empujado por otra criatura hecha de música que grita por lo que empuja y le empujan, y así en un ciclo infinito. La música llevaba nombre de gozo cuando el único tic tac al que obedecía era el del diapasón y no el de un cronómetro, pero cuando la demanda de música se hacía bajo pedido el *just in time* se enquistaba como un tumor en el trabajo rutinario y la debacle ponía su acento de color en el babel de lenguas en las que el compositor pedía de rodillas un sola cosa: tiempo. Ni más dinero ni mucha inspiración. El dinero ya estaba apalabrado y la inspiración espiritualizada. Pero el tiempo... Al contrario que San Agustín los músicos sabían definirlo con precisión si se les preguntaba por él: 300.001 kilómetros por segundo. Y es que el tiempo viajaba incluso más deprisa que la luz. Si se quería más luz se compraban kilovatios o un candil más grande, pero cuando se quería más tiempo no había más remedio que venderse al diablo. Y muchos de nuestros clásicos tal parece que lo hicieron, porque no casa fácilmente la calidad de tantas piezas como han llegado a nosotros con el brevísimo espacio de tiempo que tuvieron para alumbrarlas. El triángulo formado por tres puntos como eran presión-tensión-inspiración era lo menos parecido a un triángulo en cualquiera de sus geometrías y sí lo más parecido a un arco de triunfo en cualquiera de sus campos de batalla. Y en primera línea de combate...
... hay un montón de primeros espadas.

¡Por los clavos de Mozart!

La de Mozart era notablemente afilada, y dado que en Viena era de dominio común que atravesaba cuantas mantecas se le colocaran delante no constituía problema alguno para los empresarios ponerles fecha de caducidad muy cercanas. Ya había escrito para el burgomaestre Sigmund Haffner una Serenata en 1776 que, siendo muy de su gusto, había permitido que en julio de 1782 le encargase una sinfonía, la que sería su *Sinfonía-Serenata, K. 385*, apremiándole en su composición. Es un hito que aquel muchacho de veintiséis años, acostumbrado a más trabajos que los de Hércules, exhibiera un solo brote de desesperación como este que traslada a su padre por carta de 20 de julio de 1782:

Ahora no es poco el trabajo que tengo; en los ocho días que faltan hasta el domingo debe quedar armonizada mi ópera (El rapto en el serrallo), pues de lo contrario se presentará antes otra ópera, que obtendrá los beneficios en lugar de la mía; y además he de hacer una nueva sinfonía. ¿Cómo lo hago posible? Usted no se imagina lo que es armonizar una obra cualquiera [...]. Este trabajo debo hacerlo de noche, pues de lo contrario la cosa no podría ir adelante. ¡Que este sacrificio sea por vos, mi muy querido padre! Recibiréis seguramente una cosa en cada correo, y trabajaré todo lo más rápidamente que pueda y tan legiblemente como me permita esta precipitación.

La obertura de *Don Giovanni* fue otro pan comido para Mozart; la compuso la mañana del día del estreno, en apenas dos o tres horas. Sin embargo, su más fiel biógrafo, Georg Nikolaus von Nissen, quien además se casaría con Constanza una vez viuda, da más verosimilitud a la versión de la propia Constanza, quien le contó tras la muerte de Wolfgang cómo este le había rogado que no le dejase dormir aquella noche, haciéndole ponche y

entreteniéndole hasta la madrugada con cuentos como el de la lámpara de Aladino, la Cenicienta y otros que le hicieron reír hasta las lágrimas. Sin embargo, aquella táctica no parecía funcionar, porque se adormecía y se despertaba de continuo, sin que el trabajo avanzara como era debido, así que Constanza decidió dejarle dormir sobre el diván prometiendo despertarle en una hora, pero fue a hacerlo dos horas después, a las cinco. Afirma Nissen que «el copista debía venir a las siete: a las siete la obertura estaba sobre el papel».



Al final de sus días, los encargos se acumularon y minaron las fuerzas de Mozart.

Entre agosto y noviembre de 1791 la actividad que desarrolla Mozart es febril. A inicios de agosto el Teatro Nacional de Praga le encarga una ópera para celebrar la coronación de Leopoldo II como rey de Bohemia el 6 de septiembre. Esa ópera será *La clemenza di Tito* y lo inclemente la lluvia de

encargos que le tenía empapado por entonces, entre ellos uno muy especial de finales de julio, protagonizado por un desconocido llegado como caído del cielo para encargarse al compositor el mismísimo infierno: el famoso *Réquiem*. Así las cosas tomó un carruaje rumbo a Praga y en él escribió buena parte de ambas obras. La *Clemenza* le llevó dieciocho días, regresando a Viena entre el 10 y el 15 de septiembre, al límite de sus fuerzas. De hecho, nuestro querido Mozart moriría el 5 de diciembre. Una vez llegado a Viena le quedaban veinte días para terminar *La flauta mágica*. Según Nissen en aquellos días «trabajaba tanto y tan rápido que parecía querer poner término a las angustias del mundo material refugiándose en las creaciones de su espíritu. Se fatigaba tanto que olvidaba no sólo el mundo que le rodeaba, sino hasta su misma fatiga; de pronto quedaba sin fuerzas y había que llevarle a la cama». De *La flauta* aún le quedaba por concluir la instrumentación, rehacer varios números y escribir la obertura, pero logró darle fin el 28 de septiembre, víspera del ensayo general. Por si eso fuera poco entre Constanza y su alumno Schikaneder le convencieron para componer una cantata masónica con el objeto de rebajar la obsesión que el *Réquiem* le producía. Se trata de la *Cantata de elogio a la amistad*, terminada el 15 de noviembre.

Sogas al cuello y cronómetros en mano

Claudio Monteverdi también tenía una espada creadora afilada, pero más lo era la espada que llevaba al cinto el Duque de Mantua. Este la descubrió disimuladamente cuando hizo llamar al compositor y le encargó musicar en breve tiempo mil quinientos versos. Era lo que tenía trabajar de marinero en una Corte llena de patrones: o se obedecía o se era hombre muerto. O sea, despedido. El XVII era un siglo en el que era frecuente ver a músicos en los cruces de caminos, con el hatillo a la espalda, yéndose con la música a otra Corte, y Claudio Monteverdi prefería engrosar la lista de los humillados antes que las del desempleo, así que obedeció. El esfuerzo le dejó destrozado,

hasta el punto de que escribió al duque a buen seguro la primera petición sindical que se conoce en la historia de la música: «Carezco de la energía necesaria para trabajar tan asiduamente como lo hice antes. Pues todavía me siento cansado y débil a causa del exceso de trabajo reciente. Ruego ahora a Su Alteza que, por el amor de Dios, nunca vuelva a encomendarme tantas cosas de una vez o me conceda tan escaso tiempo para hacerlas».



Monteverdi pasa por ser el primer músico en rebelarse contra los abusos de los patronos.

Haydn tuvo muy, pero que muy poco tiempo para escribir la que creo puede ser la *Sonata para piano Op. 34*. Hubo de hacerlo en un suspiro, en el sentido estricto de la palabra y de lo que marcaba el termómetro. Cuenta Georg A. Griesinger, amigo suyo y biógrafo, que habiendo caído enfermo el músico con fiebre muy alta en el año 1770 (38 años) el médico le prohibió *desencamarse* y componer una sola nota hasta el alta. El caso es que

yéndose su esposa a la iglesia para rezar por la pronta recuperación del músico se quedó a su cuidado una doncella, y no bien esta se hubo ausentado a un recado Haydn saltó a su piano «y en cuanto puso los dedos en las teclas le vino a la cabeza la idea de toda una sonata, de manera que la primera parte quedó completada mientras su mujer se encontraba en la iglesia. Cuando la oyó regresar volvió a echarse a toda velocidad en la cama y allí compuso el resto de la sonata».

Beethoven se tomaba los dichos populares muy a la ligera, y es que bien formulados eran una obviedad, pero vueltos del revés se volvían un auténtico desafío, así que ni se imaginan el partido que sacaba a aquel de no dejar para el día siguiente lo que pudiera hacer el anterior. El 18 de abril de 1800 (29 años) estrenó su *Sonata para trompa y piano*, encargándose de la trompa el famoso Giovanni Punto. Pero el caso es que dos días antes del estreno Beethoven ni siquiera había empezado la partitura. Juzgando que aún quedaba tiempo para algo digno se puso a ello el día anterior, pero sólo con tiempo para abordar la parte de la trompa, que pasó a limpio el mismo día 18 por la mañana. En cuanto a la parte de piano la fue componiendo en su cabeza de camino al teatro y no le quedó más remedio que tocarla de memoria y sin partitura, improvisando también sobre la marcha. El éxito fue rotundo, hasta el punto de que tuvo que ser bisada toda la obra. Desconozco si en el bis sonaron los maullidos del gato que Beethoven dio al público en lugar de la liebre, pues resulta difícil creer que la repetición hubiera sido un calco de la versión anterior. Si es que a veces Beethoven y Mozart eran tan parecidos el uno al otro como dos gotas de adrenalina. Lo mismo le había ocurrido a este último con su *Sonata para violín y piano en si bemol mayor K. 454*, escrita *ex profeso* para la violinista italiana Regina Strinasacchi. Cuando llegó el día del estreno sólo tenía pasada a la partitura la parte de ella, así que ¿para qué preocuparse? ¿No era aquello suficiente? Mozart tocó su parte al clavecín de memoria. Pero volvamos a Beethoven. Aquel 18 de abril todo había salido a pedir de boca, pero en la mayoría de las ocasiones

la cosa salía más bien de la boca del estómago. Del estómago de los empresarios, para ser visceralmente exactos. Beethoven solía practicar su golpe de derecha en aquel exacto lugar. Estando previsto que su *Sonata Kreutzer para violín y piano* se estrenara el 22 de mayo de 1803 llegó ese día y la sonata andaba por la mitad, así que se pospuso para dos días después. El día 24 estaba previsto el estreno de la obra teatral de Goethe, *Egmont*, con música en directo de Beethoven. Goethe cumplió lo prometido, pero para Beethoven lo prometido siempre era deuda, así que los atónitos espectadores asistieron al estreno con la voz de los actores pero sin un solo instrumento. La obra con música se representó por primera vez ese 15 de junio. Si saltamos del Op. 84 al 72 descubrimos que la obertura de *Fidelio* se la tomó su autor un tanto a chirigota si tenemos en cuenta que en la víspera del ensayo general de la ópera la pieza estaba sin componer. Pero en lugar de encerrarse en su casa, y más en concreto en la habitación del pánico, Beethoven se fue a comer a su restaurante favorito con un amigo, el doctor Bertolini; si tan propicio escenario abría el apetito no había razón para pensar que no lo hiciera con la inspiración, así que el músico probó fortuna. Además pagaba el doctor. Pues bien, ese otro aparato secretor de Beethoven funcionó a la perfección y sin previo aviso cuando tras la comida pidió la carta, pero no para elegir el postre, sino para anotarlo, ya que le dio la vuelta y trazando un pentagrama empezó a garabatear una buena cantidad de notas. Poco después el doctor pagó la cuenta y Beethoven se levantó metiendo en el bolso de su abrigo la carta. El borrador de su obertura había sido bosquejado. Sin embargo, esa noche, puesto a la tarea de pasar el borrador a la partitura, algo fue rematadamente mal, ya que unas horas antes del ensayo acudieron a buscarle a casa y se lo encontraron dormido sobre la cama, con las partituras esparcidas por doquier y sobre la mesa un vaso de vino donde flotaban trozos de bizcocho. Ese día, el 23 de mayo de 1814, los asistentes al estreno de la ópera *Fidelio* en el Kärntnertortheater de Viena tuvieron una especie de feroz *déjà vu*, ya que cuando se levantó el

telón notaron que aquello se parecía bastante a algo escuchado años atrás en la *premiere* de su *ballet Las criaturas de Prometeo* el 28 de marzo de 1801. Lo ocurrido era que, con permiso de Fidelio, la orquesta había decidido tocar la obertura de aquel *ballet* con la esperanza de que no se notase. La obertura correcta se tocó ya en la segunda función, el 26 de mayo.



Beethoven tenía la insana costumbre de terminar sus obras subiendo los escalones del teatro el día del estreno.

Beethoven siguió armándola en 1803. Por entonces ofreció un concierto muy particular en el Theater an der Wien. *A priori* los problemas sólo podían estar en la imaginación de los más agoreros, ya que se tocaba su *Primera sinfonía*, compuesta tres años atrás, la *Segunda sinfonía*, concluida el año anterior, su *Concierto para piano nº 3*, finalizado tres años atrás, y el oratorio *Cristo en el Monte de los Olivos* rematado dos años antes, así que todo estaba dispuesto para respirar con holgura. El primero que dejó de hacerlo (después

de Beethoven, evidentemente) fue su amigo el pianista Ferdinand Ries cuando le encontró a las cinco de la madrugada en una habitación del teatro haciendo anotaciones compulsivas y con un montón de partituras dispersas por el suelo. Preguntándole alarmado en qué estaba trabajando, Beethoven le contestó con una cuerda orquestal que más bien parecía una soga al cuello: «¡Trombones!». Se trataba del *Concierto para piano*, continuamente revisado por el autor desde su alumbramiento tres años antes. El único ensayo orquestal empezó a las ocho de la mañana y el concierto a las seis de la tarde, sin tiempo para que Beethoven pasara a papel pautado la nueva versión del teclado, de manera que Ignaz von Seyfried se quedó estragado cuando en la tarea de pasar las hojas al compositor durante el ensayo y en el propio concierto advirtió lo que contenían:

Lo que tenía delante era casi todo, hojas en blanco. Como mucho, en una u otra página, había garabateados unos pocos jeroglíficos egipcios que me resultaban completamente ininteligibles, pero que a él le servían de indicación, ya que tocó prácticamente de memoria toda la parte del solo. Como ocurría con mucha frecuencia, no había tenido tiempo de pasarlo todo al papel. Me dirigía una mirada disimulada cada vez que llegaba al final de una de sus páginas invisibles. Se divertía enormemente con mi apenas disimulado nerviosismo.

Sigamos, sigamos con el de Bonn. No crean que con el único concierto para violín que compuso las cosas iban a ser muy distintas... Pedido expresamente para Franz Clement, concertino del Theater an der Wien, Beethoven lo terminó el mismo día del estreno, de ahí que la *premiere* se hiciera sin ensayos previos y el resultado fuera un fracaso, pero también exponente de una curiosidad sacada a la luz por Leopold Stokowski, ya que las prisas por escribirlo hicieron que fuera alumbrado con una malformación musicológica...

Un buen ejemplo de falta de equilibrio existe en el segundo tiempo del Concierto para violín de Beethoven —explica el director de orquesta británico—. En el mismo se encuentra

indicado en la partitura que los primeros y segundos violines toquen con sordina. Pero las violas, violonchelos y contrabajos no tienen indicación alguna de hacerlo así, y por ello casi siempre tocan sin sordina. Los primeros violines llevan la melodía, que suena débil y en gran desproporción con violas y cellos, los que en tal momento tocan armonías de relativa insignificancia. Lo que realmente oímos es una melodía débil y lejana en los primeros violines con sordina, y unas armonías indebidamente destacadas en las violas, cellos y contrabajos sin sordina. La línea sonora más fuerte y evidente es la que se oye en las violas y, sin embargo, esta parte es mucho menos importante que aquella de los primeros violines en la que se encuentra la melodía.

Se ve que llegar al día del estreno componiendo era un factor de riesgo tan habitual en la época como el tabaco o el estrés. Rossini compuso la obertura de *La gazza ladra* horas antes de alzarse el telón, más en concreto «en el teatro mismo, donde me encerró el director, estando sometido a la vigilancia de los utilleros, que tenían orden de arrojar mi texto por la ventana, página por página, a los copistas que esperaban abajo para transcribirlo. Si no había páginas tenían la orden de arrojarme a mí mismo por la ventana».

Saint-Saëns compuso su *Concierto para piano nº 2* en sólo tres semanas para que diera tiempo a estrenarlo en la Sala Pleyel de París el 18 de mayo de 1886 (50 años), corriendo la interpretación a cargo de Anton Rubinstein. Siendo algo habitual la colección de gazapos que el ruso cosechaba en sus conciertos optó por coger la batuta en lugar de sentarse al piano, parte esta que corrió a cargo del compositor, quien después del estreno admitió que había tocado bastante mal por carecer de tiempo suficiente para prepararlo. A uña de caballo escribió igualmente Berlioz una obra impensable en otro molde acuático que no fuera el de la calma chicha: su *Sinfonía fantástica*. La

marejada y vaivenes de notas en el interior de sus camarotes las participó, entre otros, a su hermana Nanci. Carta de 30 de enero de 1830 (26 años):

Termino de disponer todo para un gran concierto en el Théâtre des Nouveautés dentro de tres meses y medio... Para conseguir mis propósitos preparo una gran cantidad de música nueva; entre otras cosas, una inmensa composición instrumental de nuevo tipo [...]. Desgraciadamente es muy larga y temo no poder tenerla dispuesta para el 23 de mayo [...]; esta fiera labor me fatiga enormemente.

La misión fue cumplida sobradamente según se aprecia por carta de 16 de abril de 1830 a su amigo el pianista Ferdinand Hiller: «Acabo de escribir la última nota. Si puedo conseguir que esté lista para el 30 de mayo daré un concierto en el Nouveautés con una orquesta de doscientos veinte ejecutantes. Temo no tener listas las copias a tiempo. En este momento me siento bastante estúpido». Carta dos días después a sus hermanas Nanci y Adèle:

Estoy en uno de mis ataques de odio general. Ayer me sentía bastante distinto: la alegría de haber terminado mi sinfonía me hizo olvidar la fatiga que me produjo esa enorme composición. En este momento la siento terriblemente, y además es el clima lo que me hace sufrir como si alguien me hubiera desollado de pies a cabeza; soberbio clima.

Así como a algunos siempre les quedaba París, a Berlioz París siempre le dolía en los huesos más que en el alma.

A Debussy le pidieron algo anodino en el primer ensayo general de *Pelléas et Mélisande*. Que estirara la cosa. Como si una ópera en cinco actos (¡y aquella nada menos!) no fuera suficiente para solmenar los núbiles oídos de un público acostumbrado a la vieja guardia melódica en aquella transición de un

siglo en el que Fauré y Saint-Saëns aún sentaban las bases. El peticionario del alargamiento fue André Messager, director musical de la Ópera Cómica de París, donde la obra se representaba. ¿Recordamos a Messager en el primer volumen de esta obra, aquel que se deshizo en lágrimas nada más bajar del podio tras el dramático fracaso del estreno? Lo que pidió a Debussy en aquel primer ensayo fue que alargase los interludios para que diera tiempo a cambiar el escenario entre los diversos cuadros, de ahí que el obediente autor hubiera de componer aquel mismo día y sobre la marcha otros ciento ochenta compases. El francés hubiera echado las manos al cuello de Gabriele D'Annunzio cuando empezó a componer *El martirio de San Sebastián*, pero las tenía demasiado ocupadas en escribir, anotar, corregir, rectificar y tachar una partitura que le había sido encargada en 1910 para representar en el festival de música francesa de Múnich en mayo del año siguiente, si bien el poeta italiano no tuvo listo el texto hasta febrero, tres meses antes del estreno. Las quejas de Debussy no se hicieron esperar. A un periodista de *Excelsior* que el 18 de enero de 1911 (48 años) le preguntó en qué proyectos andaba le habló del santo asaeteado, figura histórica que le atraía sobremanera, y le dijo:

[...] sólo una cosa me incomoda de este trabajo —afirmó—, y es que hay que terminarlo a fecha fija; me horroriza, estoy paralizado por esa idea y no puedo pensar en otra cosa. [...] Habría necesitado meses de recogimiento —reveló a otro periodista— para componer una música adecuada al drama misterioso y refinado de d'Annunzio. Y me creo obligado a no producir más música que aquella que yo pueda juzgar digna de serlo: unos coros y una música de escena, pienso. Es un apremio angustioso.



Lo que pidieron a Debussy en el ensayo general de su Pelléas era lo que se dice para «clamar al cielo». En esta imagen aparece fotografiado en 1910 por Stravinski.

Ni el texto ni la música estuvieron a la altura, así que Debussy sufrió en sus carnes parte del martirio del santo. El hombre hizo lo que pudo, pero cuando llegó la primavera le brotaron muy dentro las flores del mal y tiró la toalla. En abril enviaba las últimas hojas a su editor Durand con esta nota: «No puedo más». El agotamiento y la obnubilación causados por las prisas sólo le permitieron escribir las partes para voz y piano, corriendo la instrumentación a cargo de André Caplet.

Una cuestión de estímulos

O de libretos. Los autores del libreto siempre estaban en el disparadero. A Bellini no le quedó más remedio que componer al galope su ópera *La sonámbula*, comenzada un 20 de enero de 1831 (30 años), sólo siete

semanas antes del estreno el 20 de febrero, cuando lo cierto es que el 7 de febrero Bellini era perfecto conocedor del nombre de todos los demonios porque todos ellos le llevaban mientras esperaba por el texto del segundo acto al que Felice Romani le daba las mismas vueltas que Bellini al tambor de su pistola. Escribió la ópera en ese escaso tiempo y él mismo la tildó de «flojilla» por tal circunstancia. El estreno fue todo un éxito.



Franz Lehár siempre recordaría la noche más nefasta de su vida.

Franz Lehár también era un compositor de compromisos firmes. Tras el gran éxito que supuso para la ópera europea *La viuda alegre* se afanó en lo mismo que tantos otros como Bellini o Puccini: en la búsqueda de un libreto, un libreto del que surgiera una música tal que demostrase que el éxito de la viuda no había sido un hecho aislado. El libreto le llegó por fin con el título *El conde de Luxemburgo*, y tal era el ardor de Lehár que se comprometió a escribir la ópera en tres semanas, fecha límite antes del comienzo de los ensayos. Del dicho al hecho sólo hubo el trecho de su férrea voluntad, pero también de su elegante autocrítica, ya que poco antes del estreno lanzó su personal andanada contra la criatura: «¡Trabajo descuidado, completamente

sin valor!». De nuevo las prisas se alzaban como las peores consejeras. Sin embargo, había circunstancias en las cuales las prisas se presentaban con doble filo: no sé cuál podría ser el segundo, pero el primero era, como casi siempre, el de la espada de Damocles. La víctima: Franz Lehár. La espada: su ópera *Paganini*. El culpable: el famoso tenor Richard Tauber, quien teniendo adjudicado el papel principal falló en el último momento al optar por una gira por Escandinavia. Su sustituto fue el gigante Karl Clewing, poco convincente para encarnar al larguirucho Niccolò Paganini, aun con buena voz, pero completamente inepto para el baile, de manera que Lehár hubo de quedar despierto la noche antes del primer ensayo para cambiar el baile para aria del segundo acto por un dúo, sin tiempo siquiera para recibir el libreto modificado.

Verdi empezaba con fuelle sus óperas, pero lo perdía junto con la compostura a medida que se iba acercando al final. La última parte de *Il masnadieri* le trajo de cabeza antes de su estreno en Londres, fijado por la reina el 22 de julio de 1847 (33 años), la cual desconocía que el 29 de junio *il signore* Verdi tenía todo el final por hacer y toda la ópera por instrumentar. Si tenemos en cuenta que el 30 de junio empezaban los primeros ensayos con piano su conclusión en tiempo y forma fue un verdadero milagro. También la parte final de *Simón Boccanegra* supuso una pesadilla para el italiano, dado que estando previsto su estreno para mediados de marzo de 1857 a principios de febrero Verdi seguía recibiendo en Busetto versos sueltos del libreto que Giuseppe Montanelli le enviaba desde París. Esto era un problema, teniendo en cuenta que los artistas ya estarían en La Fenice el 11 de febrero preparados para ensayar. El primer paquete de partituras llegó a Venecia el 9 de febrero, el primer ensayo se produjo el 1 de marzo y el milagroso estreno el día 12 de ese mes.

Pero no había nada como poseer un punto de altivez, de suficiencia bien dirigida. Jacques Offenbach se bastaba a sí mismo para llegar casi siempre tarde a cada cosa, lo que hacía con tanto conocimiento de causa como

sentido del humor. En octubre de 1864 (45 años) se hallaba componiendo todavía el primer acto de *La bella Helena*, cuando el estreno en París estaba fechado para el 17 de diciembre. La carta desde Viena del 6 de octubre es de un formidable optimismo autoantropológico:

Estaré en París el lunes a las 5; llevaré el primer acto completo para la copia, de modo que podremos empezar a trabajar con él. El segundo estará listo tres días después, incluso antes si es necesario, ya que está casi compuesto por completo. Falta el tercero, pero como ya no quiero trabajar demasiado deprisa pediré por lo menos tres veces veinticuatro horas y listo.

Parece que cumplió su compromiso, si es que hacemos caso de los antecedentes: un amigo del compositor, Martinet, aseguró que el célebre cáncan de Orfeo había sido compuesto en una sola noche.

En el caso de Schönberg la inspiración no tenía necesidad de llamar a la puerta si llevaba dinero en la bolsa: se la encontraba siempre abierta. El editor Wilhelm Hansen firmó un contrato con él por el que recibiría trece mil coronas de anticipo por los originales del opus 23 (*Cinco piezas para piano*) y de la *Serenata Op. 24*, sólo que estas obras ya estaban cedidas previamente al editor Emil Hertzka, que sólo había firmado la cesión a cambio de que Schönberg le diera dos obras nuevas, así que antes de que en mayo de 1923 Hansen recibiera aquellos dos opus hubo de componer frenéticamente lo apalabrado con Hertzka, concluyendo a vuelapluma sus opus 23 y 24, pero también a continuación su *Suite Op. 25* y el *Quinteto de viento Op. 26*.

Shostakovich, como Einstein, también estaba seguro de dos cosas, si bien ligeramente alteradas: una, de la estupidez de Stalin, y otra, de la velocidad de su pulso creador. La primera no le falló jamás, pero la segunda lo hizo en la composición de *La ejecución de Stepan Razin*, que en realidad fue escrita dos veces. La primera en agosto de 1964, junto al lago Balatón, situado a

unos cien kilómetros de Budapest, a pocos días del estreno, de manera que sólo tuvo tiempo de hacer la reducción para piano, meter la partitura en una carpeta y tomar el primer tren a Moscú para llegar al primer ensayo, siendo en el transcurso de este y a la par que el coro cantaba cuando fue componiendo la parte orquestal. Al final la diferencia era tan abismal entre la reducción y la partitura definitiva que Shostakovich se rindió a la evidencia y el estreno hubo de aplazarse.

Hay un cruel dicho árabe que reza: «Recién terminada la casa llega la muerte». A Músorgski le llegó cuando sólo le quedaban los recercos de las ventanas en su última obra, la ópera *Jovánschina*, sufriendo la cercanía de la muerte como una suerte de acelerón creador que le llevó a apurar al máximo el quinto acto, que quedó sólo esbozado, aun cuando el compositor, para poder llegar a tiempo, decidiera recortar partes enteras del texto de Stásov consideradas realmente importantes, manteniendo, por contra, algunas superfluas.

La uña de caballo correspondía por lo general a un caballo de batalla. Esas cabalgaduras se parecían mucho más a la del Cid que a la del vaquero de Marlboro o la de la chica desnuda de Cinzano, con el polvo, el sudor y el hierro como claves de sol, de do y de fa. Se trataba de llegar a la meta, a la doble barra final sorteando los da capo que los hicieran volver al principio, a la fatalidad, al segundo versículo del primer capítulo del Génesis, donde «la tierra estaba confusa y vacía y las tinieblas cubrían el haz del abismo». Se trataba de perpetuarse en el desorden, de perfeccionarse en la desorganización para lograr que la obra no fuera hija de su sangre, sino de su adrenalina, destinada a galvanizar los oídos y no a coagularlos. Al montar esas cabalgaduras los jinetes se ponían por espuelas unos relojes de arena y se decían que no era la suerte la que estaba echada, sino el tiempo, su enemigo más brillante, más incluso que una inspiración ofuscada. No era ningún sacrificio remar en ese mar de adrenalina hasta arribar a la orilla y parir la obra justo cuando el telón se alzaba y los espectadores habían

tomado asiento. Era un juego, un desafío, casi una ordalía como aquellas a las que eran sometidos los indígenas por los españoles en una América recién conquistada. Se trataba de inspirar todo el aire y ponerse a escribir para expulsar hasta las piedras de la vesícula junto con la última nota, porque las obras nacidas a orillas del colapso son tan interesantes como los seres nacidos en las fronteras. Sin lugar a dudas los músicos estaban dotados de un sexto sentido, pero también de una doble nacionalidad, porque el camino de ida jamás tenía nada que ver con el de vuelta.

Capítulo 8

Enfermedad y creatividad: ¿un amor imposible?

En el año 2006 publiqué un ensayo titulado *El mito de la fealdad*. Tras 477 páginas de reflexión mi única duda estribaba en la portada, en la conveniencia de sustituir *mito* por *don* e impulsar así el título al ámbito del triunfalismo y no de la sospecha histórica. En aquel libro se trataba (y creo que hasta se conseguía) de trazar las líneas y luego de cartografiar los sentimientos de inferioridad (física o psíquica) allí donde habían cristalizado en un resultado maravilloso por el afán de superioridad de un individuo potencialmente genial. Me limité a defender el posibilismo de la debilidad nutrida de voluntad, siguiendo así las teorías del padre de la psicología individual, Alfred Adler, el vértice menos conocido de un triángulo completado por Freud y Jung; pero también froté otra lámpara, la de Walther Rathenau, para extraer y mostrar esa frase genial, la de que un hombre debe ser lo bastante fuerte para forjar con la peculiaridad de sus imperfecciones la perfección de sus peculiaridades. Rathenau en el fondo no hacía sino seguir las tesis de Kant en *La metafísica de las costumbres*, donde este citaba alborozado los versos de Albrecht von Haller: «El hombre con sus defectos es superior a los ángeles carentes de voluntad». Si la voluntad de superación era voluntad de perfección Kant ya no dudaba de cuál habría de ser el primer deber del hombre para consigo mismo: vivir en conformidad con la naturaleza (*naturae convenienter vive*). De esta manera la polaridad salud-enfermedad era más bien una ligazón sintáctica, una *coincidentia oppositorum* donde se podían invertir las propiedades de esos parámetros vitales para experimentar en el sujeto un relanzamiento ontológico inesperado. Conclusión: la salud terminaba por ser un artificio de la fuerza, un sinónimo de resistencia; pero la enfermedad, perdida la batalla de la resistencia, era la fuerza misma en la reconquista de la salud, cuya recuperación traía un segundo regalo: el esfuerzo (o sea, la autoestima)

reencarnado en una voluntad superior. En los músicos la máxima del *vivere secundum naturam* suponía una identificación de la transición con el objetivo final: crear. La voluntad de componer era una voluntad de dominación del don, de autocontrol de un organismo enfermo formado por cargas de profundidad que el genio había de llevar a la superficie, una a una, moviendo compases y tonalidades hasta la extenuación. La degradación física, psíquica y sensorial con que algunas obras fueron iniciadas en las profundidades y rematadas sanas y salvas en la orilla explica la composición musical como una sinrazón con ribetes propios, en la que el poso de la genialidad se adivina tanto en el mercurio del termómetro como en el sudor plasmado en el asiento: a la postre el verdadero y deforme autorretrato del genio. Si para Flaubert el estilo era el sudor del pensamiento no hay razón para dejar de creer que la enfermedad llegase a representar el estilo del sudor.

Los ojos: dos perlas bien cerradas en sus conchas

Ya se sabe que la cruz de Johann Sebastian Bach no la llevaba colgada al cuello, sino a los ojos, y no por intercesión divina, sino por la de un negligente oftalmólogo de cuyo nombre la historia no quiere acordarse pero que aquí no nos queda más remedio que traer: John Taylor se llamaba el «matacórneas». La intervención de Taylor se produjo a finales de marzo de 1750, creyéndose exitosa en un principio, pero imponiéndose la realidad cuando entre el 5 y el 8 de abril el paciente hubo de volver a ser intervenido, lo que vino a reforzar la tesis de que Taylor era la única piedra que tropezaba dos veces con el mismo hombre, pues además, no contento con dejar ciego al músico, le prescribió una medicación errada en el postoperatorio, el frotamiento de los ojos con un cepillo y el drenaje de la sangre ocular hasta llenar media taza de té. La crónica del *Berlinische Nachrichten* del 6 de agosto de 1750 hizo del señor Taylor un borrón histórico, sin cuenta nueva:



La ceguera respetó en Bach toda la música que llevaba dentro.

Leipzig, a 31 de julio. El martes pasado, día 28 del corriente, falleció aquí el señor Johann Sebastian Bach, célebre músico [...], a los 66 años, a raíz de las infaustas secuelas de una pésima operación realizada en los ojos por un célebre oculista inglés. La pérdida de este hombre de talento sin par será muy sentida por todos los verdaderos amantes de la música».

A pesar de que en 1761 ya había dejado ciegos a Bach y a Händel, el formidable Taylor tuvo los arrestos de emitir un informe gloriándose de la intervención al segundo como un hito en la cirugía ocular, pasando de puntillas sobre el intrascendente detalle de haber dejado ciego a Händel hacia 1752. Los antecedentes datan de 1751, época en la que el músico escribía su oratorio *Jefte*. Siendo fiel a su estilo el primer acto lo resolvía en trece días, pero en el segundo doblaba el espinazo para ver más de cerca las

notas y dejaba recogido en el manuscrito esta furtiva lágrima: «Hoy, 13 de febrero, impedido de continuar a causa de mi ojo izquierdo». Aún le quedaban ocho años de vida terrenal y el drama no había hecho más que empezar.

Por suerte para Beethoven, cuando empezó a tener los primeros problemas de visión el señor Taylor ya llevaba cincuenta y un años muerto. El coloso de Bonn no sólo compuso la *Novena* completamente sordo, sino también parcialmente ciego, y así es como, aquejado de una conjuntivitis, escribía en julio de 1823 (52 años) al archiduque Rodolfo: «Sólo he de dar gracias a Aquel que está allá arriba, más allá de las estrellas, por haberme permitido usar nuevamente mis pobres ojos. Estoy componiendo una nueva sinfonía para Inglaterra. Espero terminarla dentro de quince días. Durante mucho tiempo no podré fatigar la vista».

Con un punto de socarronería cierto alumno recordaba años después el punto débil de su maestro, un maestro con el que, al parecer, cualquier orquesta podía poner el piloto automático y perfeccionarse en el autodidactismo. Rimski-Korsakov, el maestro, daba espléndidamente la tonalidad del *la* a la orquesta, pero a partir de ahí el mundo se le nublaba. Dio fe de ello quien durante dos años fuera su alumno: Stravinski.

[Rimski] usaba gafas teñidas de azul, y a veces mantenía un par suplementario sobre la frente, una costumbre que se me contagió. Cuando dirigía una orquesta se inclinaba sobre la partitura y, sin levantar casi nunca los ojos, movía la batuta en dirección a sus propias rodillas. Su dificultad para ver la partitura era tan grande, y estaba tan concentrado en su esfuerzo por escuchar, que casi no impartía ningún género de instrucciones a la orquesta.

No hace falta ver más de un par de fotografías de Shostakovich para apostar por su rival en un hipotético torneo de tiro al plato. El compositor arrastró

padecimientos visuales toda su vida, pero se agravaron severamente cuatro años antes de su muerte, mientras escribía su *Sinfonía nº 15*. Carta a Marietta Shaguinian del 26 de agosto de 1971:

He trabajado mucho [en la sinfonía]. He llegado a llorar. Las lágrimas fluían no porque la sinfonía sea triste, sino por el esfuerzo a que sometí mis ojos. Visité incluso a un oculista, quien me recomendó que hiciese una breve pausa en mi trabajo. Me resultó difícil hacerlo, pues cuando escribo me cuesta muchísimo interrumpir mi trabajo.

Pero sus problemas visuales eran sólo uno de sus males menores. El mayor había llevado el nombre de *Stalin* y estaba zanjado desde 1953, pero después hizo acto de presencia la enfermedad en forma de parálisis progresiva de las extremidades. Sólo unos días después de su carta a Marietta confesaba a un compositor polaco: «Últimamente estoy siempre delicado de salud. También ahora, pero espero curarme pronto y recobrar las fuerzas. Este verano he terminado otra sinfonía, la número 15. Quizá debería dejar de componer, pero no puedo vivir sin ello».

La desgracia de hacer oídos sordos

Ocurría que cuando el pobre Beethoven no era un manojo de nervios era un manojo de enfermedades. A casi todas daba ilustre cabida. Empezó pronto, muy pronto a elevar sus recursos de queja. En una carta del 15 de septiembre de 1787 (16 años) al doctor Joseph von Schaden se lamentaba el músico por la reciente muerte de su madre, pero también por algo menos metafísico: «Durante todo el tiempo he estado atormentado por el asma; me inclino a temer que esta enfermedad pueda incluso convertirse en tisis». En 1797 finalizaba su *Concierto para piano nº 1*, el día antes de su estreno y en caída libre, para variar. En fin, mi crítica es tan matizable como cariñosa. Si hemos de hacer caso a su amigo Franz Wegeler, las circunstancias en las que

compuso el último movimiento (*Rondo: Allero scherzando*) no son plato de gusto para un hambriento de música como era el de Bonn. Saboteado por dolorosos cólicos, refiere Wegeler que «le alivié como pude. Cuatro copistas estaban sentados en su antecámara y les iba entregando sucesivamente cada hoja terminada». Con treinta años las aguas menores dieron paso a las mayores, pero ya no eran las del mar Rojo, sino las del mar Muerto. Eternamente cerradas, estas ya no permitirían ningún milagro. En ese año escribía uno de los testimonios más desgarradores que se registran en las mazmorras de la historia de la música. Se puede sentir el olor de los grilletes, de la condena, de la podredumbre. Carta del 29 de junio de 1801 a su amigo Franz Wegeler:

Pero ese celoso demonio, mi deplorable salud, ha puesto palos en mi rueda; y eso significa que durante los tres últimos años mi oído se ha ido debilitando cada vez más [...]. Debo confesar que llevo una vida deprimente. Durante casi dos años he dejado de atender mis relaciones sociales sólo porque me resulta imposible decir a la gente: estoy sordo. [...]. Para darte una idea de esta extraña sordera te diré que en el teatro tengo que colocarme muy cerca de la orquesta para entender lo que dicen los actores y que a distancia no puedo oír las notas agudas de los instrumentos ni de las voces. Por lo que respecta a las conversaciones es sorprendente que nadie se haya dado cuenta de mi sordera; pero como siempre he tenido tendencia a ser distraído atribuyen mi dureza de oído a ello. A veces, además, si alguien habla suavemente, a duras penas puedo oírle; puedo oír sonidos, es cierto, pero no puedo entender las palabras. Pero si alguien grita no puedo soportarlo. Sólo Dios sabe qué va a ser de mí. [...] Con frecuencia maldigo a mi Creador y mi existencia.

Según el doctor Marage, médico de principios del siglo XX, Beethoven padecía una laberintitis (lesión del oído interno) de origen intestinal, tesis abonada por sus muchos cólicos. La secuencia cronológica sería esta: los zumbidos del oído se habrían manifestado hacia 1796, la sordera en 1798, y en 1801 habría una pérdida de audición de en torno al sesenta por ciento que sólo le permitía oír las vocales, no las consonantes, cuya duración era veinte veces menor que aquellas. En 1816 la sordera era total y el compositor quedaba ya cerrado a todos los sonidos y abierto a todas las enfermedades. El 19 de junio de 1817 aseguraba esto por carta a su amiga Marie von Erdödy, desde Heiligenstadt, el lugar donde años atrás escribiera su famoso testamento, su adiós a la vida no ejecutado:

Vivo en un desastre continuo desde el 6 de octubre del pasado año que estoy enfermo. El día 15 de dicho mes me sentí fuertemente resfriado y tuve que guardar cama durante muchos días; después de varios meses pude salir un poco. He cambiado de médico, pero desgraciadamente sin resultado. Desde el 15 de abril de este año hasta el 4 de mayo he tomado diariamente seis tazas de té con unos polvos. Después tomé otro preparado y además tuve que hacerme una fricción diaria con cierta pomada. Entonces vine aquí para tomar baños y empezar otro tratamiento. Desde ayer tomo una nueva medicina, que es una tintura, de la que trago doce cucharadas diarias. No pierdo la esperanza de que el final de mi estado miserable llegue algún día.

Ni té, ni aguas, ni pomadas, ni tinturas. El 1 de septiembre las cosas no podía ir peor, y es con el archiduque Rodolfo con quien desahoga: «Alteza Imperial: mi deseo sería encontrarme en Baden, pero las enfermedades me lo han impedido. Estoy tomando infinidad de medicamentos para lograr una mejoría, pero las esperanzas de curar ya las he perdido completamente».

Como muestra el botón que se abrochó para escribir uno de sus últimos cuartetos, según contaba a su sobrino Carl por carta del 29 de agosto de 1824, tres años antes de su muerte:

Mi estómago está casi deshecho y no hay médico por aquí [...]. Desde ayer sólo tomo caldo, huevos y agua; mi lengua está amarilla, y sin poder tomar tónico ni purgantes mi estómago no se arreglará nunca, pese a lo que diga este médico farsante. El tercer cuarteto también tiene seis movimientos y estará concluido en diez o a lo sumo doce días.

Dura lex, sed lex. Si aquello era ley de vida el de Bonn prefería morir en el colmo de la acracia y allá la obediencia moral con todos sus tímpanos y su alimentación de ruidos triviales. Pero no lo hizo, sino que cogió la linterna de Diógenes y no buscó un hombre bueno, sino un buen recurso. Beethoven se forjó en la lucha por la sobrecompensación sensorial y no en la estéril reconquista de terrenos perdidos. Sabía distinguir perfectamente entre desgaste y erosión. La primera borraba el carácter; la segunda lo modelaba. Uno de sus recursos contra la sordera fue la intensa atención que ponía en los ensayos. Joseph Böhm, miembro de un cuarteto de cuerda, dejó testimonio de uno en el que participó con Beethoven practicando el *Cuarteto en mi bemol, Op. 127*, confirmando que su autor estaba completamente sordo, pero «con certera atención sus ojos seguían el movimiento de los arcos y por lo tanto podía juzgar las más pequeñas imperfecciones del *tempo* o el ritmo y corregirlas sin demora». Dudo entre calificar de asombrosa o de inquietante esta facultad.

Lo asombroso era que Gabriel Fauré rebasara el umbral de los setenta con una bancarrota de aquel saldo que tanto había cuidado en vida, sus oídos, sin por ello ponerse a mendigar caridad. En torno a 1920 (75 años) empezó a quedarse sordo, privación que combinaba con la distorsión de sonidos y un timbre completamente desafinado, ya que las frecuencias altas sonaban

bajas y las graves agudas. En tales condiciones sacó adelante su *Quinteto para piano y cuerdas n° 2*, su *Barcarola para piano n° 1*, su *Sonata para violonchelo y piano n° 2*, su *Nocturno n° 13 para piano*, un *Trío para violín, violonchelo y piano, Op. 120* y su único *Cuarteto de cuerdas*, que con el *Op. 120* cerraría su vida creadora, ya que fue completado dos meses antes de su muerte, todo un tributo de un sordo menor al sordo mayor de la orden. Palabras a su esposa unos meses antes: «He comenzado un cuarteto de cuerdas sin piano. Este es un género que Beethoven, en particular, hizo famoso, y hace que todas las personas que no son Beethoven estén aterrorizadas de él». En resumidas cuentas, Fauré vivió fiándolo todo a la música y terminó por morir desafiándola.



Gabriel Fauré tuvo la dudosa fortuna de que su obra ya estaba en los anaqueles cuando la sordera le presentó su tarjeta de visita.

Recetas en blanco para un surtido de males

Un hombre, un voto. Ese era el axioma principal de la democracia. Pero el nuestro en esta oligarquía de la genialidad musical será: un músico, un mal.

Mozart fue precoz en todo, hasta en sus primeros escarceos con la enfermedad. Con 9 años sufrió un grave proceso de viruela que arrancó la vida a muchos niños en una época en la que no se podían poner vacunas, pero sí muchos y ridículos emplastos. Refugiado en la ciudad de Olmütz para ocultar a la vista de todos su cara desfigurada allí logró componer, prácticamente ciego, su *Sinfonía nº 6* en Fa mayor, K. 46.

La sífilis seguro que le causó a Schubert más sombras que gozos. Hacia marzo o abril de 1823 (26 años) aquella enfermedad le había abrazado con tal encono que fue necesario ingresarle en el Hospital General de Viena, donde a pesar del sufrimiento físico y la depresión fue capaz de componer las primeras canciones del ciclo de lieder *La bella molinera*, así como la ópera *Fierabrás*. Aquel año marcó el inicio de un acoso, y es que Schubert se defendía de los brotes de enfermedad con brotes de inspiración en una estrategia de respuesta homeopática. La producción de los años 1823 y 1824 es sencillamente abrumadora: entre otras cosas compone el ciclo completo de *La bella molinera*, sonatas para piano, el *Octeto D. 803*, los *Cuartetos de cuerda en La menor y en Re menor (La muerte y la doncella)*, y la ópera ya aludida. A partir de 1825 comienza a sufrir de jaquecas, cilicio que no le impide caminar sin que se le note la leve cojera en la transición de sus ideas musicales. De una de ellas participó a su amiga Leopoldine Pachler, estampada en el manuscrito de una marcha infantil para su hijo pequeño: «Espero, señora, que se conserve en salud mejor que yo, pues han vuelto a atacarme mis habituales jaquecas». En 1827 estampa la rúbrica a su testamento musical, sumido en la depresión y la enfermedad, destrozado además por la reciente muerte de Beethoven. Me refiero a su ciclo de lieder *Viaje de invierno*, una obra que hasta al propio Schubert había dejado sobrecogido. Sabía que el final de muchas cosas, precisamente las más importantes, se hallaba cerca. Carta a su amigo Joseph von Spaun: «Ven hoy a casa de Schober; os voy a cantar una serie de horribles lieder. Estoy ansioso por ver lo que decís: me han afectado mucho más que otros».

No quiero pensar el fenómeno arrollador que hubiera sido Berlioz si el eterno estado de enfermedad en que se hallaba no le hubiera minado de fuerzas. En realidad este inigualable ciudadano de Francia era el exponente de la enfermedad multidisciplinar y aplicada que se nutría de un temperamento volcánico que, por lo demás, no le llevó jamás a ninguna parte, salvo a conquistar a Harriet Smithson, a escaparse de la villa Médicis en Roma tras su conquista del *Prix du Rome* y muy poco más. En realidad nada útil. Con veintiséis años su cabeza era tal hervidero de ideas y antiideas que comenzó a padecer serios desórdenes nerviosos, pero ya antes, con veinticuatro y en trance de celebridad, los periódicos de París se hicieron eco de su mala salud por culpa de ataques de anginas y abscesos en la garganta que él mismo se abría. Por entonces la capital ya veía en Berlioz su nuevo mascarón de proa musical, aunque con la tendencia al chismorreo de los tabloides estos se preocupaban mucho más de las señas que del santo. Hacia 1856 (53 años) empezaron las neuralgias intestinales, fruto de aquellas comezones nerviosas jamás superadas, y en 1859 el cuadro era tan insoportable que optó por un tratamiento de terapia eléctrica, sin ningún resultado. La cantante Pauline Viardot, buena amiga de él, registró en clave emotiva las más bellas palabras que puede recibir un hombre tocado por los dioses y tan destocado por las mujeres. Carta a Julius Rietz del 22 de septiembre de 1859, contando la Viardot con treinta y ocho años:

La visión de este hombre que padecía tan tremendo dolor moral y físico —una afección intestinal tan grave—, que era presa de horribles torturas emotivas, y la violencia de sus esfuerzos a ocultarlas, esta alma ardiente que destroza su envoltura, esta vida que cuelga de un hilo, la ternura profunda y desbordante de su mirada y de su más mínima expresión, todo esto me destrozaba.

No, no es el panegírico de una mujer a su ídolo muerto, dado que a Berlioz aún le quedaban otros diez años de vida. Es, es... Creo que el poeta burgalés Victoriano Crémer lo dijo de forma insuperable: «¿Cómo decir *amor* si la palabra estalla?». Pero lo que estallaba en el desafortunado Berlioz eran las vísceras. Hay una carta muy significativa a su amigo Ferrand: «En lo que a mí se refiere soy un mártir por culpa de la neuralgia que durante los dos últimos años se ha instalado en mis intestinos, y excepto por las noches estoy en sufrimiento constante». La fecha es del 3 de noviembre de 1858, lo que supone que casi toda su ópera *Los troyanos* la compuso bajo el paraguas (mejor dicho, con el paraguas dentro) de ese sufrimiento, ya que la música la inició en 1855 y la concluyó en abril de 1858. El traqueteo interior proseguía con independencia de año y estaciones. Carta a Auguste Morel del 18 de marzo de 1859: «En lo que a mí se refiere me ha vuelto durante los últimos diez días mi cólico infernal que no me deja ni una sola hora en las veinticuatro. ¡Nada se puede hacer!». De nuevo a Ferrand el 21 de agosto de 1862, en palabras que no son las de un hombre desgarrado por la música, sino las de Prometeo con el hígado desgarrado por el águila:

Acabo de volver de Baden, donde mi ópera Béatrice et Bénédict ha obtenido un gran éxito. La interpretación que dirigí fue excelente. Bien, apenas si me creerás cuando te diga que sufro tan terriblemente por mi neuralgia que no tengo interés por nada y ocupé mi lugar en el estrado frente a un público alemán, ruso y francés sin la menor emoción.

Louise, la esposa de Richard Pohl, amigo de Berlioz, nos deja este breve testimonio de su visita al músico en Weimar en abril de 1863:

A pesar de los honores y del éxito que recibiera en Weimar, Berlioz —que sufría mucho entonces— estaba profundamente melancólico, casi siempre silencioso y encerrado en sí mismo. El único ser que podía ganar una sonrisa suya era un grande y

hermoso perro terranova que pertenecía a uno de los amigos a quien visitaba con más frecuencia y agrado. Berlioz sufría en grado tal que debía permanecer en la cama sin moverse.

La Nochebuena de 1863 no fue precisamente de beber los peces en el río, sino de comer el águila aquel hígado. Carta a la princesa von Sayn-Wittgenstein del día 23: «Vuestra carta acaba de hacerme revivir. Desde medianoche he estado sufriendo los tormentos del infierno, un recrudecimiento de mi neuralgia». Es sabido que Berlioz concluyó sus famosas *Mémoires* el 18 de octubre de 1854, pero diez años después la melancolía y la enfermedad le obligaban a este apéndice que nos presenta a su autor no con la manta, sino con la mortaja liada a la cabeza. Es la rendición del hombre de Breda, con todas sus lanzas, pero sin ninguno de sus colores.

Mi carrera ha terminado. Othello's occupation's gone. Ya no compongo más música, ya no dirijo más conciertos, no escribo más, ni versos ni prosa; he presentado mi renuncia como crítico; todas las obras musicales están terminadas; no quiero hacer nada más y no hago otra cosa que leer, meditar, luchar contra un aburrimiento mortal y sufrir de una neuralgia incurable que me tortura de día y de noche.

Este peligroso *spleen* alcanzó su cénit tres años más tarde con el trágico acontecimiento de junio de 1867. Carta a su amigo Ferrand el día 30: «Ha caído sobre mí un golpe terrible. Mi pobre hijo, capitán de un gran barco, y no teniendo más que treinta y tres años, acaba de morir en La Habana». Louise era su único hijo. En realidad, la función concluía dos años antes de bajarse el telón...

Rossini es de los pocos que se pudo permitir bajar dos telones: el de su vida musical y el de su vida biológica. El primero lo hizo en 1829, tras el estreno

de su ópera *Guillermo Tell*, con treinta y siete años; el segundo treinta y nueve años después. Emil Cioran tiene un libro al que consagró un título perfecto: *La tentación de existir*. Desde su voluntaria prejubilación Rossini consagró su existencia a dos cosas: a comer y a evitar la tentación de componer. En las dos rayó la perfección, e incluso entre ambas existió una briosa intercomunicación. La primera mantenía a raya a la segunda con una política disuasoria a base de enfermedades periódicas. El italiano padecía serios problemas urológicos, hipocondría e insomnio, entre otras cosas. Él mismo dijo que le extrañaba no tener útero cuando visto estaba que padecía todas las enfermedades de las mujeres. Cuando en 1831 viajó a España y se le encargó su *Stabat Mater* se lo tomó como una imposición de la Providencia, pero una lumbalgia vino en marzo de 1832 a recordarle sus promesas y dio cerrojazo a su inspiración. Rossini había completado seis de los doce movimientos (el número 1 y del 5 al 9) y ahí se plantó, delegando el resto en Giovanni Tadolini. Lo cierto es que en 1839 las enfermedades se habían instalado en él formando un cerco de fuego contra el que nada podían hacer los jarros de agua fría con que pretendía dejar al descubierto los rescoldos de lo que había sido un día. Lo acredita una carta a un amigo de aquel año, testimonio de la depresión y debilidad que le asolaban tras la reciente muerte de su padre: «Si por lo menos pudiera aliviar mis problemas glandulares y los dolores de las articulaciones que me agobiaron durante todo el invierno anterior...». Por entonces el celeberrimo compositor era director del Liceo Musical de Bolonia, donde supervisaba la enseñanza y asistía a ensayos. Su molesta gonorrea no dejaba mucho margen de maniobra a las risas; le provocaba secreciones y bloqueos que le resolvían insertando un catéter en la uretra e inyectándole toda suerte de sustancias aromáticas: almendra dulce, malva, goma y flor de azufre mezclada con crema de tártaro. También padecía gruesas hemorroides que le trataban con sanguijuelas del tamaño XL, sarpullidos varios, infecciones en el escroto y

potentes accesos de diarrea. Vamos, un libro, qué digo, ¡un libreto abierto para los urólogos de la época!

Sin embargo, Jacques Offenbach generó aquel útero en sus últimos años, sólo para dar vida a aquella resistencia de sus entrañas titulada *Los cuentos de Hoffmann*, en una carrera contra reloj elegido descuidadamente, ya que su arena quemaba a los ojos más que a un anacoreta el desierto bajo sus pies. En septiembre de 1880 a Offenbach se le agotaban drásticamente los créditos; de hecho le quedaban unos días para morir, pero la obsesión por acabar la ópera le llevaba a resistir en todos los frentes que tenía abiertos: la gota, la tos, la debilidad de piernas, que ya no le sostenían... El tiempo puso las cosas en su lugar: al autor bajo tierra, y la ópera abrazada a su autor sobre ella, como un perro fiel. Ambos incompletos. Lo cierto es que Offenbach se pasó media vida enfermo, y ya hubiera querido para sí el cumplimiento de aquella sentencia medieval del monje Notker el Balbuciente, la de que somos mitad vida, mitad muerte, porque Offenbach se quedaba sin saber en cuál de las dos fracciones encastrar la enfermedad. Con treinta y ocho años ya padecía de reumatismo severo y en tal estado compuso una ópera (paradójicamente cómica) de revelador título: *Orfeo en los infiernos*. En carta a su amigo y libretista Ludovic Halévy del 5 de julio de 1858 se lamentaba de que la huella fuera tan débil: «Mi querido amigo. No te hablaré de todas mis enfermedades porque sin duda ya te han hablado de ellas. Sólo te diré que la pieza está casi terminada». En 1861 se sumaron a aquella diáspora los ataques de gota, de manera que con aquella gota que colmaba el vaso recombino los elementos empedocleos y a Orfeo le dejó su fuego para quedarse él con toda el agua. Medicinal a poder ser. Las arribadas anuales al balneario de Ems (junto al Rin, a la altura de Coblenza) pasaron a ser viajes de corte casi iniciático. Carta de 1862: «Debo confesar que siento por Ems una particular predilección; de aquí saco salud y a la vez una cierta inspiración. En Ems fue donde escribí una parte de *Orfeo*, un poco de *Fortunio* (se refiere a la ópera cómica *La canción de Fortunio*) y mucho de

Les Bavards (una ópera bufa)». Por cierto que en Ems había una ruleta, a la que Offenbach se entregaba con fruición.

Lo siento de veras por los que llevan su mitomanía por Chopin hasta el extremo del precipicio y ahí se aprovisionan de paracaídas para seguir a su ídolo adonde sea, incluso a la negación de la realidad en evitación de la renegación del personaje. Miren, yo pongo en mi *compact disc* el inicio de la *Sonata n.º 2* y estoy con ustedes en que a un hombre como ese se le puede perdonar casi todo, incluso su carácter. El ilustre Chopin pudo pensar que el 17 de octubre de 1849 se llevaba todos sus secretos a la tumba, pero no es así. Hay expertos en lectura de iris que con sólo echarle una mirada saben cuándo cambiaste una rueda del coche por última vez, y hasta cuál era de las cuatro; respeto ese particular allanamiento de morada, pero los análisis grafológicos me parecen alimentados con nutrientes más científicos en orden a arrojar certezas menos peculiares. La escritora Marise Querlin, autora de *Chopin, explication d'un mythe*, encargó al psicólogo André Rabs un análisis de su caligrafía cuyas conclusiones no tienen desperdicio:

*Deductivo, más que inductivo, en contra de las apariencias.
Muy fuerte fijación en el pasado. Sociabilidad electiva.
Voluntad muy enérgica, que puede llegar hasta el despotismo.
[...]. La espiritualidad sólo aparece al final de la existencia [...].
La efe no es más que una línea vertical, una especie de esterilidad, el fuego interior que señala a los neurópatas. [...].
Hacia el final de la vida se manifiesta una agresividad terrible y se vuelve sumamente duro: se prende como un anzuelo.
Esta grafología implica asimismo que debe de sufrir de los ojos, y que fue como una bola de fuego, que transfiguraba su interior, pero que lo devastaba todo a su paso.*



Offenbach saltaba con agilidad de una enfermedad a otra, pero ello no le impidió dejar de componer ni un solo día.

Lo que devastó a Schumann ya se sabe que fue una esquizofrenia cuyos primeros brotes aparecieron en 1845, con sólo treinta y cuatro años. Resulta todo un desafío para la ciencia neuromotora explicar el trato que la parte sana y la insana del cerebro del compositor tramaron para llevar adelante desde entonces obras como el *Álbum para la juventud*, *Escenas en el bosque*, tres *Klavierstück*, su *Concierto para piano*, sus *Sinfonías nº 2, 3 y 4*, sus conciertos para violín y para violonchelo, la práctica totalidad de su música de cámara, buena parte de su música vocal, su *Réquiem para Mignon*, su ópera *Genoveva*, su *Misa*, su *Réquiem* o su *Obertura Manfredo*, entre varias docenas de obras más. Ya la década de 1830 registró un anticipo de aquel fatal advenimiento cuando fue diagnosticado de sífilis y hubo de emplearse a fondo con los remedios de antaño que hoy no servirían ni para los caballos de tiro, ya que se basaban en la administración de

mercurio por vía oral, con graves efectos colaterales como envenenamiento de la sangre, temblor de las extremidades, cambios de la personalidad y accesos de depresión y evitación del contacto humano, todo lo cual arracimó con tino nuestro personaje. Schumann compuso el primer movimiento de su *Concierto para piano* en 1841 y sólo fue capaz de embocar los dos restantes en 1845. Dos meses después de concluirlo escribía a su amigo Mendelssohn: «Hace ya unos días que mi mente palpita con el sonido de trompetas y tambores. Me pregunto adónde llevará esto». Sólo unos días después culminaba otra de sus grandes obras, recordándolo así tiempo después: «Escribí la sinfonía [nº 2] en diciembre de 1845, cuando me hallaba muy lejos de sentirme bien, y tengo la impresión de que no se puede dejar de oír eso en la música».

En mayo de 1896, justo un año antes de su muerte, se le diagnosticó a Brahms un cáncer de hígado. Empezó a cerrar puertas y ventanas, a doblar y guardar la ropa para no volver a usarla, a evitar una herencia musical descalabrada por querer apurar los opus como si fueran helados apoyados en una fuente de calor. Brahms se moría y simplemente quiso estar preparado. Su última obra fue cuidadosamente seleccionada: once preludios corales para órgano, el último de ellos una fantasía basada en el coral *O Welt, ich muss dich lassen* (*Oh mundo, debo abandonarte*). Lo hizo serenamente el 3 de abril de 1897.

La vida de Músorgski podría dividirse en dos mitades, atada cada una de ellas a un vicio muy distinto. En la primera se declaró irremediamente onanista. El penitente necesitaba un confesor y lo encontró, cómo no, en Balakirev. Al autor de *Islamey*, confiscador musical por antonomasia, lo mismo se le podía ir con una canción para soprano y piano que con el *Cantar de los cantares*. A los veinte años Músorgski achacaba sus desarreglos nerviosos a sus constantes pependencias con el miembro viril, jamás resueltas del todo, considerando el onanismo como «la primera causa de su evolución moral», de tal manera que terminó prescribiéndose gimnasia y baños fríos

«para salvarse». En la segunda mitad Músorgski consiguió relajar las formas, pero resueltas sus hinchazones llegó la época de la flacidez de espíritu, y un duro, un muy duro lastre que le impedía batir las aguas en busca de la luz. Aquel lastre tenía forma de etiqueta. Músorgski amaba las notas cuando estaban dispersas en una partitura y las palabras cuando estaban abrazadas por un papel a una botella. Su ópera *Boris Godunov* logró salir airoso a lo largo de 1868 y 1869; pero su ópera *Kovantchina* fue la primera en pagar aquel pato. Se dio a la bebida y en 1874 tan sólo había sido capaz de hacer la reducción pianística de la partitura para después olvidarla y comenzar otra ópera, *La feria de Sorochintzi*. En 1880 tuvo accesos de *delirium tremens* y el 16 de marzo de 1881 se apagó para siempre en aquel segundo útero de cristal cuyo líquido amniótico nunca dejó de paladear.

También Piotr Ilich Chaikovski entendió a su manera lo del «líquido elemento»; adiestrar cada día las fieras que liberaba su carácter era una ímproba tarea, pero él percutía aquel tambor y el alcohol venía obediente en su ayuda. Amó la bebida hasta el punto de no poder pasar sin ella de un lado al otro del precipicio que para él suponía cada día. Fue su tabla de salvación; no la de los naufragos, sino la de los aritméticos. No necesitaba el alcohol para cruzar orillas, sino para multiplicarse. Sin ese resultado al por mayor Chaikovski no era Chaikovski, y él había llegado a la música para quedarse. Entrada de su *Diario*: «Se afirma que abusar de uno mismo con el alcohol es dañino. Lo acepto de buena gana. De todos modos yo, una persona enferma, colmada de neurosis, no puedo prescindir en absoluto del veneno alcohólico». Cuando Chaikovski utilizaba la palabra «absoluto» era para echarse a temblar: al día solía ingerir dos o tres botellas de vino y una de vodka, más un té especialmente fuerte que consumía constantemente, incluso de noche. Al igual que Músorgski, Piotr Ilich no hizo nada por desarmar a aquel fatal enemigo que era la dipsomanía; antes bien, no podía alejarlo cada día sin colocar en su mano el croquis del camino de regreso. Y al igual que Músorgski también Chaikovski se arrodilló en aquel confesionario

que en raras ocasiones tenía encendido el pilotito de color verde: Balakirev. Con veintinueve años le escribía así: «Estoy hecho un hipocondriaco insoportable, a consecuencia de serios desórdenes nerviosos. Quisiera irme a cualquier parte u ocultarme en un lugar impenetrable y dejado de la mano de Dios». Chaikovski era un feraz punto de encuentro para no pocas enfermedades, y para su desgracia respiraban en su misma frecuencia, así que era difícil pasar inadvertido; la mitad de su vida se la pasó componiendo y la otra mitad recomponiéndose, como precio a pagar. Sufrió de homosexualidad encapsulada, de debilidad morbosa, de fobia social, de arranques psicopáticos y de apatía vital en mezclanza con un desollamiento de autoestima que dejaba tiritando de frío su amor propio, desacostumbrado a exponerse en público. Una nefasta estrategia para superar sus complejos y sus temores fue pasar de contrabando una fortaleza ficticia medida en grados; no, no me refiero a una terapia de aguas termales, sino espirituosas. Para vivir tan sólo cincuenta y tres años las fotografías de su última época nos arrojan el retrato de un hombre aparentemente más viejo, y es que cuando uno opta por reflejarse en el cristal equivocado la cara no termina siendo el espejo del alma, sino del hígado.

Había un órgano que a Debussy los médicos le escribían con letra capitolina: *Intestin*. No hace falta traducción. Como a Debussy le gustaba comer bien aquella fue la desembocadura de todos sus bienes, pero la fuente de todos sus males. Ya en 1907, con cuarenta y siete años, hablaba por carta a su editor Émile Durand de sus afecciones intestinales, que no le impidieron terminar en 1908 *Iberia*, segunda parte de sus *Imágenes* para orquesta. A principios de 1909 se pone con *Gigas*, que es la primera parte, pero su avance es patético, cuarteado por las hemorragias y los dolores rectales como manifestación del cáncer de recto que pondría el calderón a su vida. Ese mismo año los inevitables médicos le prescribieron un remedio mágico tras arduas reflexiones: deporte y paseos, a lo que el impertinente Debussy alzó una muy pertinente queja: «¿Cómo puede usted imaginar que yo

orqueste al aire libre?». No sé si en pantalones largos o cortos, ni si al aire puro o viciado, pero hizo un nudo marinero con las entrañas y escribió entre 1909 y 1910 el primer libro de sus *Preludios*, tras lo que vinieron severos tratamientos con «morfina, cocaína y otros deliciosos venenos», a su decir. Aún en el invierno de 1916-1917, un año antes de su muerte, será capaz de otra gran gesta, el remate entre dolores insoportables de su *Sonata para violín y piano*, comenzada en octubre.

Emmanuel Chabrier buscó la coronación con su última obra, la ópera *Briséis*, pero no contaba con un factor referencial: que la pérdida de facultades no llegaba necesariamente con la muerte. El declive de su inspiración comenzó cuando aquella ópera tomó su forma definitiva, en 1888, así que Chabrier actuó como un buen sastre, pero como un pésimo restaurador, ya que ni la pasta base logró hornear. De hecho su mayor seguridad se situó en el instante en que le puso título, y así lo trasladó a su amigo Van Dyck: «Estoy encantado. Tiene el título más o menos definitivo de *Briséis* [...]. Unos quince o dieciséis meses de trabajo [...]». Unos meses después la cosa estaba lo suficientemente devaluada como para atisbar lo imposible de comprar un mínimo de inmortalidad. Queja a Van Dyck: «Desde hace ocho días no doy una a derechas, la inspiración no me viene, estoy en uno de mis momentos más bajos. En efecto, por más que hago para superarme no he escrito ni una nota, quiero decir una nota definitiva. ¡Qué oficio!». En la primavera de 1891 escribía a su amigo Charles Lecocq, el autor de *Le petit duc*: «¡Pero qué duro es! Creo que estoy perdiendo facultades, pues no escribo más que bobadas». Pero lo que llega en 1892 es la enfermedad, que comunica a su editor Enoch: «Al levantarme me encuentro pesado, sin ninguna flexibilidad; tengo que hacer un gran esfuerzo, abrir los ojos, sacar las piernas, ponerme de pie...». Carta a su hijo Marcel: «Hijo mío, tu padre no se encuentra muy bien. El tratamiento que sigo me embrutece en lugar de calmarme y renovarme; necesito una medicación más energética». El 30 de marzo de 1894 incluso propone por carta a Vincent d'Indy que sea él quien concluya la partitura de

Briséis, confesando no estar ya a la altura de su propia obra. Murió el 13 de septiembre con cincuenta y tres años. D'Indy renunció a añadir una sola nota a aquella pasta alegando una especie de pulcritud que a su juicio la historia no le perdonaría.



Chabrier fue un claro ejemplo del acartonamiento para componer cuando sus facultades cerebrales claudicaron.

Clara Schumann se portó como una auténtica heroína en su última etapa de concertista. Actualmente un pianista no tiene reparos en anular un concierto por una ligera inflamación del tejido que cubre una pequeña parte del metacarpo, pero en aquella época los metacarpos medían lo que medía el cuerpo, de manera que o dolía el metacarpo entero o los pianistas melifluos se quedaban sin coartada y sin dinero. En noviembre de 1857, sólo dieciséis meses después de la muerte de su Robert, escribía Clara a Joachim: «Me duele mucho el brazo izquierdo, y tuve que suspender un concierto. Según el

examen médico se trata de una inflamación reumática, causada en parte por el exceso de trabajo y en parte porque cogí frío. Hace una semana que pasa esto y jamás me he sentido más desdichada». Aquella discapacidad encubierta era soportada con opio y morfina y se mantuvo hasta el 18 de marzo de 1875, en que redujo drásticamente sus conciertos. El 17 de septiembre 1878 confesaba a Brahms estar prácticamente paralizada: «Sólo puedo hacer lo estrictamente necesario y, al mismo tiempo, la cantidad de trabajo es enorme». Una gira inglesa en abril de 1884 fue rematada con la ayuda del Espíritu Santo, y fue a principios de 1886 cuando empezó a experimentar la pérdida de audición que echaría el último cerrojo a sus sueños de superación. Por lo demás la dama tenía ya sus sesenta y seis años. Anotación del 5 de febrero en su *Diario*: «Oigo tan mal que en realidad ya no puedo seguir ninguna pieza musical». 19 de febrero: «Tengo neuralgia en todo el tronco. He vuelto a pensar que podía caer de la silla durante la ejecución y quedarme muerta». En 1892 la sordera había avanzado imparable. Tras la audición de un cuarteto de Joachim en Basilea escribe en su *Diario*: «Lamentablemente no oí casi nada. Seguí la obra con la partitura en la mano, pero no oí nada. El sonido era demasiado débil, y al mismo tiempo oigo una música insoportable, infernal, dentro de mi cabeza». Esto no impidió que el 26 de junio de 1895, un año antes de su muerte a los ochenta y cuatro, sorda y enferma, tocara los *Davidsbündler* de su esposo ante un público reducido y selecto. Anotación en su *Diario*: «Creo que nunca lo toqué con tanta inspiración».

Puccini escribió su *Turandot* con el perro del hortelano debidamente amaestrado: comiendo y dejándose comer. Se nutría de las mejores ideas musicales, pero al mismo tiempo se dejaba comer por la enfermedad, así que sus angustias y sus placeres resultaban eternamente empatados. El cáncer de laringe avanzaba con anteojeras y no se apiadaba ni del autor ni de su obra. Carta del 1 de septiembre de 1924 a su libretista Giuseppe Adami:

Esa molestia en mi garganta que me atormenta desde mayo parecía cosa grave. Ahora me siento mejor y tengo la seguridad de que es de origen reumático y mejorará con tratamiento [...]. ¡Reanudaré mi labor, interrumpida seis meses atrás! Y espero llegar pronto al final de esa bendita princesa.

Tan sólo le restaba concluir el dueto de amor y el final del último acto. El 23 de noviembre llega a una clínica de Bruselas para recibir tratamiento y desde allí escribe a su amigo Magrini:

¡Estoy crucificado como Jesús! Tengo en torno a la garganta un collar que es una verdadera tortura. En este momento tratamiento con rayos X, después agujas de cristal en mi cuello y un agujero para respirar, esto también en mi cuello [...]. Pensar en ese agujero, con un tubo de goma o de plata dentro —no sé cuál todavía— me aterra.

Puccini había recibido anestesia local para la inserción de siete agujas alrededor del tumor, así que en esos días el maestro se comunicaba con notas escritas: «siento como si tuviera bayonetas en la garganta. Me han masacrado». Murió seis días después de un estúpido infarto que quiso conocer demasiado cerca al genio.

Giuseppe Verdi fue otra de esas figuras que compuso a contracorriente de su nada pacífico organismo, teniendo tanto de salmón como de electrón, ya que cuando lograba remontar la corriente de agua se metía en la corriente eléctrica. En definitiva, que las enfermedades no le daban tregua. Sumido en *I due Foscari* (1844, 31 años) ya le aquejaban grandes dolores de cabeza, además de dolor de estómago e irritación de garganta, cuadro que le brotaba cada vez que la inspiración le llamaba a filas, de manera que las investigaciones han terminado por concluir que los infortunios de Verdi eran

puramente psicósomáticos, datos que a él no le habrían reportado ningún alivio. Mismamente su *Attila* la concluyó en 1845 postrado en la cama y desvertebrado por dolores reumáticos y la convicción de que su obediencia era para las sirenas y no para los médicos. Estos le habían prescrito seis meses de reposo sin componer y él, obediente, se ató al armazón de la cama, pero con cuerda floja y los tapones de cera metidos en el bolsillo. Unas semanas después ya estaba en su mesa de trabajo, componiendo febril y con las sirenas comiendo de su mano. En abril de 1845 apenas salió de la cama, acosado por una férrea medicación y frecuentes sangrías para librarle de los peores humores hipocráticos. Su ayudante músico escribía el 14 de mayo un epitafio estremecedor: «el *Signor* Maestro aún no hace nada». Sin embargo y por suerte se impuso la flema a la bilis y en los veinte primeros días de junio el maestro compuso frenéticamente hasta dar a luz de un tirón su ópera *Azira*, que luego orquestó en seis días.

Grieg vivió buena parte de su vida aprendiendo cosas nuevas sobre las enfermedades pulmonares, dado que si a los músicos que gozaban de buena salud les era dado vivir comprimidos felizmente entre dos compases, a Grieg su destino le había condenado a vivir derramado entre dos pulmones, luchando por hacer pie en cada uno de ellos. En 1860, siendo un adolescente de 16 años, viajó a Bergen (Finlandia) para reponerse de una grave pleuresía, pero terminó perdiendo la funcionalidad de un pulmón y se pasó la vida arrojando al otro para llevar a cabo la misión para la que había nacido, que no era otra que recuperar la salud para poder escribir lo que más le apetecía: ¡una ópera! Según declaró nunca llevó a cabo la tarea por falta de fuerzas...

La condena de Mahler era su cabeza. Con gusto la hubiera llevado de un sitio a otro bajo su brazo como hacía el fantasma de Ana Bolena si con ello los dolores le hubieran dado un respiro. Su amigo el director Bruno Walter dio fe de que en aquellos episodios las escalas musicales confluían airadamente en una sola: ¡la de Richter y sus terremotos!

Mahler sufría intermitentemente de dolores de cabeza de una intensidad poco común, como todo lo relacionado con él, que paralizaban toda su energía. Cuando tenía un ataque se veía obligado a permanecer echado y completamente inmóvil. En 1900, justo antes de un concierto con la Filarmónica de Viena en el Trocadero de París, tuvo que quedarse tanto tiempo así, acostado e inmóvil, que el concierto empezó con media hora de retraso y tuvo que armarse de valor.

La hiperbórea fuerza interior de aquel hombrecillo hacía recordar a los más soberbios personajes bíblicos, mitad voluntad, mitad espiritualidad, dos piezas básicas en un engranaje donde la enfermedad no venía a agostar la inspiración, sino a lubricar sus dispositivos.

En febrero y marzo de 1932 Herr Arnold Schönberg (57 años) estaba metido de cabeza en el segundo acto de su ópera *Moses und Aron*, no para refrigerarla, sino para oxigenar sus pulmones; lo que estos le quitaban se lo daba la música. La inspiración siempre le llegaba en el último momento con música en una mano y una mochila de oxígeno en la otra. El estado en que escribió parte de su ópera es encomiable, teniendo en cuenta que padecía asma bronquial con ataques paroxísticos, un grave enfisema en ambos pulmones, bronquitis febril y episodios asmáticos que le impedían dormir de corrido. Así lo dicen dos informes médicos de marzo y abril de 1932. En septiembre de 1935 y con el asma mantenido a raya, lo que se pasó de la suya fue la glucosa, sufriendo una grave hiperglucemia que le hizo caer de rodillas sobre la partitura de su *Concierto para violín*. El 3 de octubre logró acodarse con algo de esfuerzo y lo reanudó, pero las notas sólo se le pusieron derechas durante ocho días y el resto fue escrito a trompicones. Aquella primera claudicación de fuerzas es visible en la página trece del manuscrito de la partitura, donde puede verse esta anotación: «Aquí me paré, cuando me quedaban por rellenar veintinueve compases que estaban

sólo esbozados, y tuve que meterme en la cama el 15 de septiembre para tres semanas». En agosto de 1946 el maestro enfermó realmente de gravedad, en esta ocasión por lances de su corazón, que dejó de bombear como venía obligado por la hoja de instrucciones con la que los genios como él venían al mundo. Por suerte se actuó con premura y sólo una inyección intracardiaca logró devolverle a la vida. En las semanas siguientes, estando aún convaleciente en la cama, inició su *Trío de cuerda Op. 45*. Cuando un tiempo después se encontró con Thomas Mann le confesó que aquella obra era la verdadera fedataria de la cuerda floja con que atravesó esos días, explicándole cómo había impostado en ella tanto el grito de su enfermedad como el susurro de su curación. A su amigo el compositor Hanns Eisler le dijo algo con lo que muchos melómanos anclados en la tradición estarán completamente de acuerdo: «Sabe usted, me sentía tan débil que ni siquiera sé lo que escribí. Hilvané unas cuantas cosas como pude», y le mostró en una parte concreta de la partitura los onomatopéyicos y secos acordes con los que había descrito las terribles inyecciones.

Pero había alguien que no se iba a quedar a la zaga de Herr Arnold, alguien que debía emularle en todo, incluso en su amor por el tenis, así que las enfermedades no podían figurar como excepción, dado que eran una forma válida de llegar a los mismos estados creativos a través de una suerte de equivalencias. Las condiciones en las que Alban Berg escribió su *Concierto para violín* fueron las que trasladó a sus amigos Herbert y Anna Fuchs (con Anna viviría un apasionado romance) en carta de 25 de junio de 1925 (39 años): «Sigo sufriendo ataques de asma todas las noches. A cambio he logrado avanzar considerablemente y a un ritmo de trabajo similar al de una cacería en mi *Concierto*». Carta de Alban a su amigo Soma Morgenstern del 28 de junio de 1928 al hilo de sus renovadas crisis de asma, que por entonces alcanzaban las veinte horas de duración:

Sólo podía dormir sentándome reclinado sobre una mesa y, en su momento, Helene venía a enderezarme. Desde hace unos

días vuelvo a estar en disposición de trabajar y lo intento con Lulú. Después de una pausa en la composición de casi dos meses ya me es lo suficientemente difícil volver a trabajar con regularidad y método.

También Rachmaninov posee su cuota de participación en este inventario de doble entrada de «a tal obra, tal enfermedad». Su binomio fue *Aleko-malaria*. Durante unas vacaciones de verano en Borisobo contrajo aquella enfermedad y esto le permitió dedicarse durante su convalecencia a la composición, pero no a lo que por entonces le estaba quitando el sueño, su *Concierto para piano nº 1*, ya comenzado, sino a algo muy distinto. Rachmaninov, alquimista en tanto fabricante, hizo buena la inversión del refrán «de aquellos polvos estos lodos» y del lodo de la enfermedad extrajo los polvos que dispersó por una partitura, adquiriendo la forma de notas musicales. Tuvo tres semanas para hacerlo, las mismas que quedaban para prescribir el plazo de entrega de una composición en opción a la Gran Medalla de Oro del Conservatorio de Moscú. Cuando poco después se la colgaban al cuello aún no se había repuesto de su enfermedad. Tenía diecinueve años y su futuro no era una promesa, sino el juramento de Dios para la posteridad. Ya al final de su vida Rachmaninov hizo patente aquel brusco engranaje de marchas que suponía la pérdida de salud, forzando tanto más el motor cuanto más se imbricaba la enfermedad en el sistema de carburación. Carta de 1940 a su amigo Vladimir Vilshau, cinco años antes de su muerte: «Mi salud anda mal. Día a día me estoy cayendo a pedazos. Cuando tenía salud era excepcionalmente perezoso. Ahora que la estoy perdiendo no hago más que pensar en el trabajo».

Stravinski se vio consagrado por la primavera primordial, eso es bien sabido; lo que quizá se desconoce es que también lo fue... ¡por un dolor de muelas! Hay en la última página del manuscrito de *La consagración* esta terrible confesión: «Hoy, a las cuatro de la tarde del 17 de noviembre de 1912

(domingo) he terminado la música de *Le sacre* con un insoportable dolor de muelas». Las caries también fueron fieles compañeras de Wagner, quien en una ocasión confirmó a Meyerbeer que había compuesto su *Obertura Fausto* (1840, 27 años) «con profunda angustia y entre dolor de muelas». En 1855 lo que sufrió fue el primero de los trece ataques de una dolorosa alergia dermatológica, así es que quién sabe si el famoso grito de las valkirias (¡Hojotoho!) no sería engendrado en el cénit de aquella adversidad, dado que por entonces le ocupaba precisamente el tercer acto de *La valquiria*. En octubre de 1858 les tocó la protesta orgánica a una gastritis y una dolorosa úlcera en la pierna, justo cuando acometía los esbozos orquestales del segundo acto de *Tristán*, por lo que hubo de interrumpir en varias ocasiones las legendarias escenas de amor de los protagonistas a riesgo de presentar al espectador no un amable escenario campestre, sino la sala de espera de un dentista. Aún en 1881 deseaba entonar con su *Parsifal* su canto de cisne en el estanque de la ópera, pero aquel canto mutaba en aullido si tenemos en cuenta que por entonces el dolor atenazaba sus intestinos y sufría frecuentes espasmos cardíacos, por lo que la composición de la obra se le hizo especialmente gravosa, hasta el punto de que, empezando el tercer acto, confesó que lo mejor sería echarlo todo a los cerdos, literalmente.



Gershwin siempre tenía una sonrisa pintada en la boca, y en su mapa genético el tumor que nos dejaría sin la otra mitad de sus obras.

Cuando George Gershwin no sufría por su alopecia lo hacía por sus intestinos. Lo cierto es que durante toda su vida padeció de estreñimiento crónico, hasta el punto de que todas las terapias médicas fracasaron, llegando a ponerse en manos de un psicoanalista, que no le sacó de los intestinos otra cosa que dinero. El caso es que Gershwin empezó a actuar por su cuenta, llegando a anotar diligentemente en una libreta los alimentos que ingería a diario para así rastrear el origen de su enfermedad y de los intensos dolores gástricos que le consumían. La vida se le fue azotada por un tumor cerebral mientras buscaba aspirinas en la farmacopea de su casa... Pero la palma de la resistencia se la llevó Niccolò Paganini. Resulta sorprendente que un ser tan endeble haya vivido de corrido cincuenta y siete años sin alguna muerte intermitente por el medio, aunque quizá haya acaecido y todo sea que esté sin registrar. Las actas de demolición

comenzaron en 1823, contando treinta y nueve años. Unos críticos ataques de tos le mandaron a Pavía en busca de tratamiento por el afamado doctor Borda, quien le prohibió el vino, pero, para compensar, le prescribió una apreciadísima leche de burra que no dio ningún resultado, por lo que el doctor pasó al capítulo siguiente y le recetó ingentes dosis de mercurio. Justificadísima protesta epistolográfica del violinista: «Yo digo que esto es una inmoralidad. Una falta de ciencia y un abuso. Últimamente me dio opio, que calmó un poco la tos; pero perdí las fuerzas y me quedé incapaz de sostenerme o de digerir un poco de chocolate durante veinticuatro horas». Cuando un día se desmayó en un café decidió huir de Pavía y de sus médicos para arribar a Milán y ponerse en manos del doctor Maximilian Spitzer, que, como todos, tenía su panacea particular, en concreto unas píldoras, un té que hubiera encandilado a Chaikovski y, ahora sí, una botella de vino tinto y un par de costillas asadas diarias. Corría noviembre de 1823 y, aunque sea una afrenta para mis amigos médicos, lo cierto es que la salud del maestro volvió por sus fueros. Pero en agosto de 1828 Paganini experimentó una brusca recaída que ya fue definitiva. Para recuperarse viajó al balneario de Karlsbad y allí cogió unas anginas y le brotó un flemón, suficiente para hacer las maletas e irse esta vez a Praga, donde se hizo examinar por cuatro médicos, los cuales se comportaron como cuatro relojes marcando horas diferentes, por lo que el desánimo cundió en Paganini, que sólo atisbó un rayo de luz cuando, sin estar muy seguros del diagnóstico, los cuatro coincidieron, sin embargo, en la solución: operar la mandíbula inferior. La intervención fue tan desastrosa que al final no quedó más remedio que arrancar al músico todas las muelas de aquel lado. Sin anestesia, a mayor abundamiento. En 1837 Paganini residía en París, herido por la enfermedad y por una nefasta inversión millonaria en el casino de la capital que ascendía a trescientos mil francos, por cuya falta de devolución el juez le condenó a tocar en el edificio dos veces por semana so pena de multa de diez mil francos cada vez que no lo hiciera. El 17 de noviembre de ese año escribía a

su amigo y abogado personal, Luigi Germe: «Padezco, desde hace un mes y medio, una parálisis de garganta que me ha dejado sin voz. El conocido doctor Magendi me consuela diciéndome que esto pasará con el tiempo. Al no poder hablar me veo obligado a contestar con la pluma en la mano a muchas preguntas». El año siguiente escribía: «Durante doce días no he podido dormir. La tos nerviosa, la fiebre y el reumatismo me atormentan sin cesar o, por lo menos, durante veinte horas diarias. Gracias a Dios he podido dormir esta mañana cuatro horas y quiero aprovechar este momento para dedicarlo a mi querido Germe». De repente creyó encontrar la salvación en Nápoles, por su clima, las aguas medicinales y los baños de lodo, pero varió rumbo a Burdeos cuando oyó hablar de un afamado galeno, el doctor Beneck, quien le exploró y prometió devolverle la salud prescribiéndole ingesta de carne cuatro veces al día y una taza de manzanilla entre las comidas. Berlioz estuvo a su lado el último año y medio de vida, y no era para menos después del histórico gesto que tuvo hacia él en diciembre de 1838, cuando recibió de Paganini veinte mil francos tras una representación de su ópera *Benvenuto Cellini* en la Gran Ópera. El francés nos dejó de él un recuerdo que parece una trasposición de la indefensión auditiva que colapsó en sociedad al mismísimo Beethoven:

Su tuberculosis de garganta hacía tales progresos que perdió la voz por completo y tuvo que renunciar a relacionarse casi totalmente con los demás. Sólo si uno acercaba el oído directamente a su boca podía comprender alguna palabra. Alguna vez que tuve ocasión de ir a pasear con él por París, en los días en que el sol le invitaba a salir, me llevaba una libreta y un lápiz; Paganini escribía con un par de palabras el tema que deseaba tratar. Yo hablaba lo mejor que podía y, de vez en cuando, él tomaba el lápiz y me interrumpía con sus comentarios, muchas veces sorprendentes y originales.

En agosto de 1839 se dirigió al balneario de Vernet-les-Bains, por recomendación de un prestigioso doctor de Montpellier, Guillaume, quien, tras explorarle, celebró que su dolencia se redujese tan sólo a una debilidad de los nervios causada básicamente por una excesiva actividad espiritual. Dos semanas después el estúpido diagnóstico se derretía bajo lágrimas de dolor y el violinista huía a Génova «totalmente dominado por el reuma que me atormenta». De allí viajó a Niza, donde hubo de ser desembarcado en brazos. Sus piernas ya no le sostenían; la gloria sí, pero apretaba demasiado fuerte en las articulaciones. Por entonces Paganini ya llamaba a los médicos como se merecían: «asnos».

En los últimos años como mejor se le entendía a Bartók era en el idioma de la enfermedad. 1938 fue un año difícil. Dar lo mejor de uno mismo no era de ninguna utilidad si no se hacía al destinatario correcto. El año anterior había compuesto una de sus obras cumbre, la *Música para cuerdas, percusión y celesta*, pero a las puertas de la segunda guerra mundial y en un país como Hungría lo importante no era dar con la composición acertada, sino con la respuesta correcta, por ejemplo a las preguntas de su casa editorial, la Universal de Viena, interesada en saber si tenía sangre alemana y si estaba racialmente relacionado con ella. Dado que los nazis acababan de invadir Austria y aquellas preguntas iban a ser cada vez más complejas, Bartók juzgó que había que saltar desde aquel erial estéril a la tierra de las oportunidades, de manera que en 1940 abandonó su patria para irse a América. Fue salir de una prisión para meterse en otra en aquel juego de espejos: en 1942 le diagnosticaron una leucemia y, salvo la inspiración, todo le fue menguando, hasta el punto de llegar a pesar cuarenta kilos. Sin embargo, en aquellas severas condiciones compuso varias de sus mejores obras: el *Concierto para orquesta*, el *Concierto nº 3* para piano y el *Concierto para viola*, que se quedó a la orilla de la doble barra final, ese cielorraso donde la vida de Bartók también quedó empotrada.

Ya lo avanzábamos en el prólogo de este capítulo: clamábamos contra la mentira de la ergonomía y de la «gran salud» (Nietzsche), sabedores de que algunas de las más grandes obras musicales no se concibieron ni en estancias cómodamente amuebladas ni en un óptimo equilibrio de órganos y sentidos. La protesta del cuerpo era una amplificación de su derecho a la atención primaria, una reivindicación de los espacios inexplorados donde la vertebración de la música era posible con un lenguaje diferente, donde la pésima vascularización de la sangre no interfería en la vascularización de las ideas, donde el cierre de unas esclusas permitía la recanalización feliz de la corriente más impetuosa: la creadora.

En sus *Epístolas morales a Lucilio* Séneca ofrece al joven un consejo que parece tomado en préstamo de Virgilio: «Desde un rincón se puede saltar hasta el cielo; elévate, pues, y modélate asimismo digno de un dios». Si la máxima de Virgilio era «con mi cabeza heriré las estrellas», los músicos iban más allá, porque su visita a las estrellas era doble: la primera para diagnosticarlas, la segunda para curarlas, y en el lapso entre ambas visitas ya había una obra que había sido compuesta, que estaba siendo cuidadosamente lavada en el más maravilloso de los paritorios, localizado mucho más abajo de los astros, porque el submundo del cielo estaba en el ser, y el submundo del ser en la conciencia de saberse frágil y finito. Karl Rosenkranz porticaba en 1853 su *Estética de lo feo* con esta cita de *Fausto*: «... y deja que te aconseje: no ames ni al sol ni a las estrellas, ven, baja conmigo al reino de la oscuridad». Esta era la voz que una y otra vez escucharon nuestros músicos. El riesgo era la luz.

El premio, la oscuridad.

Capítulo 9

Murieron con los compases puestos

Hay una relación iniciática entre la forma de avanzar y la forma de morir. En el cuento de *El gato con botas*, Benjamín, el hijo de un humilde molinero, hereda tan sólo un gato, un gato cuya carencia de todo valor le condenaba a una muerte segura de no haber sido por su ingenio, pues sólo pide a su dueño unas botas para andar entre los matorrales e ir en busca de caza para así justificar su utilidad y, por tanto, su supervivencia. En la famosa película de Raoul Walsh al general Custer las botas también le valieron para salir a cazar, y murió con ellas puestas, una importante metáfora para justificar el valor y el heroísmo en un mundo de timoratos. La despedida de Errol Flynn de Olivia de Havilland antes de partir a la última batalla casi es una trasposición de lo que todos los compositores sintieron que debían decir a la música con su último aliento: «Pasear a su lado por la vida, señora, fue muy agradable». El aparato digestivo de la inspiración en ese trance postrero es muy enigmático, porque no se colapsa con los alimentos, sino que se ensancha para hacer posible todo tránsito precisamente por la irresoluble cerrazón que se avecina. Dejar pasar las notas es dejar pasar la luz del paraíso en un vertedero que se está apagando por tramos. Esas últimas obras eran escritas no ya sobre pentagramas al uso, sino sobre finiquitos con columnas de debe y haber, con cifras y cálculos muy alejadas de aquellas que el fastidioso e inconformista Abderramán III trazó al final de su vida para advertir que sólo había sido feliz catorce días. Los músicos no midieron la utilidad de la vida en términos de felicidad, sino que partieron de la ineficacia de la felicidad para medir la utilidad real de la vida, y eso ya les hizo salir victoriosos en el duelo con las cifras.

Mejor las tablas de un escenario que las de un ataúd

Morir sobre el escenario ya era el colmo de la bendición; no era hacerlo con las botas puestas, sino con el zapatito de cristal de Cenicienta. La soprano hispanofrancesa María Malibrán se calzó un día el suyo sin reparar en el número y de tan fuerte que pisó los escenarios las esquirlas se le clavaron hasta en la duramadre. El 11 de septiembre de 1836 (34 años) llegaba a Manchester en la cumbre de su fama para cantar un oratorio en la catedral, pero en su transcurso sufrió un síncope (nota: tan amante de la equitación como de la música, se había caído de su caballo unas semanas antes, dándose un fuerte golpe en la cabeza) y hubo de ser trasladada al hotel. Sin estar recuperada al día siguiente insistió en dar el concierto que tenía programado, al que acudirían unas tres mil personas. La cabeza le daba vueltas, hubo de ir apoyada en su marido para poder avanzar, pero aun así cantó Haydn, Mozart, Beethoven y Mercadante. Un hito. A la conclusión siguió el delirio del público y la exigencia de bises. Ella se acercó al director, sir George Smart, y le dijo al oído: «Si vuelvo a cantar, moriré». Un vaticinio que ni los de Tiresias. Consumó un bis y al salir del escenario se derrumbó. Fue trasladada al hotel, descansó hasta el día siguiente y, sintiéndose mejor, aunque entre dolores de cabeza, entonó la voz a ver si respondía. Por desgracia salió limpia y aquello la animó, así que pidió cantar aquella noche en otro concierto ya programado, pero no bien hubo llegado al teatro sufrió un ataque de histeria y hubo de ser llevada de nuevo al hotel. Corría un jueves. El médico la examinó el domingo 18. El miércoles 21 su estado mejoró notablemente, pero esa noche experimentó una irreversible agravación. Expiraba el día 23 por la noche.



María Malibrán encarnó como nadie el mito del último canto del cisne.

Para la pianista griega Gina Bachauer la música de Beethoven era de otro mundo, así que no le quedó más remedio que conocerla muy de cerca. Murió de un infarto mientras ensayaba su música. El pianista Simon Barere se decantó por la música nórdica. Murió de un infarto cerebral sobre el escenario el 2 de abril de 1951 no bien había comenzado el concierto de Grieg, junto a la Orquesta Sinfónica de Filadelfia con un impactado Eugene Ormandy en el podio. El brillante pianista americano Louis Moreau Gottschalk, nacido en 1829, se desplomó sobre el piano tocando una de sus propias piezas que llevaba un título de eficacia imprevisible: *Muerte*. Moría unos días después. El director orquestal Felix Mottl, nacido en 1856, murió a lo grande en 1911, dirigiendo en Múnich el *Tristán*, elección de la que también participó el director Joseph Keilberth en 1968. Pero hay quien antes de morir con los compases puestos los transfirió a otros como un letal testigo. Aquello más que disparar a matar fue... ¡componer a matar! El

francotirador era el pianista y compositor húngaro Rezső Seress, quien en 1933 escribió una tristísima canción titulada *Domingo sombrío*, que llegó a ser censurada por la BBC tras generar una cadena de suicidios, hallándose en algunos casos los cadáveres con la partitura entre las manos. (Nota pertinente: sé que en estos momentos la mayoría de mis lectores está corriendo al ordenador para abrir la página de YouTube. No puedo impedirlo, pero sigan este consejo: tengan a alguien cerca...). Algo parecido compuso para sí mismo Henry Purcell días antes de morir de tuberculosis en 1695, a los treinta y seis años. La canción llevaba por título *From rosy bowers (De la rosaleda)* y contiene algunas intuiciones desgarradoras. A la letra me remito: «¡Ay! ¡Todo es en vano! Con la muerte y la desesperación concluye el fatal dolor [...]. Mi corazón toca una marcha fúnebre por el reposo perdido». Las mismas sombras intuitivas planearon sobre Bach días antes de su muerte el 28 de julio de 1750, fruto de una apoplejía sufrida diez días antes. Sabedor en esos días de que la muerte, sentada a su lado, ya le pasaba la última hoja de la partitura, le dio por reflexionar sobre su coral de órgano *Wenn wir in höchsten Nöten sein (Cuando estamos en la mayor aflicción)*, decidiendo ampliar sus doce compases a cuarenta y cinco y cambiando el título en una sobredosis de trascendentalismo: *Vor deinen Thron tret ich hiermit (Ante tu trono ahora comparezco)*.



El pianista L. M. Gottschalk tuvo la gran suerte o la gran desgracia de morir haciendo lo que más le gustaba.

Morirse con la despensa llena de notas

Cantatas, corales, salmos, réquiems... Nada había como arrimarse a Dios en esos momentos para equilibrar las velocísimas semifusas de la muerte con esa paz oceánica que era la Gran Redonda. La última obra completa de Mozart fue una cantata masónica, terminada el 15 de noviembre de 1791, veinte días antes de su muerte. La última incompleta ya sabemos sobradamente a quién miraba, y es que ¡lo que el postrimero Wolfgang habría dado por ver terminado su *Réquiem*! El 3 de diciembre organizó un pequeño ensayo dentro de su habitación para escuchar lo que llevaba compuesto, asumiendo él mismo el rol de la contralto. Refiere su amigo Schak, quien hacía de soprano, que cuando llegaron al primer versículo del *Lacrymosa* «Mozart tuvo la repentina certeza de que nunca acabaría su obra; se puso a sollozar y apartó de su lado la partitura». Precisamente ahí detuvo

su autoría en la obra. Moría treinta y cuatro horas después. La última obra de Charles Gounod, como la de Mozart, fue profética, aunque deliberadamente elegida: un *Réquiem* a la memoria a de sus nietos. En él trabajaba una tarde de octubre de 1893 cuando, de repente, su cabeza se inclinó ante el atril de su habitación. La tinta se había aliado con la sangre para derramarse en su cerebro. César Franck no halló mejor forma de depurarse ante la parca que diluyéndose en el molde del pío Bach, y así manifestó: «Antes de morir escribiré corales para órgano como lo había hecho Bach, pero en otro plan». Los consumó el 7 de agosto y el 17 y 20 de septiembre de 1890. El 3 de noviembre tenía ocasión de mostrárselos en persona al mismísimo dios de Leipzig. Según D'Indy esos tres corales eran los que tenía sobre su sábana cuando llegó el sacerdote para darle la extremaunción, hallándose el moribundo en fase de combinar los diversos registros para mejorarlos. El mismo Bach estuvo trabajando hasta el último día sabedor de que no habría en la historia de la música muchos más como él. Cuando plegó sus párpados tenía entre sus manos *El arte de la fuga* y le ocupaba una fuga en la que utilizaba el tema B-A-C-H como contratema. Chopin era un caso aparte, porque no necesitaba a Dios para sentirse satisfecho consigo mismo, sino el recuerdo de su añorada patria, siendo Polonia la que se le «amostó» en el corazón a mitad de un mazurca, la nº 4 del Op. 68, de escritura apenas legible a causa de ese analfabetismo infantil al que nos aboca la cercanía de la muerte. Las últimas curvas de su existencia fueron penosas. A mediados de junio de 1849, cuatro meses antes de morir, escribía a su amigo el conde Grzymala: «Hoy no he comenzado todavía a tocar el piano. ¡No puedo componer!». Lo cierto es que ya no conseguía subir las escaleras por sí mismo y debían ayudarle sentado en una silla, a pesar de lo cual en su diario estaba por entonces ágil como un atleta: «Tengo que dar una lección a la joven Rothschild, luego a una marsellesa, después a una inglesa, luego a una sueca, para recibir por fin, durante cinco horas, a una familia de Nueva Orleans que me ha sido recomendada por

Pleyel. Después, una cena en casa de Léo, una velada con los Perthuis, y a dormir si se puede».

Los estímulos aumentaban según se veía asomar más y más la guadaña sobre las colinas a lo lejos. La conciencia de la finitud, la exasperación por la fragilidad del ser, el avance de la decrepitud, todo eso era una vuelta de tuerca a la sensación de futilidad de la vida y la convertía en un nudo de probabilidades y certidumbres que se presentaban para ser eternizadas. El último juego del músico no tenía nada que ver con la composición, sino con la compensación. Beethoven era un pozo de sabiduría musical, pero también de intuiciones existenciales, y su hígado enfermo las guiaba obedientemente. En su libro de recuerdos titulado *Aus dem Schwarzspanierhaus*, Gerhard von Breuning contaba cómo a sus trece años se había convertido en su último amigo, teniendo oportunidad de cuidarle en sus días postreros, ya gravemente enfermo. Supongo que los ojos del muchacho se llenaron de lágrimas cuando en los días finales cogió el último cuaderno de conversación del maestro mientras dormía y leyó: «Aún tengo mucho que escribir. Querría componer ahora la *Décima sinfonía*, un *Réquiem*, la música de *Fausto* y también un método para piano. Este lo habría hecho completamente distinto a los que existen. Sin embargo ya no tengo tiempo; sobre todo, mientras esté enfermo, ya no pienso trabajar en nada». En una carta a su amigo el pianista Moscheles señalaba el mapa del tesoro: «En mi pupitre hay abocetada toda una sinfonía, así como una nueva obertura y alguna cosa más». Está fechada el 18 de marzo de 1827. Moría once días después. Su amigo Wawruch, que también le asistió en los últimos días, hablaba de una ficticia recuperación a base de ponches helados: «Parecía más despierto y gastaba bromas; hasta proyectaba terminar el oratorio que tenía empezado sobre Saúl y David».

Si ya es doloroso despedirse cuando se tiene los ojos llenos de luz, cuando se tiene la cabeza llena de música no lo quiero ni pensar. Schubert se fue apenas rebasada la edad de la inocencia, algo que además él nunca llegó a

perder del todo. El 15 de noviembre de 1828 estaba en su lecho resudado intentando que la muerte, ya instalada a la larga, no se sintiera al menos a sus anchas. Le ocupaban dos cosas: primera, una sana obsesión por la música de Händel le llevaba a recibir clases de fuga y contrapunto sólo nueve días antes de su muerte; segunda, corregía con pasión las pruebas de la segunda parte de su *Viaje de invierno*, aunque el día 19 de ese mes se quedaba sin pruebas y sin invierno; sólo con el viaje. Testimonios no faltan. Según su hermano Fernando, «se levantaba algunas horas al día y corregía la segunda parte de su *Viaje de invierno*». Según su amigo Von Spaun: «La escasa luz que llegaba de la habitación contigua le era necesaria para corregir la segunda parte del *Viaje de invierno*». En esos días finales su amigo Lachner le visitó en su casa: «Me habló de sus planes para el futuro y esperaba su próxima curación para poder terminar su ópera sobre un texto de Bauernfeld, *El conde de Gleichen*, ya comenzada». Recuerdos de su amigo Bauernfeld: «Una semana antes de su muerte me habló con tanto ardor de su ópera, de la brillantez con que pensaba orquestrarla; tenía en la cabeza cantidad de armonías y de ritmos nuevos, aseguraba... Se ha llevado sus ideas con el último sueño». Imposible hallar mejor protector para ellas en tan estéril eternidad. Sólo siete días antes de su muerte escribía a su amigo Franz Adolf Schober que llevaba once días sin comer ni beber nada, tirando hacia atrás de la puerta, sabedor de que la muerte ya tenía asido el pomo por la otra parte.

Johann Strauss (hijo) tenía setenta y tres años cuando un día se sintió terriblemente indispuerto. Corría el 22 de mayo de 1899 y la muerte le daría de plazo hasta el 3 de junio para recoger sus cosas. Un tiempo muy corto para tanto quehacer, sobre todo si uno era músico. Aquel día supo que algo iba mal, muy mal, así que se puso a trabajar frenéticamente hasta la madrugada en la instrumentación de su *ballet Cenicienta*. Días después contraía una pulmonía doble. Ya no había espacio para crear, sólo para recordar. El día 1 se sentaba en la cama y entonaba una romanza de su

Maiden from the Fairy World. Un final así de hermoso se barruntaba también Jacques Offenbach cuando confesaba a un periodista de *Le Figaro* en una de sus múltiples visitas: «Tengo un vicio terrible, invencible, y es el de trabajar siempre. Lo siento por aquellos que no aman mi música, dado que moriré con una melodía en la punta de mi pluma». Como lo prometido era deuda y Offenbach tenía al día sus cuentas cumplió su palabra. Murió en la madrugada del 5 de octubre de 1880; horas antes había pedido el manuscrito de *Los cuentos de Hoffmann* para hacer algunas correcciones en el último acto, entre dolores y ahogos.

Dos meses antes de su muerte Chaikovski ya sentía una fatal merma de sus potencias creadoras, por eso hubo de aumentar la velocidad del metrónomo interior, a fin de dar pasos más cortos, pero más seguros. El 3 de agosto de 1893 se quejaba por carta a su hermano Modesto acerca de las dificultades para orquestar su *Sexta sinfonía*:

Cuanto más avanzo más difícil encuentro la orquestación. Hace veinte años trabajaba sin parar, utilizando todos mis recursos, y resultaba bien. Pero ahora me he vuelto un vago y no me siento seguro de mí mismo. Hoy pasé todo el día con dos páginas, sin lograr lo que deseaba. Pero, aun así, la obra progresa.

Las fuerzas fueron sus aliadas hasta el final; el 15 de octubre terminaba de orquestar su *Concierto para piano nº 3* y moría el 6 de noviembre. Emmanuel Chabrier no dejó de escribir al final de su vida, sino al final de su propia pista de aterrizaje, tristemente bacheada en su último tramo. Ocurrió que los motores se le apagaron y llegó al final por inercia, por amor al vacío y a las despedidas colaterales. Empleó los últimos años en su ópera *Briséis*, aunque no pasó del primer acto. La enfermedad neurodegenerativa estrechó el cerco a sus atributos creadores hasta emascularlos y el autor claudicó cuando no pudo escribir una nota más. Seis meses antes de su muerte en marzo de 1894 escribía a su amigo D'Indy que sólo a él le entregaría los borradores de tan magna obra que hoy pasa magnamente desapercibida, con

el fin de que la terminara y de que se llevara la mitad de los derechos de autor. D'Indy declinó cortésmente.

Ravel se lo dijo con todas las letras a su amiga y violinista preferida, *Hélène Jourdan-Morhange*. Corría julio de 1937, cinco meses antes de su muerte. Tras una representación de *Dafnis y Cloe* la cogió del brazo, se metieron en el coche y el músico empezó a llorar. «Hay todavía mucha música en mi cabeza», le espetó. «Traté de consolarlo —refería ella en un testimonio *post mortem*— diciendo que ya había completado su obra, pero me contestó airadamente: “No he dicho nada; aún tengo todo por decir”». Bartók estaba a reventar de música cuando el 26 de noviembre de 1945 el laxante de la muerte le vació hasta el último grumo. Poco antes de sufrirlo le decía a su médico: «No siento más que una cosa: que me falte poco para partir con las maletas completamente llenas». La metáfora se explica por sí sola. Acabó de milagro y al borde de la extenuación su *Concierto para piano nº 3*, sin duda el mejor de los tres y uno de los más interpretados del repertorio pianístico, poniendo la palabra fin en la última hoja de la partitura cuando en realidad aún le quedaban diecisiete compases, que su discípulo Tibor Serly hubo de reconstruir sobre las notas dejadas por el maestro. Lo milagroso es que aún pudiera asumir la aventura de un concierto para viola que en muy mal momento le encargó William Primrose. Su leucemia estaba muy avanzada y los análisis de sangre eran más que preocupantes cuando se le ingresó en el West Side Hospital de Nueva York, a donde se llevó la partitura del concierto para viola. Allí se rodeó de su mujer, de sus dos hijos y de su discípulo Serly. Entre todos le prepararon los papeles y le marcaron las barras de los compases, además de atender hasta la mínima de sus peticiones. Llegó al final de la composición, pero sin tiempo ya para la orquestación, pudiendo sólo abocetarla, siendo nuevamente Serly ese eficaz fideicomisario a caballo entre la obediencia y la impostura.



Ravel tenía la cabeza mucho más llena de música que de recuerdos cuando se despidió del mundo.

Prokófiev trabajó como un salvaje en los últimos meses de su vida, presintiendo el redoblar de unas campanas que no venían precisamente de la iglesia más cercana. Así lo recordaba su esposa Lina:

En los últimos meses todas las fuerzas de su alma estuvieron dirigidas a escribir lo más rápido posible lo planteado: trabajaba simultáneamente en siete obras. Unos días antes del final, debilitado por una pesada gripe, Sergéi me pidió que escribiera los nombres de esas obras en el detallado catálogo de las composiciones hecho por nosotros en 1952.

Se trataba de... podríamos llamarlo una melancólica fiebre renovadora. Renovarse para no morir perdiendo el tiempo en la reflexión. Prokófiev era un hombre de acción, y la acción no sabía de costes coyunturales. Así es como tras el infarto pasó sus últimos años abatido, pero creando. Cuenta su hijo Sviatoslav cómo durante sus internamientos hospitalarios los médicos le prohibieron tajantemente componer, pero el ritmo lo llevaba adherido a la cabeza como un nudo de electrodos cuya misión era verificar algo de vida en aquella central eléctrica de compleja estructura. El caso es que semejante

prohibición le llevaba a memorizar frases musicales completas, «e incluso a veces llegaba a apuntar algo en trocitos de papel o en las cajas de medicamentos». El mismo día de su muerte su coreógrafo Leonid Lavrovski se pasó por su casa durante unos minutos: «Estaba trabajando en la partitura del dúo de Caterina y Danilo [de *La flor de piedra*]; se sentía bien, estaba absorbido por el trabajo y esperaba a Stuchevski para hacer algunas rectificaciones».

Quien también supo mucho de hospitales en sus últimos años fue Dmitri Shostakovich; de hecho, la última obra que logró terminar fue en el hospital, un mes antes de su muerte. Carta a su amigo y biógrafo K. Meyer: «Gracias por acordarte de mí, gracias por tu carta [...]. Estoy en el hospital. Tengo problemas de corazón y con los pulmones. Mi mano derecha ya no escribe más que con un enorme esfuerzo. [...] Aunque me ha resultado muy difícil he logrado acabar la *Sonata para viola y piano*». La confesión acerca de sus episódicas dificultades creadoras fue en Shostakovich una pose hasta el final. De hecho esta sonata la escribió con una rapidez impropia de las circunstancias, atacado por severas crisis de ahogos, con un pulmón inutilizado y el otro invadido por el cáncer; los dos primeros movimientos los escribió en diez días, y en dos más resolvía el último movimiento. De cualquier forma si de algo pecó Shostakovich fue quizá de no saber retirarse a tiempo, pecado que convive con el riesgo de que alguien coja el micrófono durante una conferencia y te plante una conjunción disyuntiva envenenada, como hizo Glenn Gould en la Universidad de Toronto en 1964: «Shostakovich está trabajando en la actualidad en la *Sinfonía n.º 14* o algo así». Anton Rubinstein murió ciego de un ojo y en trance de perder la visión del otro, pero si había un dios al que se entregaba con fervor era a su córnea medio sana, que le permitió seguir tocando y componiendo hasta el final, a escasos días de cumplir los sesenta y cinco. A Sergéi Rachmaninov le tocó combatir contra su peor demonio, que no eran sus nervios, sino un cáncer. Dejó de tocar cuando ya no pudo más, es decir, un mes antes de su muerte, acaecida

el 28 de marzo de 1943. Ofreció su último concierto el 17 de febrero en Knoxville, estado de Tennessee, y las grabaciones de estudio le ocuparon hasta el final de sus días, como a Gould y Vladimir Horowitz. Este último eligió cuidadosamente con quién quería morir entre los dedos: Chopin. Tenía previsto grabar los estudios número 2, 3 y 4 del Op. 25 el día 3 de noviembre (de 1989), pero suspendió el compromiso debido a una indisposición. Moría el día 5. Sus últimas palabras no son precisamente dignas de figurar en un inmortal diccionario de citas. Las recordaba en una entrevista su viuda Wanda Toscanini; habiendo comentado a su esposo que esa noche salían a cenar con el pianista Murray Perahia y que acababa de hacer la reserva en el restaurante, su marido le puntualizó lo siguiente: «Por favor, esta noche nada de pollo, y tampoco salmón, que ya lo hemos comido la otra noche. Preferiría un buen lenguado hervido». «Unos instantes después —narraba Wanda— se deslizaba de la butaca con los ojos abiertos y fijos. Estaba muerto».



La Santísima Trinidad en los últimos meses de Prokófiev fue: «Crear, crear y crear».

Arnold Schönberg expiró un 13 de julio, pero el día 2 aún estaba escribiendo el comienzo de un salmo al que quería poner música como evasión de un cuadro que nada tenía que ver con los de las pinacotecas: diabetes, semiceguera, asma crónica y múltiples dolores. Al vienes le ocurría lo que a Richard Strauss: ninguno perdió hasta el último momento su pasión por las cifras. En una carta de 29 de junio a su amigo el editor Hermann Scherchen se aferraba a su ópera *Moisés y Aarón* para tratar de que sus restos no acabaran poco menos que en la fosa común de cualquier cementerio de California: para su interpretación exigió un adelanto no inferior a dos mil marcos, comisiones del setenta y cinco por ciento de la representación, del quince al veinticinco por ciento por la venta de partituras y el setenta y cinco por ciento de los derechos de retransmisión televisada. Para desgracia del músico, en su entorno siempre se estiló con injusticia aquello de que contra el vicio de pedir estaba la virtud de no dar... Stravinski vivió ochenta y ocho años, pero a los setenta y cinco su mujer reconocía que su marido era un trabajador impenitente, dedicándose a la música diez horas diarias que distribuía a razón de tres o cuatro a la composición, cinco o seis a la instrumentación y transcripción de partituras, y el resto del tiempo a la lectura de obras para piano o el estudio de obras ajenas. Por increíble que parezca su matrimonio llegó vivo hasta el final.

Como sostiene con un guiño de trasposición pagana el escritor Sánchez Dragó, la vela propone y el viento dispone. A punto de cumplir cincuenta años, es decir, semanas antes de su muerte, el pianista Glenn Gould tenía en la mano no una vela, sino una antorcha de las del Neolítico. Por entonces confesaba al productor Tim Page que estaba viviendo los años más felices de su vida, proyectando grabaciones, ensayos, memorias y un cultivo especial por la dirección orquestal, previendo la grabación en los próximos meses del *Segundo concierto* de Beethoven, la obertura de *Las Hébridas* de Mendelssohn y la obertura *Coriolano* de Beethoven. Mi adorado Glenn vino, vio y... se dejó vencer fácil y pronto. Decidió cortar por lo más sano de la

centena y se murió a su mitad, a los cincuenta, como también lo hizo Alban Berg, por la mano de su negligente esposa, Helene, metida a labores de fatídica enfermera que condujeron al compositor a la tumba y a las lágrimas al pueblo vienés. Así registraba aquella la desesperación de uno que sentía diluirse como agua entre las manos: «Alban, en cama, enfermo y torturado por el dolor, trabajaba frenéticamente y sin interrupción para concluir la composición de su *Concierto para violín*. Rehusando detenerse ni para comer ni para dormir, movía inexorablemente la mano afiebrada. “Debo continuar”, respondía a [mis] súplicas, “no puedo detenerme, no tengo tiempo”». Finalizaba su concierto en agosto de 1935 y en diciembre de ese año su casa se cubría de coronas florales, para tratar de ocultar el hedor de su *Lulú*, muerta con él, sin terminar, o mejor, tan terminada como él, a esa edad creadora que, desorientada, apenas ha logrado aprender el camino de vuelta. Pero Berg pudo encontrarlo, e incluso después el camino de vuelta a la vida. La nostalgia tenía esas cosas: en el más allá hay un genio de la lámpara que te concede los tres consabidos deseos, y Alban pidió el mismo pero por triplicado, como la canción: volver, volver y volver. Al menos eso es lo que contaba Helene, a caballo entre la viudedad y la turbiedad, quien sostenía que su marido la visitaba a diario para recordar que su *Lulú* no debía ser terminada por nadie, a pesar de que el compositor había dejado las suficientes notas e instrucciones para hacerlo. Pero en el más acá, por si acaso, nadie se atrevió a llevarle la contraria. A fin de cuentas Busoni tampoco había terminado su *Doktor Faust*, ni Puccini su *Turandot*, ni Arrigo Boito su *Nerone*, ni Chabrier su *Briséis*, ni Manuel de Falla su *Atlántida*, pero crearon lo suficiente para cerrar una transacción preposicional: pasaron «a» la historia con los suficientes méritos para que la historia no pasara «de» ellos.



Glenn Gould murió tal como había vivido: con Bach en los dedos.

Si iniciábamos el capítulo rescatando títulos de los fondos cinematográficos y literarios no podemos ahora sino completar la terna con uno realmente hermoso que a mi paisano Alejandro Casona se le vino a la cabeza paseando por nuestros bosques de Asturias: «Los árboles se mueren de pie». En el caso de los músicos puede pensarse que lo de morirse lo hacían como el común de los mortales, pero no es así. Su despedida tenía un punto de transición geológica, ya que lo hacían estratificados, en forma de pentagrama, esas cinco hospitalarias líneas que no eran sino una prolongación de las de la palma de la mano para cambiar las reglas del amor y de la muerte en un mundo las más veces inhóspito. Puedo llegar a pensar que nosotros, los seres corrientes, estamos aquí de prestado. No, no es una frase hecha, sólo es una escorzada aplicación del artículo 1740 de nuestro Código Civil, según el cual por el contrato de préstamo una de las partes entrega a la otra, bien alguna cosa no fungible para que use de ella por

cierto tiempo y se la devuelva, en cuyo caso se llama comodato, bien dinero u otra cosa fungible, con condición de devolver otro tanto de la misma especie y calidad, en cuyo caso conserva simplemente el nombre de préstamo. Podemos pensar que fue la muerte quien nos dio la vida, quien puso el contador a cero, vigiló estrictamente el plazo y con puntualidad cronológica recuperó después lo que era suyo. Con los músicos intuyo que la muerte pasó del comodato y se fue directamente a la hipoteca inversa, donde el prestatario va pagando sus cuotas y después el prestamista paga una cuota final para hacerse con el bien. En el caso del músico esa cuota final es la inspiración que la muerte aún le brinda para que no se vaya como proponía Rafael Alberti, desnudo y ligero de equipaje, sino con las brasas encendidas, sonando, blandiendo sus últimos compases. El general Custer fue muerto por las flechas cuando hubo agotado su última bala; los músicos se van cuando agotan la última nota, siendo muertos no por flechas que apuntan siempre de frente, sino por vectores que apuntan siempre hacia arriba. En el caso de los músicos lo que triunfó no fue la muerte, sino la geometría. El férreo cosido de unas botas lo hizo posible.

Capítulo 10

No solo Mozart: un listado de genios precoces

Algo va rematadamente mal, o incluso rematadamente bien, en un niño cuando a la edad en que debería estar memorizando los ríos de su región ya está en condiciones de transportar tonalidades en ejercicios de improvisación, memorizar sonatas completas de Beethoven o confiscar material reservado a la adultez para componer una ópera, por muy prendida con alfileres que esté. La ecuación que comprende a los niños de estas características no se explica con las matemáticas de las leyes estadísticas, ni con los estudios más sesudos del córtex cerebral, ni con las fórmulas químicas más largas y esotéricas, sino con algo mucho más accesible, pero también más complejo: demasiada concentración de calcio, fósforo, litio y potasio. Y, sobre todo, un don innato para colgar en el hemisferio derecho todos los juegos de llaves que abren todas las puertas que por lo general conforman nuestro cerebro, ese gran emboscado tan desconocido como fascinante. Mozart sólo fue el inductor para abrir la espita del asombro, la gota de resina que nos llevó a mirar hacia la altísima rama y a preguntarnos: ¿cuánto más hay ahí dentro? Me resulta fascinante el árbol genealógico de la genialidad precoz, del que no es posible caerse porque el genio es la madera misma, y no hay conciencia debilitada ni olvido que lleve a restar un solo anillo interior del tronco. Los genios del arte son los únicos árboles que siguen sumando anillos después de muertos, y en el caso de los músicos han logrado transformar esos anillos en ondas concéntricas con la que llegar a nuestro oído. Si, de tan tangibles, a veces sorprende saberlos muertos, más sorprende pensar que alguna vez fueron niños, y que las instrucciones que recibieron en ese climaterio que fue su prenatalidad venían en un idioma que nada tenía que ver con el del resto de la humanidad: su futura lista de la compra estaba anotada en papel pautado y en ella no había productos convencionales, sino notas musicales. Llegaban al mundo para comprar una

parcela de eternidad, y somos sencillamente nosotros, los más finitos, quienes se la hemos vendido con sólo nuestra capacidad de fascinación. Ahora sería un buen momento para callarme y darles a ellos la palabra, pero su edad apenas les concede masticar unas migajas de léxico. Muchos de ellos nacieron con la derrota de las palabras, pero con los derroteros de los sonidos, y con esas alforjas ya se podía emprender el indeseable viaje de Tántalo, eternamente hambriento, eternamente sediento, condenado a no probar bocado ni sorbo por el simple pecado de ser diferente. Cuando en la actualidad un aya vigila las andanzas de un travieso niño este termina por suplicarle algún sabor prohibido, como el de una chokolatina o el del asfalto de la calle, pero en el siglo XIX los caprichos eran más retorcidos que el de Gaudí. Vaya aquí un ejemplo. Una de las mujeres más importantes en la infancia de Chaikovski fue su institutriz Fanny Dürbach. Un día se lo encontró como recién salido de un útero: llorando, encogido, con fiebre y agarrándose la cabeza. Alarmada, la señorita Dürbach le preguntó qué le ocurría y él se limitó a contestar: «La música. ¡Líbrame de ella! Está aquí, aquí dentro, y no me deja descansar». Definitivamente, había posesiones que no merecían ser exorcizadas... Aquellos niños tenían subvenidas sus necesidades más elementales porque sus alimentos no eran de este mundo, sino de aquel donde Pitágoras había hecho sonar sus esferas, estuviera donde estuviera. Entre papilla y papilla comenzaron a comprender la teoría de los medios y los fines. Poco tiempo después, tras la primera degustación de un postre azucarado, ya habían comprendido que la teoría de los medios era un infundio, un deplorable terreno neutral. Si el destino era componer se trataba de mirar por última vez hacia atrás y localizar el único testigo con el que emprender la carrera hacia delante: ¡el sonajero!

Un violín escondido en la cuna

El piano y el violín se repartieron casi por igual su utilidad excepcional para dar a conocer una pequeña suma de fibras, terminaciones nerviosas y

neuronas bastante distinta a la del resto de los mortales. La sintonía con el instrumento era prácticamente instantánea, como la habilidad para su interpretación sensible y a la par intelectual. Si aquellos niños posaban las manos en un juguete podían estar moriendo de inanición a la espera de saber por dónde empezar a alimentar su fantasía, pero si lo hacían sobre un instrumento el fenómeno de la sobrealimentación ya no había quien lo parase. El violín tenía cuatro cuerdas, el piano ochenta y ocho teclas. ¿Cómo decantarse por uno u otro extremo en esta polaridad numérica cuando uno no gozaba de la facultad musical en los ascendientes!? En realidad la respuesta era una pulsación, una pulsión que agasajaba con el mismo barrido vísceras y neuronas: cuando uno de esos dos sonidos se instalaba en los oídos aquellos pequeños contables ya cerraban su contabilidad musical. En definitiva, ya sabían lo que querían.

Ya sabían lo que amar.

Cuando a un alcalde se le entrega el bastón de mando en el acto de investidura ya sabe qué hacer con él y dónde ha de hincarlo desde el minuto siguiente. Con algunos niños pasaba lo mismo, pero si el bastón tenía cuatro cuerdas estos niños se reencontraban a sí mismos, mientras que el alcalde se perdería con una sola de ellas. El violinista francés René Francescatti comenzó a tocar en público a los cinco años y ya era capaz de afrontar el *Concierto de Beethoven* con diez, o sea, con dos años menos de lo que lo hizo Joachim en 1844, con Mendelssohn en el podio de dirección. El violinista ruso Nathan Milstein abrió su primera partitura a los cuatro años, pero atemperó su velocidad a los programas educacionales rusos y no se atrevió con el concierto de Glazunov hasta los once años, tocándolo bajo la dirección del propio compositor. El violinista de origen italiano pero nacido en California, Ruggiero Ricci, cogió por primera vez a los siete años un violín y a los diez ya debutaba en San Francisco con obras de Wieniawski y Vieuxtemps, dominando con once el concierto de Mendelssohn, dos años más que la coreana Kyung-wha Chung cuando decidió ejecutarlo con nueve años,

un dominio lógico teniendo en cuenta que ya había empezado a tocar con tres. La francesa Ginette Neveu ya tuvo ocasión de debutar a los cinco años tocando una coral y fuga de Schumann, si bien en su carta a los Reyes Magos pidió un listón más alto y a los siete le fueron concedidos sus deseos, ejecutando el *Concierto en Sol menor* de Max Bruch en la Sala Gaveau y dos años después, con nueve, el *Concierto en Mi menor* de Mendelssohn. El austriaco Fritz Kreisler recibió sus primeras lecciones a los cuatro años, ingresó en el Conservatorio con siete cuando el mínimo eran catorce, a los nueve se decidió a tocar en público y un año después se hacía con la medalla de oro del Conservatorio de Viena; de allí pasó al Conservatorio de París y con doce años ganó el Primer Gran Premio para violinistas en un masivo grupo de aspirantes diez años mayores que él. Con catorce años ya ofreció su primera gran gira por América con el pianista Moriz Rosenthal. Jacques Thibaud, el inolvidable compañero musical de Casals, aprendió con su padre las lecciones fundamentales de violín y a los siete años ya tocaba en público uno de los conciertos de Wieniawski. El compositor, pianista y violinista George Enescu empezó a tocar el violín a los cuatro años, a componer a los cinco y se lanzó a su primer recital público con ocho. Pero lo de Jascha Heifetz ya eran «palabras mayores», quizá por la cantidad de gente que desde niño le seguía con lupa. Tomó las primeras clases de violín a los tres años y a los seis ya era capaz de ejecutar el concierto de Mendelssohn. Un buen día alguien dijo de él: «Me han dicho que yo interpreto bien el *Concierto para violín* de Mendelssohn, pero escuchando a Jascha Heifetz ejecutándolo por primera vez cuando vino a Berlín tuve la sensación de que nunca lo había oído, ni probablemente nunca lo volveré a oír tan bien interpretado». Heifetz tenía once años, y quien así se confesaba Fritz Kreisler, que contaba con treinta y seis. Dos constelaciones conjuntadas en el firmamento: ambos habían nacido un 2 de febrero. Con ocho años Heifetz ya estaba de gira por Rusia, dando a los once un salto cualitativo y atreviéndose nada menos que con el Concierto de Chaikovski, que ejecutó

arropado por la Filarmónica de Berlín en la homónima ciudad alemana. Cuando Kreisler le oyó allí tocar se le vino a la mente la imagen de una hoguera y una segunda utilidad para los violines porque afirmó: «Señores, ya podemos coger nuestros violines y romperlos contra las rodillas».



Jascha Heifetz rompió no pocos instrumentos en la cabeza de los violinistas de la época.

En la misma línea de alta tensión se hallaba Yehudi Menuhin, quien empezó a rasgar las primeras notas con cuatro años y a los siete ya debutaba con la Sinfónica de San Francisco en el Civic Auditorium tocando ante nueve mil personas nada menos que el Concierto de Mendelssohn. Cuando su madre le vistió para el debut en el Carnegie Hall de Nueva York con diez años le metió en el pantaloncito todas las papeletas para acomplejarlo de por vida: una blusa blanca de mangas cortas y unos bombachos de terciopelo. Una vez hubo terminado su interpretación del Concierto de Beethoven tres mil

espectadores se rindieron ante él y ni uno de ellos olvidó jamás aquel día. Tampoco el director de orquesta, Fritz Busch, que lo aupó en brazos y lo abrazó ante todos. Pero cuando lo posó Menuhin se vio de nuevo elevado por otros brazos de alguien que acudía desde el fondo del escenario y le besaba efusivamente. Sus palabras dieron la vuelta al mundo interior del niño: «Hoy tú me has vuelto a demostrar que existe un Dios en los cielos». Era Albert Einstein. Aquel día supo el físico que si Dios no jugaba a los dados era sólo porque aquel niño los llevaba en sus bolsillos. Había quien no prefería alzar en brazos al chiquillo, sino sentarlo en las rodillas. Eso fue lo que hizo Saint-Saëns con Pablo Casals. Cuando el nene tocó el concierto para violonchelo del francés consiguió algo al alcance de muy pocos, quizá sólo del frío: estremecerlo. Así es como al terminar el concierto lo sentó en sus rodillas y le confesó que había sido la mejor versión que había escuchado en su vida. Por entonces Casals ya era un viejo de trece años. Aquel día el de Vendrell supo dos cosas: que debía aspirar a la perfección y que debía corregir la imperfección en los demás. Cuando Mahler era niño y vio desde la ventana una procesión musical fúnebre de un bombero optó por quedarse pegado al cristal, perturbado; cuando Casals con trece años vio desde la ventana una banda en un entierro le venció la cólera más que la pena, así que bajó de inmediato a la calle no para consolar a los familiares, sino para indicar al director cuál era el ritmo correcto que debía imprimir a la *Marcha fúnebre* de Chopin. Todo un carácter que conservaría de por vida.

Charles Ives no necesitaba bajar a la calle en aquellas circunstancias porque las recensiones las practicaba en casa. Su padre era el director de la banda del pueblo (Danbury), lo que le valió que a los once años Charlie ya tocara el tambor, el violín, la trompeta y el órgano. Ni que decir tiene que si la ayuda de los padres a los hijos era fundamental la de los hijos a los padres era casi una apoteosis de comicidad. El padre de Sarasate pensó que tenía mucho por enseñar a su hijo, violinista y director de la banda municipal de Pamplona como era, pero resultó que era al revés; escuchando Pablito a su

progenitor forcejear con un complicado pasaje tuvo piedad de él y cogiendo su diminuto violín lo ejecutó de forma magistral. Su padre descubrió dos cosas a un tiempo: la única buena de ellas se la llevaba, por cierto, su hijo Pablo. La edad del padre era lo de menos; la del hijo ya era crucial: cinco años. No está muy clara la edad, pero entre los seis y los ocho años Sarasate tocó al violín con acompañamiento orquestal unas variaciones sobre motivos de *La gazza ladra*, está claro que en el momento y lugar adecuados, ya que oyéndole la condesa Espoz y Mina le asignó una pensión anual de dos mil reales para proseguir sus estudios. En feliz encadenamiento fue invitado a la corte real, donde tocó unas variaciones sobre temas de *Norma*, *Rigoletto* y *Macbeth*, otorgándosele una pensión complementaria. En 1856, con once años, aún contó con una tercera remuneración, una pensión de mil francos anuales conseguida por el cónsul de España en París por una beca de la Diputación Foral de Navarra. Pero a veces la línea de consanguineidad no era recta, pura y definida, sino que venía trazada en forma de rayo. La que unía a Johann Strauss padre con Johann II hijo, ardía. Habiendo compuesto este un vals a los seis años, su padre hizo bueno el diagnóstico bíblico de que la envidia es la caries de los huesos y, temiendo que neutralizara su propia fama, le prohibió estudiar violín. A la postre puede que le hiciera un favor. En resumidas cuentas, me gustaría decir que detrás de cada pequeño talento estaba la mano invisible de un padre o una madre, pero no puedo, dado que algunas eran amables o ferozmente visibles. A Ravel sus padres le daban diez sous por cada hora que se pasaba sentado al piano, mientras que la suerte de Busoni con su padre (un intérprete de clarinete) fue muy dispareja. Supongo que aún le temblaba la mano cuando muchos años después lo recordaba en su autobiografía:

Durante cuatro horas diarias me sentaba al piano, con un ojo en cada nota y cada dedo. No había escape ni pausa posibles con excepción de sus explosiones de cólera, las cuales eran violentas en extremo. Un jalón de orejas era seguido de

copiosas lágrimas, acompañadas de reproches, amenazas y terribles profecías, después de las cuales la escena terminaba en un gran despliegue de sentimiento paternal, garantías de que todo era por mi bien y así hasta la reconciliación final, para volver a empezar la historia completa en el día siguiente.

Sin lugar a dudas Ferruccio y su padre eran dos líneas paralelas que terminaron por encontrarse en la infinitud del arte. Me refiero a la del hijo. Con siete años ofreció su primer concierto para piano con obras de Mozart, Schumann y Clementi. A los nueve tocó el *Concierto para piano n.º 24* de Mozart, con su padre en el podio de dirección, lo que suponía un doble mérito, y a los diez ya ofrecía un recital tocando sus propias obras. En cuanto a Toscanini ya se sabe que fue cocinero antes que fraile; sus recetas al violonchelo llevaban el sello del mejor restaurador. Habiendo entrado en el conservatorio a la edad de nueve años se licenció con dieciocho y siendo el número uno en violonchelo. En su examen de graduación sacó cincuenta puntos sobre un total de cincuenta. Se le dieron doscientas liras de premio y con el dinero se compró las dos únicas cosas que pronosticaban un futuro errabundo: un violonchelo y una maleta de tela. Pablo Casals era un niño a un violonchelo pegado; la relación no era pasional, sino una malformación bizigótica semejable al fenómeno siamés. Con doce años sólo precisaba de un minuto al chelo para que le empezaran a tratar de usted, y por aquellos días, harto ya de incurrir en herencias no merecedoras de perpetuidad, creó y perfeccionó una técnica nueva para dotar al brazo derecho de mayor soltura («se nos obligaba a mantener el brazo rígido y nos enseñaban a tocar con un libro debajo del sobaco»), revisando además en profundidad la digitación de la mano izquierda.

Amarás el piano sobre todas las cosas

Las ochenta y ocho teclas también dieron mucho juego a aquellos que no hallaban diversión alguna en los juegos convencionales. Al tiempo en que escribo esta concreta línea mi hija cumple cuatro años; su padre hace todo lo que puede compartiendo con ella banquetas ante el piano del salón, pero por desgracia no hemos pasado de *Estrellita, dónde estás*, que además no suena a pinceladas, sino a brochazos, ya que es tocada a base de *custlers* y no de acordes, así que no puedo permitirme venirme abajo con lo que aquí voy a contar... Cuando nació el húngaro Carl Filtsch (alumno de Liszt y muerto de tuberculosis a los catorce años) creo que no le depositaron en una cuna de la sección de neonatología, sino en el armazón de un piano. A los cinco años ya ofrecía sus primeros conciertos en Viena, Budapest y Transilvania, tocando después por toda Europa. En noviembre de 1842, con sólo doce años, tocaba junto con Chopin la parte pianística de su *Concierto para piano nº 1*, mientras el polaco, anonadado, tocaba en un segundo piano el acompañamiento orquestal. No se podía quejar Liszt de sus alumnos... Otro de ellos realmente brillante fue el italiano Giovanni Sgambati, que a los cinco años daba recitales privados y a los seis ya arrancaba los aplausos en los teatros. En el Hamburgo de 1838 poco había que hacer para ocupar el tiempo a los cinco años, así que Johannes Brahms aprendió a tocar la flauta, la trompa y el violín. A los seis le instalaron en casa un profesor de piano y con diez ofrecía su primer recital en la posada *El viejo cuervo*, tocando entre otras cosas una difícil pieza de Herz. Con cuatro años el pianista anglo-germano Charles Hallé ya tocaba al piano bastantes más cosas que divertimentos, comenzando su vida concertista a los once. Daniel Barenboim se merendó en público con ocho años (en su amada Buenos Aires) el *Concierto para piano nº 23* de Mozart, la misma edad a la que la austriaca Leopoldine Blahetka lo hizo con el nº 27 en 1820. En el verano de 1954 tocó el pequeño Daniel (por entonces de once años) ante Wilhelm Furtwängler; cuando terminó se pasó el pañuelo por la frente y le extendió una carta de recomendación con media docena de palabras: «Barenboim, con once años,

es un fenómeno». Más que suficiente. Nelson Freire debutó en público a los cuatro años y su amiga Martha Argerich un poquito más tarde: a los cinco. Lo de Dinu Lipatti fue cumplir cuatro años y sentirse un hombre nuevo, así que además de tocar el piano se puso a componer y a ofrecer conciertos de beneficencia. Joseph Hoffmann les iba a la zaga: debutó a los seis años y con nueve se puso en Berlín bajo la batuta de Hans von Bülow tocando el *Concierto n.º 1* de Beethoven, si bien el n.º 3 también debía de dominarlo sin reserva alguna, ya que cuando Anton Rubinstein le oyó tocarlo con ocho años manifestó que la historia de la música nunca antes había engendrado un talento como aquel. A los diez años levantaba de sus asientos al público del Metropolitan de Nueva York, primero divertido al ver salir a escena a un niño con pantalón corto y blusa de marinero, y después rendido ante tanto talento con su interpretación del *Concierto para piano n.º 1* de Beethoven, ya con todas las risas ahogadas. Su padre le iba dando las tres comidas del día a base de cal y arena, ya que lo sometió a tal presión comercial que lo agotó y agostó: su gira por Estados Unidos supuso un concierto cada dos días y medio, de tal manera que sonaron todas las alarmas e incluso intervino la Sociedad para la Prevención del Maltrato Infantil. Por suerte un filántropo tiró de chequera y de sensibilidad para lograr mucho más con lo primero que con lo segundo, en concreto con cincuenta mil dólares, para que el hostigador mantuviera al hostigado lejos de los escenarios hasta los dieciocho años. El padre celebró la ocurrencia y aceptó el reto, pero a los dieciocho años y un día, cumplida la inusual condena, ya estaba encargando un nuevo chaqué para su hijo. Cuánto no habría suspirado Isaac Albéniz por ese chaqué, teniendo en cuenta que a los cuatro años ya daba recitales en público con muchas más dificultades para cumplir el cuarto mandamiento que para digitalizar sin errores sobre el teclado, ya que su madre acostumbraba a vestirlo de mosquetero en sus funciones. Su primer recital en público fue apoteósico. Salió al escenario del Teatro Romea vestido con un conjunto de terciopelo al estilo escocés dotado de cuello de encaje. Al final el público fue

un mar de fervor, y desde aquel oleaje salieron despedidos juguetes hacia el escenario, con los que el niño se puso a jugar con entusiasmo.

Junto con Hoffmann y Arthur Rubinstein es quizá el chileno Claudio Arrau quien completa la terna de prodigios infantiles que ha dado la historia del pianismo. Cuando ofreció su primer concierto a los cinco años en su ciudad natal, Chillán, no llegaba a los pedales, así que se hubo de fabricar ex profeso para él un cajón con unas varillas para que pudiera accionarlos. Como además era una hora un tanto impropia para un niño de su edad se le hubo de mantener despierto contándole cuentos. Cuando le sentaron en el taburete tocó como si nada las seis variaciones *Nel cor piú non mi sento* de Beethoven, sobre *La Molinara* de Paisello, además de su *Sonata para piano n.º 3* y algo de Liszt. Su obsesión por tocar el piano era tal que no se permitía perder el tiempo comiendo, así que era su madre quien, como un ave a su polluelo, le iba metiendo trozos de comida aprovechando que practicaba con la boca abierta. A esa edad tocaba a primera vista Beethoven y Liszt, siendo capaz de transponer una pieza al tono que se le pidiese, piezas entre las que se hallaban todos los preludios de Bach, según él mismo confesó en su senectud. Es cierto que a veces daba la espalda al piano, pero no por despecho, sino para jugar a las adivinanzas, ya que por entonces se le tocaban acordes de diez notas que él nombraba de una en una con total precisión. Su potencial a los once años era tal que sus padres lo mandaron a Hamburgo para estudiar allí con el prestigioso Martin Krause, quien a su vez había sido discípulo de Liszt. Aquel tipo no se anduvo con chiquitas: en lugar de empezar por Bach o por algo cómodo de Chopin le asignó los doce *Études d'exécution transcendante*, en tributo a su maestro, dándole un plazo de siete días para aprenderse *Mazeppa* (el 4.º), *Heroica* (el 7.º) y *Feux follets* (el 5.º). Lo increíble es que Arrau nunca fue al colegio; hubo una tentativa experimental al enviarle por seis meses a un instituto de Berlín, pero fue urgentemente rescatado al comprobarse que le restaba demasiadas horas de práctica pianística, y es que la vida ya le iba en memorizar las obras de Bach

y no la composición química de la piritita o la fecha de la caída del Imperio romano.

Supongo que cuando a los cuatro años los papás de Arthur Rubinstein le cantaban *Estrellita, dónde estás* él no vacilaba en señalarse el pecho con los dedos pulgares. Pronto entenderían que aquello era algo más que un subterfugio mímico y le llevaron ante Joseph Joachim para exhibir sus capacidades. El violinista tiró de catálogo corriente y le tarareó un tema de la *Sinfonía inconclusa* de Schubert; pero no le pidió después que lo reprodujera al piano, no, sino que lo armonizara y lo transportara sobre la marcha a otra tonalidad. Cuenta el pianista que tal fue su éxito que al finalizar Joachim le dio un beso y después una tableta de chocolate. Pero aquel niño parecía venir de otro planeta, a pesar de que su fisonomía, en principio, no era para alertar a los agentes del Pentágono. Sorprendentemente, Arthur no empezó a hablar debidamente hasta los cinco años, pero antes de cumplir los dos ya era capaz de reproducir todas las canciones que oía. Así se lo contaba a un periodista español para la revista *Galería* en 1944:

Desde los veinte meses cantaba todas las canciones que oía, hasta tal punto que mi familia se entendía conmigo interpretando mis cantos. Por ejemplo: entraba en casa un amigo español y me preguntaban: «Arturito, ¿quién ha venido?». Yo, para decirles que era un español, les cantaba Carmen, y si el visitante era un francés, La Marsellesa, y si quería dormir, El sueño, de Manón.

Con doce años su obsesión se repartió por igual en dos disciplinas: las niñas y la música de Brahms. De este tocaba todo lo que llegaba a sus manos (lo de las niñas ya era otro cantar), hasta que un día se puso de puntillas para confesar a su maestro su primer gran pecado de juventud: aprenderse el *Concierto para piano n.º 1* del maestro alemán. Su profesor se llevó las manos a la cabeza y le prohibió tocar obras de tal desmesura e

inasequibilidad a tal edad. «Una semana después —celebra Rubinstein en sus memorias—, para asombro y satisfacción de Barth, toqué ese concierto».



Con once años Daniel Barenboim ya era apetecido por los mejores directores del mundo.

Se ve que esa edad marcaba un hito fronterizo entre el llamado por los dioses o el llamado por sus amigos para jugar a la pelota. Con doce años el recientemente fallecido Van Cliburn se atrevía con el concierto de Chaikovski (¡el inglés Solomon Cutner ya se lo había ventilado con ocho años!), mientras que Daniel Barenboim se sentó en un estudio de grabación e interpretó todas las sonatas para piano de Mozart. Cuando Franz Liszt tenía nueve años estaba condenado a cosas muy asequibles, ya que por entonces (1820) los grandes conciertos románticos estaban todavía en el limbo uterino de quienes terminarían por ser amigos suyos (Chopin y Mendelssohn) y otros que no serían amigos de casi nadie, como Chaikovski, así que se estrenó con

un Concierto para piano de Ferdinand Ries en la ciudad húngara de Sopron. En 1819 aquel niño de ocho años picaba en la puerta de Carl Czerny para mendigar sus reputadas enseñanzas. El desenlace lo narra el propio Czerny en su autobiografía:

[...] Era una criatura de contextura frágil, de rostro pálido, y se balanceaba en la banqueta de un lado a otro como si estuviera ebrio; pensé que en cualquier momento habría de caer al suelo [...]. Me sorprendió el enorme talento que poseía. Cuando puse ante sus ojos varias composiciones las ejecutó a primera vista y lo hizo sin afectación, pero de tal manera que era evidente que se trataba de un pianista nato. Lo mismo ocurrió cuando, a sugerencia de su padre, le di un tema para que improvisara sobre él; sin el menor conocimiento de armonía logró ejecutarlo con inspiración.

Cesar Franck no sólo fue uno de los más excelsos compositores franceses, sino también un pianista de primer orden. Con once años la interpretación ya no tenía secretos para él. A los quince años optó a un premio del Conservatorio, debiendo tocar un concierto para piano de los cinco (hay un sexto póstumo) que Hummel había escrito. Pues bien, Franck no sólo ejecutó la obra sin errores, sino que en la prueba de repetización transportó a la tercera inferior toda la obra, a primera vista y sin interrupción. Hummel también llevó la fortuna a una niña de 8 años llamada de apellido Wieck antes de adoptar el de Schumann, quien se aventuró en una audiencia privada con su *Concierto para piano n° 1*, dejando bien claro que el futuro en aquel mundo no llevaba necesariamente nombre de varón, a pesar de que la pica ya la había puesto a los siete años, cuando tocó el *Concierto para piano n° 9* de Mozart. La niña un poco rara sí que era por entonces, y es que aquella noche escribió a su madre una carta en la que desvelaba que no había estado nerviosa y que tan sólo la habían molestado los aplausos.

A los ocho años Mendelssohn podía tocar al piano las sinfonías completas de Beethoven. Bueno, todas salvo una, advierte Jeremy Siepmann, en concreto la *Novena*, no por difícil, sino porque aún no se había compuesto. Su maestro musical, Zelter, poco tenía o podía enseñar a aquel adolescente, así que se desahogaba escribiendo a Goethe: «Ayer noche tuvo lugar un gran acontecimiento en la familia de Felix: la representación de su última ópera, que es ya la cuarta. [...]. Yo, por mi parte, confieso que no he salido de mi asombro. ¡El chico no ha cumplido los quince años!».

Con once años Debussy se metió entre pecho y espalda el *Concierto para piano nº 2* de Chopin, obteniendo con él un segundo accésit en el Conservatorio de París. En sus recuerdos para la *Revue Musicale* de 1926, Gabriel Pierné rememoraba la atención que concitaba aquel niño «por su extraña manera de tocar. Torpeza natural o timidez, se echaba literalmente sobre el teclado y forzaba todos los efectos. Parecía rabioso contra el instrumento, al que maltrataba con ademanes impulsivos, soplando ruidosamente cuando ejecutaba pasajes difíciles». Isaac Albéniz fue un niño muy particular y cualquier cosa menos corriente: se fugó de casa a los nueve años, se embarcó de polizón en barcos, concertaba recitales por su cuenta allá donde los barcos le apeaban... Se puede decir que en su adolescencia ya era un viejo disfrazado. Con catorce y quince años se dedicó a dar conciertos por América del Sur, algunos de ellos en La Habana, donde ante el asombro de todos volvió la espalda a la música. Me explico. Actuando en el salón del restaurante *El Louvre* tocó entre otras cosas unas variaciones sobre temas de *El Barbero de Sevilla*, de Rossini, pero como dar la espalda a los cubanos podía resultar una afrenta ejecutó la pieza vuelto hacia ellos y fiando a las manos ciegas el acierto de sus malabarismos. Esta proeza ya la había realizado para asombro de todos en Cádiz justo antes de embarcar para América, en aquella ocasión ejecutando un arreglo de la obertura rossiniana de *Semiramide*. Mozart no se quedaba corto en tales hábitos circenses, y lo que todos hemos visto en la película *Amadeus* es una ficción superada por la

realidad. Cuenta su hermana Marianne cómo tocando Wolfgang el 13 de octubre de 1762 (6 años) ante el emperador Leopoldo durante más de tres horas le retó a hacerlo con el teclado del clave cubierto, desafío mundano para el chiquillo, que «hizo cubrir las teclas y tocó por encima de un paño, como si estuviera habituado a este esfuerzo extraordinario». En agosto de 1763 repetía la hazaña en un lugar muy diferente como era la iglesia del Espíritu Santo en Heidelberg, provocando tal frenesí en el auditorio que su nombre fue grabado en el bastidor del instrumento. F. M. Grimm, ministro del duque de Sajonia, escribía el 1 de diciembre de 1763:

Lo que es increíble es verle tocar de memoria durante una hora seguida [...]. Tiene un dominio muy grande del teclado, sobre el que extienden un paño y toca sobre este paño con la misma rapidez y la misma precisión [...]. Pero ved lo que yo he visto y que no resulta menos incomprensible: una mujer le preguntó el otro día si acompañaría de oído y sin verla una cavatina italiana que ella sabía de memoria. La mujer se puso a cantar [...]. Terminada la tonada él rogó a la dama que volviera a empezar y en la repetición no sólo tocó con la mano derecha la melodía del canto, sino que con la otra puso el acompañamiento sin ninguna dificultad, después de lo cual rogó que volviera a empezar diez veces, y en cada repetición cambiaba el estilo de su acompañamiento; lo hubiera repetido cien veces si no le hubieran hecho detenerse. No desespero de que este niño me haga perder la cabeza si le escucho; me hace comprender que es difícil garantizarse contra la locura viendo tales prodigios.

Aquel recurso era tremendamente productivo al crío. Si hoy día la caja tonta sigue siendo la televisión él comprendió que por entonces lo era el cerebro de sus admiradores, dispuestos a dejarse quemar por aquellos fuegos de

artificio con tal de contemplarlos muy de cerca. Daines Barrington, magistrado y miembro de la Real Sociedad de Londres, testimonió en 1765: «Podía estar tocando largo rato mientras un paño cubría el teclado. Yo mismo he visto todo lo que os digo».

Mamá, a veces veo notas...

Los compositores eran harina de otro costal. La interpretación no hacía eterno a uno, pero la composición sí. Lo que pasa es que la mente centrífuga del niño nada tenía que ver con la centrípeta del adulto; por el momento no había que interiorizar vivencias, sino exteriorizar impresiones y tendencias, los primeros devaneos con un sentimiento en trance de fortalecimiento, aunque el niño aún no tuviera noción de su nombre y la responsabilidad que arrastraba: el sentimiento de gloria. La fe sólo era necesaria en un primer estadio; después ya se convertía en un manierismo, incluso en un artificio, un lastre. Si había que persistir en la fe en uno mismo eso era tanto como reconocer que en un momento de debilidad podía perderse, así que la fe no era el fin, sino el trance vehicular para adueñarse de aquel sentimiento de gloria. La fe servía para mover montañas, pero esta remoción demandaba una energía hercúlea. La gloria era mucho más práctica porque no movía montañas. Las dinamitaba. Cuando estos niños firmaban su opus 1 firmaban al mismo tiempo una sentencia de muerte. A partir de entonces la fe tenía sus horas, sus notas contadas.

Gioachino Rossini ha de quedar descatalogado si se tiene en cuenta que fue a los catorce años cuando compuso su primera ópera, *Demetrio e Polibio*, en dos actos. Chopin se arrancó un poco tarde, pero con diecisiete años firmó un opus 2 que pocos podrán defender para sí: las variaciones sobre un tema de *Don Giovanni*, tituladas *La ci darem la mano*, una pieza de la que Clara Schumann dijo ser con mucho la más difícil con la que se había enfrentado en vida, lo que no fue obstáculo para aprenderla a los nueve años en ocho días. El propio Chopin se estrenaría en público a los siete años tocando el

Concierto para piano y orquesta en Mi menor de Gyrowetz. La revista varsovia *Pamiętnik Warszawski* recogía un pequeño guante con el que enfundar la posteridad: «[...] No sólo ejecuta al piano con gran facilidad y buen gusto las partes más difíciles, sino que ya ha compuesto varias danzas y variaciones que llenan de admiración a los aficionados y a los críticos». Quizá Schubert tenía el sentimiento premonitorio de que no iba a vivir largo tiempo, así que se dio mucha prisa en sumar opus. A los diez y once años compuso algunos lieder, piezas para piano y esbozos de cuartetos de cuerda. En mayo de 1810, con trece años, concluyó su primera gran obra y opus 1, una fantasía para piano a cuatro manos. A los dieciséis compuso su primera sinfonía y para entonces tenía terminados siete cuartetos de cuerda, variada música de cámara y obras orquestales. Con muchos menos años comenzó a deslumbrar el quizá más grande niño prodigio que se conoce en la historia: Camille Saint-Saëns. Sin cumplir los tres años ya sabía leer y escribir, y cuando los tuvo lo celebró componiendo su primera pieza, cuyo manuscrito se conserva actualmente en el Conservatorio de París. La fecha no miente: 22 de marzo de 1839. Su formación musical comenzó a los siete años, y menos de cuatro años después ofrecía su primer recital público en la Sala Pleyel de París sacando de las órbitas los ojos al auditorio cuando a modo de propina se ofreció a tocar de memoria cualquier movimiento de las treinta y dos sonatas de Beethoven, lo que, por supuesto, incluiría la *Hammerklavier*. Acababa de interpretar (todo de memoria) el *Concierto para piano nº 3* de Beethoven, el *Concierto para piano nº 27* de Mozart, una sonata de Hummel, un preludio y fuga de Bach y piezas varias de Händel y Kalkbrenner. Un fenómeno de esta naturaleza tenía que trascender por fuerza las fronteras europeas, y así es como Harold Schonberg localizó esta nota en la *Musical Gazette* de Boston fechada el 3 de agosto de 1846: «En París hay un niño llamado Saint-Saëns, que sólo tiene diez años y medio y toca la música de Händel, Sebastian Bach, Mozart, Beethoven y los maestros más modernos sin tener ante él ninguna anotación».

Gran solidez tenía Händel a los once años, cuando ofreció al mundo varias sonatas para dos oboes y bajo continuo, más alguna cantata. Por suerte Händel fue otro modelo que supo rodar del babor interpretativo al estribor creador en el bajel musical aprovechando el peso de sus primeras composiciones musicales; pudo haberse quedado atado de por vida a un órgano, cual esclavo a una galera, teniendo en cuenta que a los diez años ya era un intérprete consumado y a los diecisiete el organista oficial de la catedral de Halle, pero optó por mover el mundo con la palanca de su genio creador más que con el pedal de su noria y acertó de lleno. El problema de Bellini es que con sólo cinco años tocaba el piano con tal maestría que le aburría, así es que se decidió a componer con sólo seis años. Su contemporáneo Kalkbrenner rivalizaba en el mismo dominio interpretativo, ya que con sólo cinco años dio su primer recital público y ya no salió jamás de esas palestras, graduándose en el conservatorio con sólo trece años. Quien sí supo saltar a tiempo del tiovivo sin heridas en el instinto musical fue Gustav Mahler. Sus derroteros le llevaban por las teclas, pero la providencial visión de aquella marcha fúnebre desde la ventana de su casa siendo niño supuso un golpe de timón que le llevó partitura adentro. Empezó a tocar el piano con cuatro años y a los seis compuso una *Polka con marcha fúnebre introductoria*, aunque no por ello abandonó la interpretación, ofreciendo con no poco éxito su primer recital de piano a los diez años, en el teatro local de la ciudad checa de Iglau. Notable coincidencia es que también con seis años se bautizara entre notas con una polka su futuro amigo Richard Strauss: la *Polka del sastre*, para piano, además de su *Weihnachtslied* para soprano, una derivada lógica si tenemos en cuenta que a los tres años ya tocaba el piano y a los cinco el violín. ¿Y qué decir de nuestro Isaac Albéniz? Se despertó al mundo de la música a puro toque de queda, en concreto con una marcha militar. Tenía ocho años y le quedaban cuatro para fugarse a América. Offenbach tenía el mismo problema que Schubert y el mismo sentido común que los primates: era incapaz de soltar un instrumento sin

asirse antes a otro, y es que el autor de *Los cuentos de Hoffmann* tocaba el violín a los seis años, componía ya a los ocho y a los nueve dominaba el chelo. Bedrich Smetana gestionó sus edades de forma muy similar: a los cinco años tocaba notablemente el violín, a los seis se decantó por tocar el piano en público y a los ocho ya componía. Meyerbeer tenía nueve años cuando arrodilló su arte ante los dos varones más importantes de su vida: Mozart y su padre. De Mozart interpretó en público su *Concierto para piano n.º 5* y a su padre le compuso una cantata por su cumpleaños. Era la ventaja de no tener todavía dinero para comprarle una corbata.



Con diez años, Händel ya asombraba a propios y extraños a las teclas del clave.

El común de los mortales vamos registrando las pequeñas hazañas de nuestros hijos a medida que cumplen años, que pasan por coger bien el tenedor, lanzarse con algún participio pasivo, dominar el arte de la fuga al

aprender a abrir la cerradura de la puerta de casa, etc. La madre de Bartók, profesora de piano, registró en sus *Ensayos* algo muy distinto cuando su retoño cumplió cuatro años: «Tiene una memoria prodigiosa y un oído absoluto», además de una facilidad nata para componer: con diez años consumó su primera obra para piano, a la que tituló *El curso del Danubio*, que estrenaría en su primer recital público en 1892, con once años. Ciertamente a la edad de cuatro años uno puede ser capaz de muchas cosas, y si no que se lo digan a los padres del pianista polaco Raoul von Koczalski, a quien quitaban el babero tras el desayuno y se lo ponían ellos inmediatamente después de sentarlo al piano. A esa edad debutó en público, saliendo de gira a los siete y logrando con ocho hacerse con el puesto de pianista en la corte del sah de Persia. Con nueve años ya iba por el opus 45. Vivió sesenta y cuatro años y dedicó sus opus 102 y 116 a canciones sobre textos de mi amado Rainer M. Rilke. Beethoven tardó tres años más en acceder a una corte, la del príncipe elector de Colonia, pero lo hizo por la puerta grande y con un sueldo de cien táleros anuales, la mitad del que tenía su padre, también músico y tenor de la corte. Por entonces ya tocaba el órgano, el piano, el violín y la viola. Los primeros pinitos de Prokófiev también llegaron con su segunda o tercera etapa de pantalón corto, ya que a los nueve años compuso *El gigante*, una breve ópera en tres actos a la que siguió una segunda sobre el naufragio de un barco. La dejó a la deriva en el primer acto y echó de menos sus seis años, cuando tan sólo se dedicaba a componer valeses, marchas y rondós. Mucho antes empezó a componer George Enescu, a los cinco años, aunque con cuatro ya había empezado a tocar el violín. Jean Sibelius compuso con diez años *Cascadas*, una pieza para violín y piano, y acto seguido *La vida de tía Evelina en música*, una improvisación para piano creada en torno a 1881.

A los ocho años Mozart ya era un pianista consumado, siendo esa edad la que registró las primeras tentativas de composición seria si hacemos caso a una carta de su padre Leopold de 28 de mayo de 1764: «Tiene ahora una

ópera en la cabeza». Posiblemente se refería a *La obligación del primer mandamiento*, compuesta en 1767 y estrenada ese mismo año. Pero su primera tentativa de organización orquestal data de sus cuatro años, según lo recoge el cronista Schachtner. Wolfgang estaba acucillado, garabateando sobre papel pautado, cuando su padre se acercó y le preguntó que hacía. No estaba dibujando el humo en la chimenea de una casa, precisamente. «Escribo un concierto para clavecín. La primera parte está casi terminada». Su padre examinó las hojas y es Schachtner quien recoge el testigo del suceso:

[Leopold] me mostró unas notas garabateadas; en su mayoría estaban escritas sobre manchas de tinta, porque el pequeño Wolfgang, como no sabía, mojaba la pluma hasta el fondo del tintero y hacía borrones, pero reaccionaba enseguida y pasaba la palma de la mano por encima, extendía bien la mancha y volvía a escribir como si tal cosa. Al principio nos echamos a reír de lo que parecía un garabato, pero Leopold se fijó luego en lo esencial, es decir, en las notas y en su composición, y permaneció un buen rato inmóvil, con los ojos fijos sobre la partitura. Luego dejó caer dos lágrimas, lágrimas de admiración y alegría.

Pero mientras Wolfgang ordenaba en su cabeza los hilos de aquel complejo telar reservaba los flecos para componer seis sonatas para clave, que dedicó el 18 de enero de 1765 a la reina de Inglaterra, Carlota, «compuestas a los ocho años de edad», según reza en la dedicatoria. Carta de Leopold de 9 de julio de 1765: «Ha escrito su primera pieza para cuatro manos. Hasta ahora nadie había hecho sonatas para cuatro manos». Precisamente en octubre de 1765, viajando por Inglaterra, componía su *Primera sinfonía*. Refiere Marianne: «Wolfgang, privado del piano, ha compuesto su primera sinfonía con todos los instrumentos, y en particular con las trompetas y los platillos».

En 1767 siguió la ópera *Apolo y Jacinto*, en 1768 la ópera *Bastián y Bastiana*, y ese mismo año otra más, *La finta semplice*, encargada en marzo y entregada en junio. 558 páginas de partitura. Doce años.

A los doce años también accedió al Parnaso Ludwig van Beethoven, con una obra de bajo perfil, nueve variaciones para piano sobre una marcha de Dressler, que su profesor Neefe consideró muy satisfactorias. Con doce años descolló de forma mucho más modesta Rimski-Korsakov, con una pieza para voz y piano y una obertura para piano. Uno hacía lo que podía. Más de perfil entró Charles Ives en el angosto *Walhalla* de los elegidos, con una marcha compuesta a los 13 años titulada *Holiday Quick Step*, tocada en un desfile del 30 de mayo de 1887. A los 15 se reveló Verdi como un compositor con prometedoras maneras cuando compuso una magnífica cantata en ocho movimientos titulada *I deliri di Saul*, tan admirada que la gente peregrinaba desde los pueblos limítrofes para escucharla. Los quince de Clara Schumann también fueron fructíferos con su *Concierto para piano y orquesta*, aunque en aquella época la autora fuera tomada más en serio que su obra. Ya hemos dicho que Schubert compuso su primera sinfonía a los dieciséis años, un hito comparado con la primera de Brahms, compuesta en torno a los cuarenta y tres, pero un descrédito si lo comparamos con las veinte que ya llevaba en la alforja el imbatible Mozart. También Glazunov igualó a Schubert en edad sinfónica, haciendo gala de un talento que a Rimski-Korsakov, dedicatario de la obra, no le pasó desapercibido, dada la impropia madurez de la pieza. «El público se quedó atónito al ver que el autor salía a saludar vestido con uniforme de colegial», recuerda en su autobiografía.



Con ocho años, la música de Beethoven ya no tenía secretos para Mendelssohn.

Si con ocho años Mozart era una tecla más junto a las ochenta y ocho registradas, Paganini ponía la quinta cuerda a cualquier violín que le colocaran en las manos. A esa edad compuso su primera sonata para el instrumento. Pero si a los ocho se dedicó a alumbrar, a los trece lo que se propuso fue deslumbrar. Llegados a Parma Niccolò y su padre Antonio, lo primero fue dirigirse a casa del violinista y compositor Alessandro Rolla a fin de postularlo como profesor; en la antesala de su habitación se hallaba abierto el manuscrito inédito de su última obra, un concierto para violín. Rolla, encamado por enfermedad a unos metros de allí, no dio crédito a lo que oía tras escuchar unos minutos de osadía. Preguntó a voces quién tocaba así y, tras conocer el motivo de la visita, a voces trasladó su negativa a tomar como alumno a quien superaba a todos violinistas conocidos. Con catorce años Niccolò ganó su primera apuesta, el premio que cualquier

violinista desearía tener, sólo accesible al talento que cualquier violinista desearía poseer. El pintor Pisani se propuso conocer de primera mano a aquel muchacho del que medio mundo hablaba con calificativos casi pirotécnicos. A Pisani le sobraba un violín y le faltaban motivos de admiración ajena, así que no tenía nada que perder. Puso ante Niccolò un Stradivarius y el ofrecimiento de hacerlo suyo si tocaba a primera vista y de forma inmediata una complejísima obra cuya partitura le abrió a renglón seguido. Con la misma celeridad Paganini comenzó no sólo a tocarla a primera vista sin un solo error, sino a realizar adornos y complementos de su propia cosecha. Aquella noche durmió con dos violines.

Componiendo música sin saber de música

No, no llamemos autodidactismo a lo que (¿sólo?) era la más elevada de las ciencias: la ciencia infusa. Ya hemos dicho que con siete años el astro Chopin dio su primer recital en público para una gala benéfica en Varsovia, tocando el *Concierto para piano y orquesta en Mi menor* de Gyrowetz, siendo lo más sorprendente que el joven lo hubiera aprendido a tocar por sí mismo, sin profesor. Un compatriota suyo mucho menos conocido, Mieczyslaw Horszowski, con tres años de edad y sin nociones teóricas de música, era capaz de tocar al piano algunas *Canciones sin palabras* de Mendelssohn, y con cinco ya tocaba de memoria la segunda y tercera parte de las *Inveniones* de Bach, transponiéndolas sobre la marcha a la tonalidad que se le pidiera. Siempre me he preguntado qué se podía regalar a este tipo de niños sin que te lo tirase a los pies. Ya vimos que Richard Strauss se encontró sin quererlo a los cinco años componiendo una polca a la que puso por título *Polca de los sastres*, escrita a golpe de teclado y no borrón a borrón sobre la partitura, dado que aún no conocía la notación musical, tarea de la que se encargó su padre. La ayuda de los papás era inestimable, y el señor Leopold Mozart fue un ejemplo de pasteurización: desinfectaba todo lo que su hijo Wolfgang traía al mundo en aquella cabecita donde la cigüeña y

París eran el único engranaje reproductor creíble. Según las memorias de su hermana Marianne (diciembre de 1799, ocho años después de la muerte del músico) a los cuatro años Leopold enseñaba a su retoño al clave minuetos que este se aprendía de memoria en media hora. «Hacía tales progresos que a los cinco años componía ya pequeñas piezas que tocaba en el clave ante su padre mientras este los trasladaba al papel». ¿Y qué decir de Saint-Saëns? Con siete años componía valeses y galops sin necesidad de tener delante un piano y sin ningún bagaje teórico. Lo sorprendente es que, analizadas esas obras tempranas bajo el prisma musicológico, no se encontraron relevantes fallos de armonía. Berlioz anduvo parco en teoría musical hasta casi entrado en la adolescencia. Así es como en su *Autobiografía* confesaba que a los doce años ya había compuesto un quinteto para flauta, dos violines, viola y contrabajo, sin saber música, por pura deducción, a base de escuchar cuartetos de Pleyel cada domingo y estudiar el tratado de armonía de Catel. No hay duda de que la ciencia infusa es un regalo muy mal repartido. A unos nos asiste con una naranja en la mano, un cuchillo en la otra y un exprimidor delante. En tales casos parece sencillo lo que se debe hacer. A otros la ciencia se lo puso algo más difícil, pero se hicieron con la operativa en el tiempo que lleva a ese zumo llegar a mi estómago.

Si seguimos con Mozart (más que una obligación, es una necesidad seguir con él), su padre Leopold dejó patente hasta qué punto su hijo dominaba el manejo del pedal del órgano sin práctica previa alguna. Carta de 11 de junio de 1763:

He aquí la última novedad. Fuimos para distraernos a tocar el órgano y expliqué a Wolfgang cómo funcionaba el pedalero. Lo intentó rápidamente, y rechazando con un pie el taburete, preludió y atacó los pedales como si lo hubiera hecho desde hace varios meses como mínimo. Todos quedaron asombrados. Es una nueva gracia de Dios que muchos músicos no adquieren más que tras largos esfuerzos.

Si levantarás la cabeza, Leopold... Cómo explicarte, Leopold, que hoy día los mayores esfuerzos de los niños de seis años tienen mucho que ver con abrazar a Mickey en los estudios Disney de París tras el sopor de largas colas, atesorando ese suceso como su primer bautismo profano. Te volverías por donde hubieras venido. Gounod estaba hecho de otra pasta. Siempre dijo que su primer impacto musical no vino de la mano de Mickey, sino de *Der Freischütz*, la ópera de Carl Maria von Weber, en el Odeón de París, lo que dio que pensar a su madre y la llevó a poner algunos detalles en conocimiento del rector del liceo de Saint-Louis, quien a su vez accedió a poner a prueba al niño. Ya ante él le tendió la romanza del compositor francés Méhul, *José: apenas al salir de la infancia*, y le ordenó musicarla. Gounod lo hizo en menos de una hora. Cuando el rector comprobó el resultado dudó entre mirar al niño o mirar al cielo. Lo que sí se sabe es que lloró.



De jovencito, Franz Liszt fue único en su especie, con una memoria y unas lecturas a primera vista difíciles de igualar.

Ravel se sentó al piano con seis años y empezó a tocar directamente, sin saber solfeo, «cuya teoría nunca he aprendido», según confesaba extrañado en la autobiografía que dictó a su amigo Roland-Manuel en octubre de 1928, nueve años antes de su muerte. Lo cierto es que estímulos no le faltaron: ya hemos dicho que sus padres compraron muy barata su voluntad de eternidad a medida que le soltaban dinero (diez sous) por cada hora que se pasaba al piano. Con catorce años Verdi no necesitaba esos microestímulos añadidos cuando desde los doce ya se llevaba su salario a casa, así que se dedicó a perfeccionar lo que nadie le había enseñado: ¡las escalas! La verdad es que a esa edad deslumbraba allá donde levantaba la tapa de un piano, siendo capaz de leer a primera vista una obra por compleja que fuera, y ello a pesar de carecer de enseñanza profesoral alguna y guiarse tan sólo por manuales impresos. Un músico de la Filarmónica de Busseto declaró que ninguno de ellos podía competir con él en tal sentido. Bedrich Smetana poseía un talento innato para la música; a los ocho años ya se le podía llamar a cualquier sala de conciertos para ejecutar con solvencia un recital completo, fuera de piano o de violín, y la composición ya le golpeaba por dentro como el martillo de Thor lo hizo con el ombligo del cosmos; sin embargo, sólo a partir de los diecinueve años recibió formación musical teórica. Su confesión a Liszt en 1848 era casi el golpe de pecho de los orangutanes más que la entonación de un *mea culpa*, descollando el orgullo cuando le escribió: «A los diecisiete años no distinguía un do sostenido de un re bemol. La teoría de la armonía era un libro cerrado para mí. Y aunque ignoraba todo eso, componía música».

Ya es un misterio saber de dónde viene el amor, pero si encima le añadimos un complemento circunstancial la ecuación se hace más inextricable: ¿de dónde viene el amor «por la música»? Algunos niños parece que lo han

sabido, aunque no entendido, ni tampoco explicado. Sobra todo esfuerzo comprensivo más allá de la sencillez con que les llegó la dictadura de ese amor irrompible, de atención inmediata en la sala de urgencias en que se convierte el corazón cuando se escucha *Der Freischütz* por primera vez o cuando se pasea por las calles de Brooklyn con un balón bajo el brazo y se oye salir de una ventana la *Melodía en Fa* de Anton Rubinstein, cambiando la vida para siempre, como así le ocurrió a George Gershwin. Poder cambiar las cosas sólo es un atributo de quien no pudo cambiarse a sí mismo de lo plena que podía ser una corazonada. Martin Luther King tuvo su sueño a los treinta y cuatro años y sólo necesitó cuatro palabras inmortales para predicarlo. Los niños que hemos visto comprendieron mucho antes que el sueño de la razón no producía monstruos, sino pentagramas, y con las mismas cuatro palabras lograron hacerse entender: «Viviré para la música».

Capítulo 11

Las acometidas de la inspiración: unas de cal y otras de arena

Serendipity. Ese es el nombre que se le da al acto azaroso de descubrimiento dentro de un proceso constante de episodios fallidos que conducen a uno acertado. Ludwig Wittgenstein lo llevó a una magnífica metáfora sobre las tijeras y la tensión del pensamiento: «De las frases que aquí escribo sólo alguna que otra hará algún progreso; las otras son como el ruido de las tijeras del peluquero, que debe mantenerlas en movimiento para hacer con ellas un corte en el momento preciso». No sé si la genialidad halla relación directamente proporcional entre esos tijeretazos y los cortes efectivamente producidos, porque quizá eso sea sobreproducción, y entonces me pregunto si no será factible plantearlo desde la relación inversamente proporcional, o sea, el corte aislado y definido que se logra después de incontables tijeretazos en el aire. ¿Genialidad y productividad van de la mano? Seguramente, ya que resulta que aquellos compositores que alcanzaron un elevado número de opus llevan ese título en cada alusión que a ellos se hace (Bach, Mozart, Haydn, Schubert...). Pero entonces, ¿qué ocurre con aquellos creadores deficitarios como Fauré, Scriabin o Anton von Webern?, ya que nadie duda en adjudicarles tal mérito calificativo, el de *genio* me refiero. Y yendo más allá pienso en aquellos otros a los que se tacha de geniales por la creación de una sola obra (eterna, eso sí: el *Adagio* de Albinoni, el *Adagio para cuerdas* de Samuel Barber...), e incluso en aquellos que han pasado al reino de los cielos por el ojo de una aguja, esto es, con una sola frase musical, como Joaquín Rodrigo con la frase de su *Concierto de Aranjuez*, Katchaturian con su *Danza del sable* de la suite *Gayaneh*, o Ralph Vaughan Williams con su *Fantasía sobre Greensleeves*, tildados de genios por haber logrado aislar un bacilo inmortal. Creo que categorizar no es justo para muchos de ellos, y la sobrevaloración forzosa de algunos enuclea injustamente la grandeza de otros a los que quizá les faltó seguridad, tiempo

y predisposición, pero rompieron su molde y ofrecieron al mundo su particularísimo modo de combinar musicalmente las esquilas.

La Santísima Trinidad del hecho creador es el por qué, el cómo y el dónde. El enigma inserto en el palpito creador es una integración de esas tres variables que interdependen y al final plantean una incógnita: la incógnita del germen y del vertido creador en su existencia unidimensional. Hasta ahora la inspiración ha sido un valor no cuestionado y convertido en dogma de fe en el episodio, o mejor, en el encadenamiento de episodios creadores, pero tendremos ocasión de ver hasta qué punto se puede desmitificar y hasta cuestionar la imbricación de una ardua meditación o de una poderosa concentración en la fabricación de la idea y en la propia concatenación de ideas que conforman la obra. No busquen axiomas sesudos entre la causa y el efecto porque hay uno que define el hecho creador a la perfección: «Aquí te pilló, aquí te mato». Pero como contrapartida a esa facilidad veremos también cómo en determinados períodos de su vida no pocos compositores sufrieron una dramática parálisis en el hallazgo temático o melódico, incluso aquellos que más prolíficos se habían mostrado y cuyo caudal musical ha llegado hasta nosotros para cubrirnos por completo. Son la cara y la cruz de una moneda que sufre como ninguna otra las devaluaciones del país más inconstante que puede existir: el cerebro.

Silencio, se rueda

Este aviso daba risa a no pocos compositores, para los cuales el silencio no era un cooperador necesario en el trance creador, sino una circunstancia externa puramente aleatoria. Shostakovich hizo un guiño a Goethe como firmante que era este de la teoría de la preferencia de la injusticia al desorden. Cuenta Galina, la hija del compositor, cómo cuando su padre componía no era necesario guardar silencio, siendo lo único que le irritaba, eso sí, que su mesa estuviera desordenada. Buena prueba de ello es lo que

refiere Guérbert Rappoport, director del vodevil cinematográfico *Moscú, barrio de Cheriómushki*, basado en la música de Shostakovich:

Aquella tarde fui a verle al Hotel Europa, de Leningrado, en el que se hospedaba. Shostakovich tenía visitas. Estaba sentado a la mesa escribiendo algo e intercambiando bromas. Todo el mundo estaba animado y yo me sentía triste: toda esperanza de conseguir la música para la película se esfumaba. Shostakovich seguía escribiendo y charlando a la vez. Me levanté dispuesto a marcharme. «Pero, ¿por qué se va?», me preguntó el compositor, y me tendió las hojas de notas que acababa de escribir: eran nuevos fragmentos musicales para mi película Cheriómushki. Así presencié el milagro de la música creada por un genio. Eran los mejores fragmentos [...].



Shostakovich era un claro ejemplo de escritura automática, aunque con su Cuarta sinfonía la tinta se secó en la pluma.

Esa división del cerebro en compartimentos estancos promotora de dos tareas concurrentes (una charlar y la otra componer) fue diversión de no pocos compositores. Saint-Saëns se quejaba de que le costaba Dios y ayuda extraer una idea y desarrollarla; sin embargo, el crítico musical George Servieres le vio trabajar y afirmó que componía de pie frente a un gran pupitre, llenando cuadernos de notas a una velocidad endiablada y sin la menor vacilación, todo ello mientras ambos conversaban animadamente. Pero fue quizá Franz Schubert quien evidenció la más extraordinaria capacidad de abstracción selectiva en sus episodios creadores, siéndole completamente indiferente que hubiera jaleo a su alrededor o que llegara sin avisar cualquier hijo de vecino a contarle sus cuitas. Si en lugar de papel pautado hubiera tenido bajo su pluma un crucigrama las dificultades habrían sido infinitamente mayores. Su amigo Schober escribió de él tras su muerte que «iba con frecuencia a los cafés y componía allí sus bellos *lieder*, lo mismo que hacía en el hospital (donde compuso los *Müllerlieder*, según cuenta Hölzer), al que le condujo su vida voluptuosa y sensual». Aquella capacidad de evasión se traslucía en su fisonomía, cercana a la de un Dante en descenso a los infiernos para narrar los sortilegios del inframundo. Su amigo Hüttenbrenner recordaba cómo «después de haber compuesto, Schubert llegaba a mi casa como un sonámbulo. Sus ojos brillaban, centelleaban como el cristal, y entonces chasqueaba la lengua muchas veces». Otro de sus amigos, Joseph von Spaun, recordaba cómo tenía «toda la apariencia de un sonámbulo mientras componía», algo en lo que coincidía su amigo el tenor Heinrich Vogl, quien manifestaba estar seguro de que cuando el gran Schubert creaba lo hacía en un estado de sonambulismo. También Richard Strauss se había abonado a la creación sin preparación de escenario alguno. El acondicionamiento lo llevaba dentro, de manera que el cómo y el dónde eran variables irrelevantes:

Yo compongo en todas partes —decía—, paseando o de viaje, comiendo o bebiendo, en casa o fuera, en hoteles ruidosos, en mi jardín, en el tren. Mi bloc de notas nunca me abandona y en cuanto aparece un motivo lo fijo por escrito. Una de las melodías más importantes de *El Caballero de la rosa* se me ocurrió jugando a las cartas... De todos modos para mi producción lo mejor es la soledad total.



Carl Czerny era un creador infatigable, que acumulaba piezas y luego no sabía qué hacer con ellas.

A Stravinski le ocurría algo igual cuando viajaba en tren. La regular cadencia de las traviesas predisponía al sueño o a la inspiración, y esta no tenía por qué llegar necesariamente de los floreados campos que se rendían a su vista tras la ventana, sino de lugares bastante más ordinarios. En un viaje hecho en enero de 1915 (32 años) el compositor coincidió en el compartimento con dos borrachos que también se dirigían a Montreux (Suiza); de repente hubo

algo en ellos que le llamó la atención: entonaban una canción notablemente sincopada, así que cogió su libreta, anotó aquella melodía y la utilizó en la escena final de su ópera *Las bodas*. También en el tren encontró su inspiración George Gershwin para su obra más reconocida, la *Rhapsody in Blue*. Lo cierto es que la había comenzado sin un plan preconcebido, tan sólo esbozando aquí y allá unos temas, y fue precisamente en un viaje a Boston para los ensayos de *Sweet little devil* cuando la luz se hizo:

Fue metido en el tren, con su ritmo de acero, su ruido estrepitoso, que tantas veces estimula a los compositores (yo oigo música a menudo en el corazón del ruido), cuando de pronto oí (y hasta vi sobre el papel) la completa construcción de la rapsodia desde el principio hasta el fin [...]. Una semana después de mi regreso de Boston tenía acabado en borrador la estructura de la Rhapsody in Blue.

Rimski-Korsakov tuvo igualmente su particular experiencia ferroviaria, ya que cierto día de 1826, contando con dieciocho años, sacó dos billetes a un tiempo, uno previsto, para él, y otro imprevisto para su *Primera sinfonía*, ya que viajando junto con su tío a Tikhvin para visitar a su padre moribundo compuso en el vagón el tema principal de su último movimiento. Incluso al tren debemos una de las obras más sugerentes escritas para piano, el *Concierto en Sol mayor*, de Ravel, quien contó a Robert de Fragny cómo la obra le llevó sólo dos semanas de trabajo, ocurriéndosele el tema inicial en el tren que hacía el trayecto de Oxford a Londres.

Ya se sabe cuáles eran los trenes del siglo XVIII, de traqueteo más infernal y con unas sacudidas que removían mucho más el aparato digestivo que las conexiones sinápticas cerebrales, así que en lugar de para comer... ¡se aprovechaban para componer! Mis lectores saben que me refiero a las diligencias. Viajaba Mozart en noviembre de 1772 (16 años) de Innsbruck a Milán cuando compuso en el trayecto nada del otro mundo, sólo seis

cuartetos de cuerda (*K. 155* a *K. 160*), según él «para distraerse». En definitiva, durante toda su vida Mozart fue incapaz de una sola inspiración pulmonar si no iba acompañada de un compás musical. Sólo tres meses antes de su muerte escribía a su libretista Lorenzo da Ponte: «Yo continúo, porque componer me cansa menos que reposar». Jacques Offenbach prefería mucho más los baches de los caminos a los de la inspiración, de ahí que no dudara en aprovechar el tiempo que separaba su casa de los teatros para ponerse a componer, dando para ello la orden de instalar un escritorio en su carruaje. Frisaba los sesenta años y no había tiempo que perder, un tiempo que sólo le concedió un par de años más de vida.

Hasta aquí la inspiración a ruidoso golpe de locomoción. Si ahora pidiera a mis lectores que adivinaran qué compositor compuso más de ochocientos opus, rápidamente pensarían, siquiera por aproximación, en Mozart, Bach o Schubert, pero jamás en Carl Czerny, que tan injustamente ha pasado a la historia como autor de los ejercicios de piano por los que todos hemos pasado en los primeros años de aprendizaje. Sin embargo, Czerny era un creador prodigioso que trabajaba simultáneamente en media docena de obras y cruzaba de una a otra sin ningún tipo de contaminación temática o melódica, incluso conversando con cualquiera que llegara a su casa y le pillara en esas trazas. De hecho tenía en su estudio varios escritorios con una obra empezada en cada uno de ellos. Puccini era de los que sintonizaba amablemente con las verborreas ajenas, llegando incluso a llamar de noche a sus amigos para que le acompañaran en su estudio de Torre del Lago mientras componía, permitiéndoles hablar cuanto quisieran bajo un par de condiciones innegociables: que le ignoraran por completo y que bajo ningún concepto silbasen o tararearan las melodías escuchadas en aquel paritorio. Muy sorprendido estaba Busoni de aquella misma virtud en el genial Saint-Saëns, de quien en París le habían contado maravillas, entre ellas su capacidad para escribir una nueva composición sobre el papel «y a la vez sostener una ágil y brillante conversación con amigos e invitados». Villa-

Lobos tampoco andaba falto de originalidad cuando reveló su manía de tener una radio encendida permanentemente cuando componía. «Lo oigo todo, absolutamente todo —contaba—. El fútbol, el beisbol, las carreras de caballos, la lotería [...]. Para mí es ruido, un simple ruido que me ayuda a trabajar».



Para Puccini no había escenario creador más apto que la amable verborrea de sus amigos.

Pero el caso más llamativo es el de Jacques Offenbach. De haber vivido unos años más para leer *El ruido y la furia* se hubiera extrañado de que aquellas dos condiciones humanas pudieran emparejarse en fatídica relación causal, y es que el francés adoraba el ruido para componer, ello hasta extremos poco creíbles si no contáramos con el testimonio de su amigo y libretista Ludovic Halévy, quien tres años después de fallecido el compositor en 1883 evocaba una escena casera de 1864 (45 años):

No puedo mirar la partitura de La bella Helena sin ver a Offenbach orquestando en el pequeño escritorio de su oficina en la rue Laffitte. Escribía, escribía y escribía... ¡y con qué rapidez! De vez en cuando, para buscar una armonía, tocaba

el piano con la mano izquierda mientras que la mano derecha seguía deslizándose sobre el papel. Sus hijos iban y venían a su alrededor (cuatro hijas y un hijo), gritando, jugando, riendo y cantando. Llegaban amigos, colaboradores... Con una completa libertad de espíritu Offenbach conversaba, hacía bromas... y la mano derecha no se detenía ni un solo instante. Es más, cuando todos callaban de golpe al percatarse de lo mucho que molestaban él levantaba la cabeza y exclamaba: «¡No puedo seguir trabajando si todos se callan!».

Ver para creer.

Cerebros sin freno de mano

La historia de la música está llena de raptos creadores verdaderamente inverosímiles donde la velocidad y la lucidez se aliaban en un viaje de ida y vuelta a las regiones creadoras que duraba unas horas, incluso a veces sólo unos minutos. Dado que en aquella época no había Ipads, ni *tablets* ni portátiles, y cuando se les hablaba de «última generación» sólo era para trazar líneas de parentesco, uno se ponía a garrapatear notas donde podía. La inmortalidad estaba en juego, así que no se podía andar con remilgos. Durante una época Beethoven no ganaba lo suficiente como para tener papel pautado en estocaje, así que proseguía sus secuencias musicales por el primer lugar firme con que su pluma se topaba, y, ciertamente, los postigos de las ventanas eran un lugar tan bueno como otro cualquiera. A principios de 1824, tres años antes de su muerte, consiguió una habitación en el Hotel del Águila, en Viena, lo que sólo fue posible por la intermediación de su amigo Schindler, quien difícil lo tuvo para vencer al dueño y los recuerdos nada buenos que aún guardaba de aquel cliente, dada su costumbre de lavarse a manotazos como un oso, poniendo todo el suelo perdido y arrancando las quejas de sus vecinos. El caso es que aquel accedió

finalmente a hospedarlo, pero con la condición de que Beethoven pagara los postigos de las ventanas, en su día llenos de anotaciones musicales, que un rendido admirador había arrancado de cuajo previo pago de una notable suma de dinero, quedando la ventana desguarnecida. El compositor aceptó la imposición y en aquella habitación alumbró la *Novena sinfonía*. El «problema» de Beethoven era que su cabeza componía a todas horas, y aquello a Bettina Brentano la desesperaba, porque cuando uno guardaba silencio para escuchar lo que el genio 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 Schnyder 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». Cuando Beethoven entraba en frenesí creador el mundo se detenía a su alrededor y sólo, sólo él llevaba en los bolsillos los puntos para poner sobre la íes. Se admiraba Schindler en sus recuerdos sobre Beethoven del éxtasis en que compuso en 1819 el Credo de su *Missa solemnis*:



Sobre estas líneas el manuscrito de la monumental Sonata opus 109 de Beethoven.

Jamás le he visto en un estado parecido de total absorción [...]. ¡Con la cara sudorosa golpeaba los tiempos, medida por medida, con las manos y los pies, antes de escribir las notas! Sus vecinos se quejaban de que no les dejaba descansar día y noche con sus pataletas y sus golpes. El propietario le puso en la calle. Todos, por todas partes, le miraban como un loco, y verdaderamente parecía un poseído.

Por entonces el compositor vivía en Mödling y ya estaba completamente sordo. Recordaba su amigo Ignaz von Seyfried que jamás salía de su casa sin su cuaderno de música, donde anotaba las ideas al vuelo, un cuaderno para él imprescindible, hasta el punto de que al propio Beethoven gustaba recitar al respecto las palabras de Juana de Arco en *La doncella de Orleans*, de Schiller: «No puedo marchar sin mi estandarte».

Berlioz compuso su ópera *La condenación de Fausto* sin noción de horarios ni de escenarios. El torrente de música era tal que bajo ningún concepto podía permitirse esperar a llegar a su casa, así que...

... escribía donde y cuando podía: en un carruaje, en los ferrocarriles, embarcado y aún en las ciudades, a pesar de las tareas que me imponían los conciertos que debía dar en ellas [...]. En Pesth, a la luz de la lámpara de gas de una tienda y mientras vagaba una noche por la ciudad escribí el texto del coro Ronde des paysans. En Praga me levanté a medianoche para escribir un tema que temía olvidar: el coro de ángeles de la apoteosis de Margarita. En Breslau escribí el texto y la música de la canción en latín de los estudiantes, Jam nox stellata velamina pandit. A mi vuelta a Francia, habiendo ido a pasar unos días cerca de Ruán, en casa del barón de Montville, compuse allí el trío Ange adoré dont la céleste image. El resto fue escrito en París, siempre en los momentos libres: en casa, en un café, en el Jardín de las Tullerías y hasta sobre un mojón en el Boulevard du Temple.

Memorias

A Enrique Granados la inspiración le visitaba por desgracia bien vestido y paseando de ordinario, de ahí la detracción presupuestaria que el matrimonio hacía para la tintorería. Su ayudante José Altet cuenta que el maestro salía siempre de casa con los puños de la camisa muy limpios, pero el color se torcía por el camino y terminaba por llegar a casa siempre con ellos emborronados de notas. «Iba por la calle y se paraba a escribir en la camisa lo que oía dentro de sí. La música le obsesionaba».

Entre 1965 y 1966 Stravinsky compuso sus *Cánticos de Réquiem*, a los que él siempre llamaba *mi Réquiem de bolsillo*, ya que la mayor parte de la obra había sido compuesta a salto de mata, o más bien a salto de podio, en

cuadernos que llevaba con él, entre concierto y concierto en aquellos lugares donde era invitado a dirigir. Tenía ochenta y cuatro años y la inspiración seguía siendo un feliz incordio, un incordio que también padeció Ferruccio Busoni desde joven. Así de exaltado escribía desde Berlín a su esposa Gerda el 19 de julio de 1897 (31 años) sobre la gestación de la que ese año fue su obra capital, la *Obertura Comedia*: «Esta noche me ocurrió una cosa verdaderamente maravillosa. Me senté a la mesa después de medianoche, escribí hasta la mañana y compuse una obertura de principio a fin de un solo golpe».

Cuando la música pide que la vistas despacio...

Y es que a veces la lentitud también era garantía de perfección, bastante más que la rapidez. Es de entender que las ráfagas de inspiración obligasen a una escritura veloz y, por tanto, a una mezcla de melodías que en no pocas ocasiones se volvían contra el autor, obligándole a una sistematización ordenada y cuidadosa de semejante tráfago. Ahí estaba el quid: tamizar las pepitas y desechar la arena. Alguno grano a grano. Ya Shostakovich reconocía en su madurez la desconfianza que le producía aquella su manía de componer demasiado rápido y su probable incompatibilidad con la calidad final de la obra, así que había quien se lo tomaba con mucha filosofía, más cercana a la *Ética a Nicómaco* que a cualquier otra: «Debemos practicar cómo llegar a la medianía determinando a cuál vicio tendemos y luego buscando conscientemente el otro extremo, hasta llegar al equilibrio». A ese equilibrio aspiraron muchos, llevándolo como un cántaro sobre la cabeza y cuidando de no verter una sola nota de superfluidad. Robert Schumann empezó su vida creadora con palos en las ruedas, pues de otra forma no se explica que hubiera empleado tres años en componer su opus 2 para piano, *Papillons*, mientras siete años después demostraba con su opus 16 que era capaz de lo contrario, regalando a la posteridad un monumento al pianismo como es la *Kreiseriana*, suite de ocho piezas compuesta en tres días. Repito:

tres días. Igor Stravinski era de los lentos, de los insufriblemente lentos. En 1929 se propuso escribir un concierto para violín y, para penetrar en los arcanos del instrumento, pidió ayuda al joven violinista Samuel Dushkin, quien se sorprendió de que el maestro compusiera con el freno de mano puesto: «Stravinski se pasaba las horas al piano, intensamente concentrado, gruñendo y luchando para concretar las notas y los acordes que se diría que escuchaba». El propio Stravinski, hablando de su *Concierto para dos pianos solos*, admitió haberle llevado una barbaridad de tiempo, desde 1931 a 1935, debiendo dejar dormir la partitura porque «no conseguía oír el segundo piano». Berlioz tampoco lograba oír la voz de su segunda profesión, lo que era un problema, ya que era el periodismo lo que realmente le daba de comer. Dominaba con relativa facilidad la instalación de un fa tras un do, pero la cosa cambiaba cuando se trataba de una a tras una efe o cualquier otra combinación léxica. Cuenta en su *Autobiografía* cómo...

[...] una vez permanecí tres días enteros en mi habitación para escribir una crónica sobre la Ópera Cómica sin conseguir empezarla [...]. Acababa de renunciar a encontrar el comienzo de mi artículo; era el atardecer del tercer día. Al día siguiente conseguí por fin, no sé de qué manera, garrapatear no sé qué sobre no sé quién. ¡Han pasado quince años desde entonces...! Y mi suplicio sigue todavía [...].

Un ejemplo característico de notable lentitud era el de Anton von Webern, quien a pesar de haber vivido sesenta y dos años resulta que entre su Op. 1 (1908) y su Op. 31 (1943) distan nada menos que treinta y cinco años. No hace falta ser repostero para saber que hacer el pastel lleva mucho más tiempo que poner la guinda, pero Webern podía volver del revés todo el recetario que se le antojase, como ocurrió con su último opus, el 31, una *Cantata para soprano, bajo solo, coro mixto y orquesta*, en la que invirtió dos años y nueve meses, a pesar de que anda por los quince minutos de

duración. Con ejemplos como el de Webern es fácil desatascar la errada idea de que el compositor, por el mero hecho de serlo, ha de entregarse a su obra a pleno rendimiento, más que el de un manufacturero o un ceramista a las suyas. El caso de Erik Satie, sin obligaciones familiares ni laborales, me recuerda a los mitológicos trabajos de Hércules, que se quedaron en siete. Satie se impuso más o menos ese número y no pasó de ahí: una forma como otra cualquiera de disfrazar de obediencia la pereza, un pecado capital que capitalizaba como nadie, siendo consciente de ella y asumiéndola con resignación. Sólo en dos ocasiones pareció despertar de aquella extraña hibernación que le duraba todo el ciclo anual. Una fue en 1923, cuando fue requerido para colaborar con los *Ballets Rusos* de Diaghilev, entregándose a una labor impetuosa; escribía en septiembre de aquel año a su amigo Darius Milhaud: «Estoy trabajando como un obrero en su obra (cosa rara)». Aclaremos que los paréntesis son del chistoso Satie. La otra fue durante la única ocasión en la que estuvo enamorado. Se trataba de la pintora de Montmartre, Suzanne Valadon, quien le inspiró una pieza para piano, *Vexation*, de... ¡13 compases! pero de notable duración, ya que exigen la repetición de 840 veces, ni una más ni una menos, con un *diminuendo* de volumen hasta hacerse inaudible. Sobra decir que la mentada pieza no se toca en ninguna sala de conciertos, salvo quizá algún 28 de diciembre y previa advertencia al espectador en el puesto de venta de entradas. Satie tenía un problema con los pecados capitales: que todos eran tan atractivamente cosmopolitas que no sabía en qué capital quedarse. Sin embargo, la pereza la cultivó con fruición y no dejó una de sus calles por recorrer. En enero de 1897 concluyó por fin su *Sexta* (y última) *Gnossienne* para piano, de poco más de tres minutos de duración. Le llevó dos años. La pieza forma parte de un ciclo que, frisando la media hora de duración, le llevó unos diez años de esfuerzo. Un amigo definió sin pelos en la lengua el sistema de trabajo del compositor: «Satie nunca hizo nada [...]. Nunca le vi

trabajar, ni escribir, ni tomar notas». Supongo que Satie podía contar sus amigos con los dedos de una mano. Y que tenía un dedo metido en cada ojo.



Zoltan Kodály se tomaba lo de componer con mucha más filosofía que musicología.

Despacio, demasiado despacio componía también Charles Ives, rayando a veces la exageración, tal como ocurrió con su *Quinta sinfonía*, comenzada con el suficiente combustible en 1911, pero aparcada en la cuneta en 1928 con el depósito vacío y el embrague quemado de tanto reducir a primera. Cesar Cui estuvo cerca de batir ese record, ya que con su primera obra no se estrenó a lo grande, sino a lo lento. Se trata de su ópera *Ratcliff*, estrenada en 1869. Tardó unos diez años en completarla, y todo para alcanzar ocho representaciones. Pero Ives era un prodigio de velocidad al lado de Zoltán Kodály. Este admiraba a Yehudi Menuhin hasta tal punto que se propuso componer un concierto para violín expresamente para él, pero murió en 1967 sin poder terminarlo. Si se preguntan mis lectores por qué razón el violinista o los herederos del compositor no encargaron a Shostakovich la continuación de la obra, mejor lean las poderosas razones que aduce el propio Menuhin,

porque el caso es que Kodály sólo fue capaz de escribir... ¡una hoja! Así lo cuenta en su libro autobiográfico *Lecciones de vida*:

Otro músico que compuso algo para mí, pero no alcanzó a concluir su obra, fue Zoltán Kodály. Quiso escribir un Concierto para violín, pero sólo terminó una página. Se lo pedí durante largos años y parecía gozar de buena salud. Ya era un anciano, pero todos los días nadaba y se ufanaba de su buena complexión. Completó una página y prometió terminar la obra durante un crucero que jamás realizó. Para animarlo le envié un cheque por esa primera página y le prometí otros por cada página sucesiva, pero adujo: «No, es evidente que compongo música bastante mala cuando mis honorarios fluyen con tanta generosidad».

Muchas más representaciones que las de Ives alcanzaban las óperas de Puccini, todas salvo una, su caballo de batalla, un caballo de cartón en una batalla de mentira: *Edgar*. Esta ópera no tuvo nada que ver con sus hermanas posteriores; parecía fruto de una relación extramatrimonial, de un padre y madre desconocidos entre ellos, porque ni el padre era Puccini ni la madre su habitual inspiración. Habiéndose puesto a la tarea en el verano de 1884 no la terminó hasta el otoño de 1888, y en aquel lapso tuvo que soportar tanto las recensiones de su editor Ricordi como las presiones de su amante, que le ponía como ejemplo de buen hacer a Verdi, recordándole que en el mismo período de tiempo este había logrado componer *La traviata*, *Rigoletto* y *El trovador*. En aquellas condiciones no es extraño que Puccini hubiera llegado a aborrecer aquel subproducto no de su inspiración, sino de aquella conspiración de quienes le rodeaban. De hecho en el comienzo del segundo acto existe esta nota en la partitura original: «la cosa más horrible que he escrito en mi vida», y más adelante, ya al final de la ópera, en la

parte en que la multitud grita «¡oh horror!», él acude en su refrendo: «Cuánta razón tienen».

Maurice Ravel tenía pocos enemigos, pero uno de ellos, declarado, era la velocidad. Estaba seguro de que una pieza que quisiera pasar a la historia no podía reunir cualidades notables si las notas le estallaban de súbito en la cabeza y la onda expansiva las plasmaba de inmediato en el papel pautado. Esas obras serían devoradas por la posteridad como los hijos de Saturno por su padre. Por eso no había nada como mascar un puñado de notas hasta que los dientes se cayeran. Su hermano Edouard comentaba al poeta belga José Bruyr cómo de entre las muchas cualidades de su hermano destacaba la honestidad que encerraban unas palabras que repetía con frecuencia: que para concluir una determinada obra sólo tenía que escribir tres compases, pero que esos compases le llevaban meses, incluso años.

Franz, el hijo de Richard Strauss, había heredado de su madre cierta capacidad de mando y ascendencia sobre su padre, hasta el punto de que tras la segunda guerra mundial, viendo cómo en las postrimerías de su vida derrochaba el tiempo mandando multitud de cartas a funcionarios alemanes en lugar de componer, le dio un toque de atención y una orden que con su madre siempre había dado un resultado inmediato: «¡Ponte a trabajar, Richard!». Quizá por quitárselo de encima le hizo caso y es por ello que, gracias a Franz, tenemos sus famosas cuatro últimas canciones para orquesta: *Vier letzte Lieder*. De hecho, no bien hubo finalizado la partitura de la última escribió a su nuera Alice: «Ahí van las canciones que tu marido me ordenó componer».

¡Hagan ruido, por favor!

Abramos otro apartado para cultivar la singularidad de aquellos compositores cuyos resortes creadores eran movidos por las causas más difíciles de aventurar. Ni silencio, ni soledad, ni aislamiento, ni equilibrio, ni salud ni nada parecido. Frío, muy frío, así que no tengan miedo a tocar los perfiles de

la adivinanza porque de seguro no se van a quemar. Charles Chaplin hubiera entendido a la perfección a Maurice Ravel cuando reconoció en una entrevista de 1932 (57 años) lo siguiente: «Mucho de mi inspiración se debe a las máquinas. Me fascina entrar en una fábrica y observar las grandes máquinas trabajando. Es un espectáculo impresionante y grandioso. De hecho fue una fábrica la que me inspiró el *Bolero*». Una cadencia similar le vino que ni pintada a Wagner en 1856, donde lo que parecía un inminente homicidio bajo eximente de trastorno mental transitorio se convirtió en profundo agradecimiento a la víctima, un hojalatero que tenía de vecino en el barrio de Zeltweg (Zúrich), con el que el compositor mantenía continuas disputas debido al ruido de sus martillazos, que le impedían avanzar con el primer acto de *Sigfrido*, hasta que con aquel redoble molesto fue abriéndose paso un tema, una idea, un nudo escénico que inspiró el acceso de furia de Sigfrido hacia Mime. Tras ello capituló con el hojalatero para que se atuviera a unos horarios de trabajo razonables, aunque terminara por confesar a Franz Liszt que aquellos ruidos y los propios de la calle le impedían cualquier progreso normal. Fue en aquel momento cuando, por fortuna, Otto Wesendonck puso a su disposición una casa aneja a su mansión en el distrito del Engo, en Zúrich, corriendo el año 1857, donde por fin pudo finalizar ese acto y proseguir con los restantes.

Mozart también hallaba inspiración en cualquier cosa que metiera ruido, y más en concreto en el único ruido que hasta el músico más neurótico toleraría: el vagido de su hijo recién nacido. El caso es que cada vez que Constanze daba luz a un hijo Mozart ponía su mesa y su silla a la puerta de aquella habitación y la mano garrapateaba alocada. Cuando nació el primero (Raimund Leopold, que moriría dos meses más tarde), estaba componiendo el *Cuarteto en Re menor (K. 417b)*, donde algunos pasajes están inspirados en los gritos de dolor de su esposa, si hacemos caso a esta, dado que ella misma los tarareó una vez recuperada a un matrimonio amigo, los Novello. El musicólogo Hildesheimer los sitúa en los compases 31 y 32 del Andante.

El corolario de todos los ruidos es, como no podía ser de otra manera, la guerra, y con ella, por añadidura, todo el espectro de manifestaciones en que se ramifica: la tensión, el pavor, el dolor, la incertidumbre, los llantos, las explosiones, los brotes de rabia y todo un catálogo dramático cuyos detalles son aquí de inteligente ahorro. Ya veremos unas páginas más adelante cómo la práctica totalidad de los compositores, salvo alguna honrosa excepción, sufrió una feroz inhibición de su capacidad creadora en los años de guerra. La de Shostakovich es la más conocida. Pero la de Maurice Ravel ya no lo es tanto. El caso es que la guerra inspiraba febrilmente a este y ejercía en él la petición de una necesidad creadora como contrapeso necesario a la destrucción del mundo. Carta de 3 de agosto de 1914 (39 años) a Cypa Godebski: «Ya no puedo más. Esta pesadilla, renovada cada minuto, es demasiado horrible. Creo que me volveré loco o seré víctima de pensamientos obsesivos. ¿Cree usted que ya no trabajo? Nunca he trabajado con una furia tan desesperada y heroica». Carta del día siguiente al compositor francés Maurice Delage: «Sí, trabajo, y con la seguridad y la clarividencia de un loco. Pero durante este tiempo también trabaja la melancolía, y de repente sollozo sobre los bemoles». Precisamente en esos días terminaba su *Trío para piano*, pero, paradójicamente, su inspiración se extingue por la desolación de no haber sido llamado a filas en defensa de la patria. Carta de 8 de septiembre a Ida Godebski: «Como usted habrá previsto, mi aventura terminó de la manera más ridícula: no me quieren porque peso dos kilos menos de lo requerido [...]. Ahora me encuentro inactivo. Ya no tengo voluntad de trabajo». Su suerte cambia cuando le enrolan como conductor de un camión ambulancia, a la que Ravel llama *Adelaida*, en memoria a su *ballet* de 1912. Stravinski admiraba a Ravel por no caérsele los anillos con esa elección personal y consciente: «a su edad y siendo quien era podía haber servido en un lugar menos conflictivo, o simplemente no haber participado».

Tampoco a César Franck a sus cincuenta y un años pareció afectarle demasiado la guerra franco-prusiana de 1870. Buena parte de su magna obra *Les Beatitudes* la compuso durante ese año, con los jugos gástricos colaborando con un ritmo de regulares resonancias, ya que en casa de los Franck se comía básicamente chocolate fundido con carbón, que el compositor se encargaba de llevar dentro de un cubo en cada mano mientras cruzaba París de un extremo a otro.

Incluso alguien tan imprevisible como Erik Satie encontró inspiración en la guerra, pero a su manera, por supuesto. En la tarde-noche del 13 de marzo de 1918 (51 años) los aviones alemanes bombardeaban París. El valiente de Satie no perdió el tiempo, y en lugar de refugiarse en cualquier búnker o sótano se fue a uno de los sitios más hermosos (¡y desprotegidos!) de la capital, henchido de inspiración. Un amigo del músico narra la guisa en la que se lo encontró:

La noche del bombardeo en 1918 vi a un hombre tendido a los pies del Obelisco, en la Plaza de la Concordia. Me incliné sobre él, pensando que estaba muerto. Era mi viejo amigo Satie. Le pregunté qué estaba haciendo ahí y me dijo: «Sé que es ridículo y que no estoy en el refugio. Pero ¡qué diantres! Esa cosa se eleva en el aire y me da la sensación de estar refugiado. Así que compongo una pieza musical para el Obelisco».

Sobra decir que en sus opus no hay rastro al respecto.

Chaikovski no tenía fácil la génesis de su *Cuarteto de cuerdas Op. 11*, que compuso por necesidad de dinero, ya que andaba por entonces algo estreñado de ideas musicales, así que no tuvo más remedio que pedir prestada algo de ayuda, no de la madre naturaleza, sino de quien abnegadamente la cuidaba: ¡de un jardinero! Y es que su famoso y lacrimógeno *Andante cantabile* está inspirando en la cancioncilla que de

aquel oyó a través de la ventana en su casa de Kamenka, mientras lo que le ocupaba era en realidad la instrumentación de su ópera *Ondina*. La letra que le llegaba no era precisamente un dechado de lirismo, lo que le da al brote creador un doble valor: «Vania se sentó en el diván y fumó una pipa». Estar con el oído atento sin duda daba mucho juego... Algo muy similar le ocurrió a Verdi cuando su cabeza armaba las piezas de *Aida* en el invierno de 1869. Cuenta un músico que intervino en el estreno de la ópera en El Cairo (1871) cómo había coincidido con el maestro en un almacén de loza en Parma cuando empezó a sonar en la calle una cantinela. Se trataba de Paita, el popular vendedor ambulante de peras cocidas, que las ofrecía cantando su melodía a un volumen utilísimo. Cuenta el músico que Verdi se quedó extasiado. Cortando todo contacto sensorial con los allí presentes sacó una libretita de su chaleco, se asomó a la puerta y empezó a hacer rápidas anotaciones. Grata sorpresa se llevó el narrador cuando ensayando *Aida* dos años después reconoció de inmediato la melodía, concretamente al principio del tercer acto, en la invocación de las sacerdotisas a orillas del Nilo: «O tu che sei d'Osiride / Madre inmortale e sposa...».

Nada como una carta de almohadas

A veces los sueños no son sueños, sino obras. Calderón de la Barca infravaloró el poder del dios Morfeo en sus coqueteos con esa raza de privilegiados que no utilizaba el sueño para reponer fuerzas, sino para alinear sonidos, convirtiéndose en un franco aliado de los músicos en sus raptos creadores. La brizna musical se quedaba cobijada en un intersticio cerebral y le pasaba lo que a la voluntad de Schopenhauer: que era cazadora. Y de noche saltaba sobre piezas nada despreciables.

En junio de 1853 Berlioz entrevió en sueños una sinfonía y, poniéndola en el platillo de una balanza, observó que su peso le llevaría decididamente a la ruina. Con el falso dramatismo y jocosos pragmatismo que tiñen sus

Memorias fue tirando del hilo y comprobó que no servía para salir de ningún laberinto, sino para meterse y perderse en todos ellos:

*Cuando me levanté a la mañana siguiente recordaba casi toda la primera parte, que [es lo único que puedo recordar ahora] estaba escrita en un compás de 2/4. Allegro, en la menor. Iba hacia mi mesa para escribirla cuando pensé de pronto: si escribo ese trozo me veré obligado a escribir el resto; la escala a la que tiende mi mente a trabajar en estos momentos dará a esta sinfonía proporciones enormes. Tendré que dedicar tres o cuatro meses exclusivamente a este trabajo (me llevó siete escribir *Roméo et Juliette*), no podré escribir casi ningún artículo. Mis ingresos disminuirán de acuerdo a ello. Entonces, cuando esté terminada la sinfonía seré lo suficientemente débil como para hacerla copiar. Lo haré, cosa que me pondrá en una deuda de 1.000 ó 1.200 francos. Una vez que todas las partes estén copiadas estaré acosado por la tentación de hacerla interpretar. Daré un concierto, cuyos ingresos apenas si cubrirán la mitad de los gastos. Perderé lo que tengo, me faltarán los medios para hacer frente a las necesidades de mi esposa inválida, no podré hacer frente a mis gastos personales ni tendré suficiente para pagar la pensión de mi hijo en el barco en que pronto se enrolará. Estas ideas me hicieron estremecer y tiré la pluma diciendo: «¡Bah!, mañana me habré olvidado de la sinfonía». A la noche siguiente la sinfonía volvió obstinadamente a mi cerebro y se alojó en mi cabeza; escuchaba claramente el allegro en la menor: más aún, me parecía verlo escrito. Desperté presa de una febril agitación; canté el tema, cuyo carácter y forma me agradaban extremadamente; estaba pensando en levantarme... pero las reflexiones del día anterior volvieron a mí, me defendí contra*

la tentación y me aferré a la esperanza de olvidarla. Por fin volví a coger el sueño y al día siguiente al despertar todo recuerdo de ella se había desvanecido para siempre.

Se habla mucho del estado durmiente en el que a Coleridge le llegó completa y de sopetón la *Balada de Kubla Khan*, pero muy poco de cómo se gestó el origen de *El oro del Rin*. El 5 de septiembre de 1853 (40 años) estaba disfrutando Wagner de unas vacaciones en La Spezia cuando se echó en el sofá para dormir la siesta, de manera que sumido en un trance entre la duermevela y la inconsciencia se apoderó de él la imagen de una corriente de agua: «El murmullo de la misma —dice en *Mi vida*— se me representó pronto con la sonoridad musical del acorde de *mi* bemol mayor, el cual fluctuaba irresistiblemente en transformaciones figurativas [...]». Algunos críticos ven en este episodio el origen de *El oro del Rin*, dado que en esa época andaba Wagner pergeñando su tetralogía, comenzada de hecho el 1 de noviembre de 1853 y quedando tan sólo nueve semanas después estructurada toda la ópera, alambicada, por cierto, en el acorde de *mi* bemol mayor.

Al igual que Wagner, también Stravinski era prolífico cuando se ponía de codos contra la almohada, y así es como reconoce en sus *Dialogues* que en una noche de diciembre en 1922 vio en sueños la instrumentación completa de un octeto de viento, iniciando con ello esa famosa obra que, por cierto, tras su estreno en París fue considerada una «broma de mal gusto».

Richard Strauss no se andaba con tantas reticencias como Berlioz, quizá porque sus reservas económicas estaban bastante mejor saneadas que las del francés, de ahí que cuando alguna célula musical naciente llegaba a un callejón sin salida lo que buscaba Strauss era un sueño reparador del desperfecto. En una ocasión arriesgó incluso una pretensión de fundamentación biológica:

Entonces una tarde me torturo con una melodía y llego a un punto en que, por mucho que me esfuerce, no soy capaz de superar. A la mañana siguiente la dificultad queda superada sin esfuerzo. Es como si por la noche el principio creador hubiese operado a su aire dentro de mí, completamente al margen de mí mismo.

Pianos que van y pianos que vienen

De maestrillos y librillos llenos están los anaqueles de la música, y cortos nos quedaríamos si pensásemos que cada compositor era un mundo en el hecho creador. Era más bien un universo, con todas sus estrellas, constelaciones y... agujeros negros. Eso era el piano para Donizetti: un hermoso agujero negro de caoba, innecesario por lo demás. El compositor Adolphe Adam nos dejó un precioso testimonio de su capacidad creadora en *Últimos recuerdos de un músico*: «Trabajaba sin piano, escribía sin parar, y no se hubiera podido creer que componía si la ausencia de toda clase de borrador no diera certeza de ello». También trabajaba sin un piano a mano Enrique Granados, haciéndolo de pie ante un pupitre alto al que llamaba «la conejera». La cabeza de Verdi era una bitácora con todas las cartas de navegación tan bien ordenadas como bien actualizadas. Si la mayoría de los músicos componía la obra y luego la orquestaba, en la cabeza del italiano la partitura surgía «a la carga», con cada nota montada en su instrumento correspondiente y todos ellos con una función ya programada para cada nota o secuencia de notas. Muy parecida facultad le había procurado la naturaleza a Alexandr Glazunov, quien jamás componía al piano, sino que esperaba a que toda la obra brotase acumuladamente en su cabeza y luego la escribía de un tirón. Las mismas representaciones mentales obsequiaban a una de las cabezas más privilegiadas de la música, Shostakovich, quien manifestaba a su biógrafo Volkov: «Como regla escucho la partitura en mi cabeza y la anoto directamente en tinta. Copia terminada. Y no estoy diciendo esto para

fanfarronear». Sin embargo, no estoy muy seguro de que Shostakovich eludiera la jactancia cuando se quejaba de una artificiosa obnubilación a su amigo el compositor Shebalin en carta del 17 de abril de 1936 (29 años), aludiendo a las «invencibles» dificultades para proseguir con la instrumentación del tercer movimiento de su *Cuarta sinfonía*: «Mi estado de ánimo es pésimo. Ya no sé por dónde seguir. Por eso voy postergando el final de mi sinfonía. Si me pusiera a trabajar intensivamente podría estar terminada en cinco días más o menos, pero como trabajo poco quizá tarde unos diez o quince».

Según Franz Xaver Niemtschek, biógrafo y contemporáneo de Mozart, el músico...

[...] no iba nunca al clavicémbalo cuando componía. Su imaginación ponía ante él la obra, entera, clara y viva, desde el momento en que la empezaba. Su gran conocimiento de la composición le permitía abarcar de una mirada toda la armonía. Raramente se encuentran en sus partituras pasajes tachados o borrados, de lo que se deduce que trasladaba rápidamente sus obras al papel. El trabajo estaba terminado en su cabeza antes de que se pusiera a escribir.



Los estados álgidos de Donizetti le llevaban a escribir sobre la mesa cuando se le agotaba el papel.

El mismo Mozart había escrito al crítico musical Johann Friedrich Rochlitz:

Las ideas llegan a mí a torrentes. ¿De dónde? ¿Cómo? No sé nada. Guardo en mi cabeza las que me gustan y las tarareo en cualquier momento. Si me dedico a ello entonces veo poco a poco la manera de conseguir un conjunto coherente con estos fragmentos [...]. Mi cerebro se inflama, sobre todo, si no me molestan. Avanza, lo desarrollo más y más, cada vez más claramente. La obra está entonces terminada dentro de mi cráneo y puedo abarcarla de una sola mirada como si fuera un cuadro o una estatua. En mi imaginación no oigo la obra en su transcurrir, como debería suceder, sino que la veo en bloque, por así decir. Esto... ¡es un regalo! La invención, la elaboración, todo ello supone para mí un sueño magnífico y

grandioso, pero cuando llego a percibir así la totalidad conjuntada es el momento mejor. ¿Cómo puede ser que no lo olvide como un sueño? Este es tal vez el mayor favor que debo agradecer al Creador.

No parece que otros lo tuvieran tan fácil. César Franck, una vez hubo concluido fatigosamente *Les beatitudes* (1869-1879), afirmó que necesitaba aporrear el piano durante un rato para inspirarse. «¡Es sólo para entrenarme! —se excusaba—. Cuando quiero encontrar alguna cosa buena vuelvo a tocar las *Bienaventuranzas*. Aún hoy es lo que mejor me sale». Años más tarde, en 1883, dejaba constancia a los sesenta y dos años de cuál seguía siendo un inhalador fetiche para tomar aire creador: «Hasta ahora no existen más que las *Bienaventuranzas* para embalarme; las releo sin cesar y eso me inspira para escribir para el teatro». Se refería a su ópera *Hulda*, estrenada en Montecarlo en 1894.

El piano era precisamente un estorbo para Robert Schumann; es decir, que no había peor cuña que la de la propia madera. Y la de caoba era la de peor pronóstico. La melodía debía fluir de la cabeza, sin artificios ni apoyaturas, de manera que el piano sólo fuera una herramienta de repaso, no de edificación. En una carta al compositor y director Heinrich Dorn exhibía Schumann lo más parecido a una arcada: «A menudo siento deseos de hundir el piano en el suelo... Me limita demasiado los pensamientos».

Intestinos llenos de música

La inspiración, sin lugar a dudas, necesita de la alianza con la parte más noble del ser humano: la cabeza, domicilio social más adecuado para la fabricación de sonidos espontáneos dispuestos en secuencias musicales; pero en ocasiones a aquella le salía un competidor impredecible, un lugar donde los no demasiado exigentes también podían escuchar secuencias de sonidos aún más antiguos que la propia música. De rugidos más bien. Hablo del

estómago. En época de carestía era este órgano el que marcaba los compases, y los órganos restantes se limitaban a subordinarse, a lo sumo colar de rondón algún pizzicato que otro. Si el oro es en nuestros días un valor refugio inigualable, en la historia de la creación musical lo fue... ¡el hambre! La misma tensión se generaba cuando en lugar de la muerte a uno le llegaba el hambre. Si la necesidad es madre de la inspiración, la abuela del meollo era forzosamente una libreta de estadillos contables. La de Beethoven no tenía números rojos porque su pobreza le impedía alternar otro color que no fuera el de la tez. Precisamente para atajar las mordeduras del hambre el de Bonn compuso una bagatela que poder vender, nada más y nada menos que su Op. 106, la *Sonata para piano nº 29*, más conocida por su título, *Hammerklavier*, uno de los mayores (si no el mayor) monumentos al pianismo de todos los tiempos. Corría el año 1819 y Beethoven tenía cuarenta y ocho años. Carta de esos días desde Viena al chelista Houška: «Paseo aquí con un trozo de papel por montes, desfiladeros y valles y garrapateo muchas cosas por pan y dinero [...]». Carta a su amigo Ferdinand Ries de abril de 1819: «La sonata ha sido escrita en circunstancias apremiantes, porque es duro escribir para ganarse el pan; a este extremo he llegado». Seis meses después de terminada quizá necesitó una barra de pan en un momento de estrechez, porque le añadió... ¡dos notas más! Un caso más de... ¿inspiración diferida? Su amigo el pianista Ferdinand Ries daba cuenta del hecho desde Inglaterra, encargado como estaba de publicar allí la obra:

La impresión ya estaba terminada y yo esperaba de un día a otro la carta del maestro en la que se fijaría la fecha de la publicación. Cuando la recibí me quedé desconcertado por una anotación: «Al principio del adagio, en la página 9, mande añadir estas dos notas para completar el primer compás». Confieso haberme preguntado si el viejo maestro no se habría vuelto loco. ¡Dos notas! ¡Mandar un despacho para añadir dos

notas a una obra tan enorme y espesamente elaborada a los seis meses de su terminación! Pero ¡qué estupor el mío cuando vi el resultado! Nunca dos notas han tenido tanto sentido, tanto efecto y poder. Aconsejo a todos que ensayen el inicio de este adagio sin las dos notas y todos estarán de acuerdo conmigo.

Lo que Beethoven llevaba en el bolsillo de la chaqueta por aquellos días, para su desgracia, no era un trozo de pan, sino de papel, y no precisamente de envolver comida; en la carta al violonchelista Vincent Houška dice también:

[...] porque en este omnipotente y mísero país de los feacios he llegado al extremo de que, si quiero reservarme el tiempo necesario para hacer una gran obra, he de emborronar antes mucho para ganar con qué subsistir.



Busoni tenía cabeza para cualquier proeza que se propusiera en cada momento.

Viviendo en Meudon, cerca de París, mucho le urgía comer a Richard Wagner, como también saldar las muchas deudas que arrastraba, así que compuso su ópera *El holandés errante* en siete semanas (orquestación aparte) para vender los derechos con la mayor prontitud. En aquella época el dinero nunca iba de mano a mano, sino de la mano al estómago. Sin duda para los músicos el matrimonio de conveniencia por antonomasia era el que formaban la inspiración (el eterno femenino) y Don Dinero, en su calidad de poderoso caballero. ¡Este sí que era un matrimonio indestructible y a prueba de cualquier infidelidad! En noviembre de 1886 Ferruccio Busoni llegó a Leipzig con ochenta y cinco marcos en el bolsillo para alojarse en arriendo en casa de la viuda de un capitán, a razón de setenta y cinco marcos mensuales con derecho a comida y cama. Dado que hubo de pagar una mensualidad por adelantado se vio con diez marcos como único patrimonio, así que la cosa pintaba mal; sin embargo, la suerte le recibió aquella misma noche, cuando conoció a Schwalm, socio de la firma editora Kanhnnt, quien le ofreció ciento cincuenta marcos (cincuenta por adelantado) por componer una fantasía sobre *El barbero de Bagdad*, del escritor Meter Cornelius. La inició a las nueve de la noche y la remató a las tres de la madrugada, sin valerse de piano y sin un solo tachón en el manuscrito, para así poder cobrar los cien marcos el día siguiente. Ochenta de ellos se los mandó de inmediato a su padre.

Una de las piezas más memorables de Rachmaninov (y para él la más aborrecible) ya se sabe que es el *Preludio en Do sostenido menor*, cuyo hechizo llevó a elucubrar las más disparatadas génesis en el magín popular, obsesionado por hallar a cualquier precio un programa temático en la pieza. Pero el precio real estaba bien asentado en la cabeza del autor. Cuando su biógrafo Victor Seroff le preguntó qué le había movido a componer su

famosísimo *Preludio* le contestó: «Cuarenta rublos. Mi editor me había ofrecido doscientos rublos por cinco piezas breves para piano, y ese preludio fue una de ellas». Al cambio veinte dólares, para mayor información.

A Erik Satie le faltaba la suficiente inspiración para poder comer todos los días y eso era un problema. Un simple obrero podía buscarse un tajo, echar en él sus buenas ocho horas y llevarse a casa un salario digno. Pero la música, la música era otra cosa. Era la arena sin cal, el trito sin el cemento, y la cabeza (al menos la suya) era una desaconsejable hormigonera para mezclar notas y levantar un palmo de pentagramas como el otro lo hacía con un palmo de forjado. Satie a lo que estaba abonado era al palmo de narices, y el arte, tan sensible a los malos olores, tenía la culpa. En 1918 (53 años) escribía a su amiga la diseñadora Valentine Gross:

Sufro demasiado. Parece que me han echado una maldición. Esta vida de mendigo me llena de aversión. Busco trabajo por muy insignificante que sea. Me cago en el arte: le debo demasiados reveses... Prometo que no se me caerán los anillos ni por la categoría de trabajo más ínfima. Mira a ver qué puedes hacer cuanto antes; estoy con la soga al cuello y no puedo esperar más. ¿Arte? Ha pasado más de un mes desde que escribí la última nota. No tengo ideas. No quiero tener ninguna.

El 1943 no era un buen año para Béla Bartók. En 1940 había emigrado a Nueva York en busca de dinero y de comodidad, pero sólo se encontró con la enfermedad, la falta de inspiración y la carestía económica. El encargo por Serguéi Kusevitski del *Concierto para orquesta* fue para él un asidero que agarró con las mermadas fuerzas que le quedaban, y en aquellas condiciones bien puede decirse que el nacimiento de esa obra le confiere un aura teñida en su mitad de milagro y en su otra mitad de leyenda. «Quizá sea la mejoría de mi estado de salud —escribía— lo que haya dado el resultado de

permitirme componer una obra nueva en cincuenta y cinco días. He trabajado en ella día y noche todo el mes de septiembre». Bartók moría de leucemia en Nueva York justo dos años después.

Y, como muestra, diecinueve botones

La inspiración existe, pero tiene que encontrarte... ¿trabajando? ¿De verdad? Derribemos algunos mitos.

A Beethoven debía encontrarle en estado de bipedestación deambulatoria, o sea, paseando, y a veces en los lugares menos propicios para un hombre de cincuenta y cinco años. El pintor August von Kloeber recordaba cómo en sus paseos por Mödling solía toparse con el compositor, siendo...

[...] muy curioso verle con su papel de música y un lápiz en la mano, parándose de vez en cuando como si escuchase, mirando hacia arriba, hacia abajo, y después escribiendo algunas notas en el papel. Me habían advertido que no le abordase nunca ni que me fijara en él si me lo encontraba, pues se mostraría molesto, e incluso desagradable.

El doctor Wawruch pincelaba algunos encuentros fortuitos en 1825, dos años antes de su muerte, sorprendido por su inseparable cuaderno que llevaba a lugares inhóspitos donde garabateaba como un chiflado, lo mismo en la pendiente de un cerro que semienterrado en la nieve, a pesar de las enfermedades que por entonces ya le aquejaban.

A Bellini debías encontrarle con un buen libreto entre las manos, porque de lo contrario lo único que se veía en ellas eran mechones de pelo. A su libretista Felice Romani le escribía una y otra vez: «¡Si no me da palabras yo no podré escribir la música!». La confianza que tenía en su libretista rayaba la fe religiosa. Cuando Romani cayó enfermo Bellini dijo sentirse «desesperado de miedo de que me pudieran asignar a otro poeta» (carta del 27 de septiembre de 1828). Con Mozart pasaba lo mismo. Era un verdadero

sioux rastreando libretos en busca de la mecha que incendiase la música si andaba algo enfriada. Después de *El rapto en el serrallo* buscaba uno a la desesperada. Carta a su padre de 7 de mayo 1783: «He recorrido cien libretos, y más, y no he encontrado ni uno solo del que pueda estar satisfecho».

Para Robert Schumann lo ideal era una buena resaca y rodearse de botellas de champán más que de buenas ideas. En su *Diario* podemos localizar una de sus más potentes fuentes de inspiración: «Los cigarros pesados me producen excitación y un estado de ánimo poético. Y si he estado ebrio y vomité, al día siguiente mi imaginación es más intensa y vívida. Mientras estoy bebido no puedo hacer nada, pero después sí». Otro de sus revulsivos creadores era exógeno a ese cándido «trabajando» del que hablaba nuestro Picasso, y pasaba por las curvas topográficas de nivel. ¿Materia? La topografía de los cuerpos femeninos. Puede pensarse que la encantadora ciudad de Viena hechizó sus sentidos para crear en un fulgor tres de sus obras capitales para piano: *Arabeske, Op. 18, Blumenstück, Op. 19, y Humoreske, Op. 20*. Sin embargo, la verdadera causa la traslada al editor musical Joseph Fischhof: «Estoy componiendo muy intensamente en este momento y espero elevarme al rango de compositor favorito de todas las mujeres de Viena». Aclaremos que corría el año 1839 y que el bribón de Robert ya estaba prometido con Clara y esperando el consentimiento de papá Wieck para su enlace matrimonial.

Si a Charles Gounod la inspiración le encontraba perdido en mitad del mar era capaz de lo mejor, y esto se ve en la gestación de su ópera *Roméo et Juliette*, hasta el punto de que si uno paladea las notas casi puede sentir la sal al final del tercer acto. O al menos eso es lo que Gounod trataba de trasladarnos. El 29 de abril de 1865 (43 años) escribe en el *Diario* a su esposa Anna desde un refugio en la Provenza: «No puedes hacerte la menor idea de lo que es aquí el mar y cómo se piensa al contemplar ese espectáculo. Te aseguro que para mí es un verdadero colaborador;

realmente me parece que me guía y me ayuda en mi tarea. Esta mañana hicimos juntos una parte de mi gran final del tercer acto». Por cierto que Gounod y su esposa permutaron los roles reproductores y aquel le detalló en su *Diario*, casi minuto a minuto, la gestación del cuarto acto de la ópera:

29 de abril, 6:30 de la mañana

Creo, amiga mía, que han empezado los grandes dolores de mi dúo del cuarto acto... Espero, pues, en el punto en el cual se halla la cosa, poder anunciarte mañana o pasado el nacimiento de la criatura [...]. 2 de mayo a las 12:30 de la tarde. Leo el tal dúo, vuelvo a leerlo, lo escucho con toda mi atención; trato de hallarlo malo; me aterroriza la idea de hallarlo bueno y de equivocarme, y, sin embargo, me ha quemado, me quema, es de un nacimiento sincero.

La Provenza fue un tiralíneas para su *Roméo*: la partitura abierta como una cama y las sábanas sin una arruga, sin tachaduras, ni borrones, ni dubitaciones... Su amigo Camille Bellaique dijo esto cuando vio el manuscrito original de la ópera: «El dúo del balcón, es decir, el segundo acto en su totalidad, está escrito de un tirón; la línea de canto, sin interrupciones ni tachaduras, acompaña el texto y con frecuencia incluso lo sobrepasa».

A Richard Wagner debía toparle con la *Divina comedia* en las manos, al menos en la época en que trasegaba con *La valquiria*. De ello testimonia su carta a Mathilde Wesendonck de 30 de abril de 1855: «Ahora cada mañana, antes de ponerme al trabajo, leo un canto de Dante. Estoy aún profundamente enfrascado en la lectura del Infierno; sus horrores me acompañan en la ejecución del segundo acto de las *Valkirias*».

Lo de Mili Balakirev caía en la más exacerbada mitomanía: era recibir una carta con remite de Piotr Ilich Chaikovski, aunque el pliego estuviera en blanco, y experimentaba un frenesí existencial cuya siguiente fase era entrar en éxtasis creador. Mili confesaba a Piotr que sus cartas eran la mejor

terapia que podía prescribírselo, sufriese el mal que sufriese. «La última, por ejemplo —escribió—, me puso tan extraordinariamente alegre que me fui corriendo a la *Perspectiva Nevski*. No caminé, fui bailando y, mientras, compuse parte de mi *Tamara*».

A Rossini debía cogerle en el lugar favorito de su casa: la cocina. Con sólo veinte años el Teatro La Fenice le encargó una ópera basada en la tragedia *Tancredo*, de Voltaire, una obra de la que quizá su parte más famosa sea el llamado «aria del arroz», porque Rossini la compuso mientras vigilaba una olla de arroz, y en unos cuatro minutos, según indica Stendhal en su biografía del músico.

A Brahms bastaba darle cualquier manualidad con la que entretenerse y, por tanto, abstraerse. En su madurez sostenía que sus mejores canciones se le habían ocurrido de joven mientras lustraba sus zapatos antes del amanecer.

A Verdi bastaba con dejarle como un espantapájaros en medio de sus plantaciones sin necesidad de pasar por ciclos de barbecho. En una entrevista para el *Chicago Times* refirió: «Estoy enamorado del campo, de la agricultura, de vagabundear por los campos, a través de los bosques solitarios donde puedo admirar tranquilamente la naturaleza con todas sus bellezas sin que nada me moleste. Siempre escribo en el campo; de alguna manera aquí todo se me ocurre enseguida, sin esfuerzo, y me siento más satisfecho».

A Max Reger debía encontrarle embriagado, según confesó un día a Pablo Casals. No era «la verdad» lo que estaba esperándole en el fondo de una botella, a decir del pintor Modigliani, sino algo bastante más rentable: sus mejores partituras.

A Sibelius le ocurría lo que a William Faulkner, quien afirmaba sentirse crecer con una copa, agigantarse con dos e ilimitarse con tres. El músico, fruto de una compleja operación de cáncer de garganta, se vio privado de sus dos armas favoritas: el tabaco y el alcohol, tras lo cual sufrió una intensa crisis de abstinencia pareja a una crisis de fe musical que le llevó a emplear quince

infernales meses en la composición de su *Cuarta sinfonía*. El 16 de agosto de 1910 escribía en su *Diario* (44 años): «¿Cuándo lograré terminar este desarrollo, concentrar mi mente y reunir las fuerzas para llevar todo adelante? Me las arreglaba cuando tenía los cigarros y el vino, pero ahora tengo que encontrar otras formas».

A Richard Strauss la inspiración le sorprendió mientras eran los demás, y no él, los que trabajaban. Así fue como decidió componer a los dieciocho años su *Concierto para violín Op. 8* durante las farragosas clases de matemáticas en la escuela secundaria. Lo mismo Strauss que Shostakovich participaban de una extraña dolencia otorrina, y es que las matemáticas les entraban por un oído y ni siquiera lograban hacer el recorrido hasta el otro oído, sino el más corto: ¡el de la nariz! Así tenían sus pañuelos llenos de enfermizas integrales y derivadas. Siendo ya famoso Shostakovich su profesor de matemáticas contaba cómo un día el joven le confesó: «¿Qué va a ser de mí? Sencillamente no puedo concentrarme en las cifras, mi cabeza está llena de sonidos».

A Stravinski bastaba llevarle a una casa de campo y abrirle una ventana que diera a algún árbol. En una entrevista hecha a los ochenta y cinco años por la *New York Review of Books* dijo que el día anterior había iniciado una composición de piano influido por el canto de un canario regalado en las últimas Navidades y cuyos trinos «eran la respuesta a nuestro exprimidor de zumo eléctrico». Mozart también era, por cierto, un apasionado de los canarios, pero cuando Stravinski se decidió a componer su propia *Misa* (1947-1948) no encontró la iluminación en Dios ni en la ornitología, sino en el de Salzburgo, o más bien en su antítesis, y es que el ruso decidió que cuanto menos se pareciese su misa a las de Mozart tanto más éxito tendría. En su libro *Expositions and developments* sostiene: «Mi *Misa* fue provocada en parte por unas cuantas *Misas* de Mozart que encontré en un almacén de segunda mano en Los Ángeles en 1942 o 1943. Mientras tocaba aquellas dulzonas cositas operático-rococós comprendí que tenía que escribir una *Misa*

mía, una de verdad». Pero no sólo eso. A veces a Stravinski le gustaba combinar la lectura de un buen libreto con la de un pésimo libro siempre que fuera entretenido. Su esposa desvelaba lo mucho que se divirtió instrumentando el tercer acto de su ópera *The rake's progress* gracias a unas memorias sobre la vida en México en los primeros años de la Independencia, narradas por la esposa del primer embajador de España.

A Gustav Mahler bastaba con que le encontrara sentado en el inodoro, donde sus evacuaciones musicales superaban cualquier astringencia de la inspiración. Según Alma, sus ideas más inspiradas le llegaban por la mañana, allí sentado tras el desayuno, mirando fijamente las laderas a través de la ventana. Alban Berg, obseso admirador de su compatriota, conservó incluso un trozo de papel higiénico de la casa de Toblach, en el cual Mahler había esbozado uno de los temas de la *Novena sinfonía*.

A Bruckner le ponías algo de picar para entretenerse y los resultados eran imponentes; de hecho el compositor siempre defendió que había gestado su *Novena sinfonía* comiendo un trozo de pan con queso.

Pablo Casals encontraba la solución a las más enrevesadas digitaciones interpretativas inmerso no en secuencias musicales, sino... ¡en raquetazos de tenis! Y es que, como también le ocurría a Schönberg, el violonchelista sentía pasión por este deporte. Asistía Casals en París a un campeonato mundial de tenis horas antes de tocar esa noche un trío con Alfred Cortot y Thibaud. Jugaba el astro americano Bill Tilden. Casals estaba abstraído, preocupado, y, de repente, la explosión: «¡Ya la he encontrado!». Su amigo Eisenberg, que le acompañaba, le preguntó a qué se refería. «Una digitación que buscaba», aclaró el otro. Y la tamborileó presa de emoción sobre el brazo de aquel.



Chabrier fue bajando escalones en su inspiración hasta dar con los escalones del sótano, de donde ya no salió.

Emmanuel Chabrier acusaba la misma dendrofilia que Stravinski. Si se le ponía contra una pared en un cuarto interior la imaginación se le desparramaba entre las longanizas de la Provenza, pero cuestión muy distinta era situarle junto a un grupo de árboles. Y no unos árboles cualesquiera. Cuando se instaló en 1883 (42 años) en una casa de campo en La Membrolle-sur-Choisille le inspiraba hasta el tuétano la visión a través de la ventana de cinco castaños centenarios. «A la sombra de tamaños gigantes no parece que sea posible componer ñoñerías. Estos árboles me hacen pensar en papá Bach, que alimenta también jóvenes generaciones de músicos y los alimentará siempre». Precisamente de esa bucólica estancia saldrían obras como *Trois valse romantiques pour deux pianos*, *Trois romances*, la orquestación de la ópera en tres actos *Gwendoline* y la escena lírica *La Sulamite*.

En el caso de Schönberg era llegar la primavera y, quizá por saber iniciada la temporada de tenis, le entraban unas ganas de componer irresistibles. En marzo de 1912 (35 años) escribía en su *Diario*: «La primavera: siempre mi

mejor época. Vuelvo a notar el movimiento en mí. En eso soy casi como una planta. Todos los años lo mismo. Casi siempre he compuesto algo en primavera».



A Richard Strauss le hacía feliz componer no tanto sentado en una silla como a lomos del Becerro de Oro.

O sea, que Schönberg y Richard Strauss andaban como los osos y los caracoles del Mediterráneo, terminando unos la hibernación y empezando otros la estivación. Y es que Strauss reconocía que lo mejor de su obra había surgido en los meses de verano. Lo defendía con un argumento irrefutable: «Los cerezos no florecen en invierno, ni tampoco las ideas musicales surgen cuando la naturaleza está improductiva y fría. Soy un gran amigo de la naturaleza». Además había otra razón oculta que se desvela por cierta apetencia que reconoció de viejo: la de establecerse en Ceilán (hoy Sri Lanka), «donde nunca llueve».

Tramposos finísimos

Haciendo trampa, tirándose faroles, tomando atajos... En el mundo de la música, como en cualquier otro mundo, también había impostores, y es que el paño que mejor se vendía en el arca era la velocidad. Al menos esta era

una garantía para los empresarios habituados a encargar obras sujetas a plazos con premura para los estrenos. Por eso si la inspiración no venía en auxilio de uno lo mejor era buscar en el fondo de los cajones o incluso en la papelería, donde siempre se encontraban *papeles* que venían a resolver la *papeleta*. Pura endogamia. ¿O mejor hemos de llamarlo autointertextualidad? No digamos ya cuando el compositor escribía por encargo y con plazos *just in time*. Si las prisas eran malas consejeras el material de desecho se convertía en un consejero inmejorable.

Gioachino Rossini fue un tramposo finísimo. Su proverbial velocidad no se debía a veces a su indiscutible caja de cambios, con un número de marchas mayor que el del resto de los compositores, sino al empleo para unas obras de material exento de otras. Cuando Rossini necesitaba impostar compases a corto plazo se agachaba, recogía del suelo unos cuantos mechones y los pegaba a la partitura más urgente. El italiano siempre tenía apósitos que pegar a las partituras para que no le sangraran entre las manos. Y sus cuentas bancarias tampoco. Alexis J. Azevedo, crítico musical de *L'Opinion nationale*, citó las palabras de Rossini con ocasión de la publicación de sus obras completas por Ricordi en 1850 (58 años). Son las del cazador cazado.

Estoy furioso [...] con la publicación, que pondrá a la vista del público todas mis obras juntas. Se encontrarán varias veces las mismas piezas, pues yo pensé que tenía el derecho de coger de mis fracasos los fragmentos que me parecían mejores a fin de rescatarlos del naufragio, colocándolos en obras nuevas. Un fracaso parecía definitivamente muerto y enterrado, ¡y ahora helos aquí a todos resucitados!

Aquella preocupación no era para menos, y así Harold C. Schonberg nos descubre cómo su *Barbero de Sevilla* utilizaba arias y conjuntos completos de *La cambiale di matrimonio*, compuesta seis años atrás, además de materiales de otras cuatro óperas.

Händel también disponía de simuladores de vuelo para hacer creer que llegaba a la doble barra final antes que ningún otro compositor de la época. Al igual que Rossini, era un sastre musical consumado e intercambiaba retales de una ópera a otra sin que nadie apreciara las maniobras. Por ejemplo, el libretista italiano Giacomo Rossi se sorprendía de la rapidez con que Händel había compuesto *Rinaldo* en 1711: «El señor Heandel [*sic*], el Orfeo de nuestro tiempo, mientras componía la música apenas me daba tiempo para escribir, y para mi gran maravilla vi cómo ese genio sorprendente ponía música a la ópera entera, con el más alto grado de perfección, en sólo dos semanas». Lo que Rossi desconocía es que Herr *Heandel* estaba utilizando fragmentos de otra ópera fallida...

Sorprende que Berlioz haya compuesto su *Sinfonía fantástica* en tres meses, de enero a abril de 1830; y sorprende que lo hubiera hecho a los veintiséis años y sin una trayectoria anterior justificativa de una inercia (tenía algunas cantatas y aquel malhadado Op. 1 que fueron sus *Ocho escenas de Fausto*); pero la sorpresa ya no es tan grata si se conoce que buena parte del material era un trasplante de otros materiales desechados; así, el cuarto movimiento (*Marcha al cadalso*) está tomado de la *Marche des gardes* de su ópera *Les Francs-Juges* (compuesta en 1826 y que no llegó a estrenarse), y el tercer movimiento (*Escena de los campos*) es una variación del inicio del segundo acto de esa misma ópera inédita.

En un abrir y cerrar de ojos

Pero sin lugar a dudas lo más llamativo de la historia de la música es la explosiva combinación psicobiológica de la que resultaron obras completas alumbradas (¡deflagradas!) en semanas, en días, e incluso en horas. Entiendo que uno pueda improvisar para salir de una situación airosa en el supermercado, o en el Parlamento, o para salvar un alegato en el estrado ante un juez y en mil situaciones más carentes de todo sortilegio, pero si es para entrar en un pentagrama vacío, con las manos vacías, sin instrumental

de ningún tipo, y escribir todo un cuarteto en cuestión de minutos tal como hacía Schubert, confieso que se me rompen todas las costuras del entendimiento. En tales casos el calificativo adecuado no es el muy manido «inspirado». Decir que un compositor estaba inspirado ante el papel pautado es relativizar la cuestión, ya que doy por sentado que todo acto creador, aunque venga circunscrito a un solo compás, siempre requiere cierta dosis de inspiración, o sea, de fabulación creadora sometida a unas pautas. Pero la torridez y fuerza centrífuga en que se desenvuelven determinados actos de creación fulgurantes están mucho más allá o mucho más arriba de esa restricción conceptual. Creo que el estado de conciencia más acorde con esos maravillosos trastornos de la imaginación creadora es el de «iluminación», tan poco usado en este campo. Schopenhauer decía que cada vez que se enfrentaba con una página de Kant era como entrar en un aposento lleno de luz. A esta luz me refiero, nada que ver con la que nos orienta de día o de noche al resto de los mortales.

Vivaldi presumía de que su mente era más veloz que la mano del copista, lo que ciertamente era verdad, y para demostrarlo no evitó desplantes de jactancia como el que se advierte en el manuscrito de su ópera *Titus*: «Compuesta en cinco días». Dejaba constancia de ello Charles de Brosses, presidente del Parlamento de Dijon, en una carta del 29 de agosto de 1739: «Es un viejo cuya manía es componer. Le he oído jactarse de que es capaz de componer un concierto en todas sus partes en menos tiempo del que le lleva pasarlo a limpio a un copista». Otro de sus rendidos admiradores fue el arquitecto Johann von Offenbach, quien anotó en su *Diario* un 6 de marzo de 1715 cómo acababa de encargar a Vivaldi varios *concerti grossi*. Anotación del 9 de marzo: «Por la tarde vino Vivaldi a mi casa y me trajo diez *concerti grossi* que me dijo haber compuesto especialmente para mí. Le compré algunos».

Georg Philipp Telemann tenía una inmensa capacidad para componer sobre la marcha a poco que se representase la instrumentación adecuada para una

obra en proyecto. De él dijo el mismísimo Händel que podía componer un motete a ocho voces con la misma rapidez con que otro escribía una carta.

Hablando de Händel, compuso su oratorio *El Mesías* en veinticuatro días, desde el 22 de agosto al 14 de septiembre de 1741. Su ópera *Rinaldo* la despachó en dos semanas.

Mozart compuso sus tres últimas sinfonías en unos dos meses. La *Sinfonía en Mi bemol* la terminó el 26 de junio de 1788, la *Sinfonía en Sol menor* el 25 de julio y la *Sinfonía en Do mayor* el 10 de agosto. En 1770, con sólo catorce años, compuso en sólo ocho semanas la ópera en tres actos *Mitrídates*; en 1771 la ópera *Ascanio in Alba* le llevó tan sólo tres semanas. Con *Las bodas de Fígaro* la cosa no fue tan bien, ya que... la compuso en el doble de tiempo. Su libretista Da Ponte dio cuenta de ello: «Me puse manos a la obra y a medida que escribía las palabras él hacía la música. En seis semanas todo estuvo terminado». Si a lo largo de un par de horas un ser humano razonablemente sano respira unas 1.440 veces no había razón para negar a Mozart la misma facilidad para en ese tiempo inspirar ese mismo número de notas. En una carta de noviembre de 1777 (21 años) cuenta a su padre desde Mannheim cómo ese día estuvo en una reunión social en casa del violinista y compositor Johann Christian Cannabich, donde entre otros se hallaba un afamado oboísta, Giuseppe Ferlendis, jactándose de haberle compuesto un concierto para oboe en la habitación del anfitrión, que le fue entregado antes de la dispersión de los invitados. Es su *K. 314*. Supongo que una de las pocas ventajas del siglo XVIII para un músico es que los conciertos casi nunca superaban los treinta minutos... Quizá por eso entre el 9 de febrero de 1784 y el 4 de diciembre de 1786 Mozart compuso la friolera de doce conciertos para piano.

Rossini compuso en once días *L'occasione fa il ladro* (*La ocasión hace al ladrón*). *El barbero de Sevilla* le ocupó trece días, y algo más su *Otello* y su *Italiana en Algeri*, veinte días. Entre junio de 1813 y diciembre de 1814 dio al mundo tres óperas: *Sigismondo*, *Aureliano en Palmira* y *El turco en Italia*.

En el lapso de diez meses tricotó al pentagrama tres óperas: *La Cenicienta*, *La gazza ladra* y *Armida*, y otras tres en 1818: *Moisés en Egipto*, *Adina* y *Ricciardo e Zoraida*. De hecho, cuando en 1823 abandonó Italia para irse a París e Inglaterra ya había compuesto treinta y cuatro óperas. Tenía treinta y un años, y seis más cuando, hastiado y sin ideas, decidió abandonar la composición. Un bagaje de treinta y nueve óperas avalaba cualquier capricho de su voluntad.

Berlioz compuso su *Sinfonía fantástica* en tres meses, dinamizado por una fuerza arrolladora que le penetró justo antes de empezar la obra y ya no le abandonó. Así lo expresaba en carta a su padre de 19 de febrero de 1830 (26 años):

Podría decir que en mí mismo hay una violenta fuerza expansiva; veo el horizonte entero y el sol, y sufro tanto, tanto, que si no realizara un esfuerzo para contenerme podría gritar y rodar por el suelo. Y he hallado un solo modo de satisfacer este enorme apetito de emoción, y es la música. Sin ella seguramente no podría continuar viviendo.

Ni que decir tiene que la música se convertía en su valor refugio más consolador: trece días antes le había llegado el rumor de que su esposa Harriet tenía una aventura con su representante...

Schubert, junto con Mozart, es quien forma la bicefalia de la potencia creadora en tiempos verdaderamente récord. El caso de este vienés tímido y rechonchito es, sencillamente, inverosímil. La rapidez con que componía se resiste hoy día a una verificación neurobiológica congruente. Toda la música le venía de golpe a la cabeza y la mano se le desataba con vida propia sobre el papel pautado. Veámoslo. Sólo tuvo que leer unas pocas veces el poema *El rey de los alisos*, de Goethe, para que durante un breve paseo por su habitación brotara de repente toda la música y sólo tuviera que sentarse para escribirla. Cuenta al respecto en sus *Memorias* su amigo Joseph R. von

Spaun que una tarde fue a casa de Schubert, cuando este aún vivía con su padre, y se lo encontró exaltado leyendo en voz alta el poema mientras caminaba como un poseso. «Luego se sentó y en un momento increíblemente corto, tan deprisa como es posible escribir, la deliciosa balada quedó plasmada en el papel». En 1815, contando con dieciocho años, compuso la friolera de 145 canciones. Su *Misa en Sol mayor* la compuso entre el 2 y el 7 de marzo de 1816. Según un apunte en su *Diario* del 17 de junio de 1816 ese día había compuesto por encargo la cantata *Prometheus*. En 1819 compuso también por un encargo del Teatro de Viena su melodrama en tres actos *Die Zauberharfe (El arpa mágica)*, en la que se encuentra la famosa obertura *Rosamunde*. Empleó en todo ello quince días. En noviembre de ese mismo año compuso su *Obertura en Fa*, terminada (según escribió en el manuscrito) «en tres horas en la habitación de Joseph Hüttenbrenner y como resultado de mi cena fallida». Corriendo el año 1824 (27 años) se enamoró de la condesa Caroline Esterházy, componiendo para ella el cuarteto vocal *Gebet*. Le llevó un día de septiembre. Por la mañana tras el desayuno la condesa le llevó el texto de Fouqué y por la tarde ya estaba rematada la composición. Palabras del barón Schönstein: «Quien conozca esta obra y su dimensión, que no es pequeña, quedará sin duda asombrado por el hecho de que Schubert la escribiera en diez horas escasas. Esto parece increíble y, sin embargo, es verdad. Schubert era como el Clarividente inspirado por Dios». Su último cuarteto de cuerdas, el nº 15 (*D.887*), compuesto en junio de 1826, le llevó diez días, a pesar de que por entonces se encontraba en muy baja forma, y es que el mes anterior había escrito a su amigo Bauernfeld: «No estoy trabajando nada». Sin lugar a dudas Schubert era un excelente compañero de picnic musical. Cuando se sentaba en el suelo con sus amigos daba igual que hubiera olvidado su parte comprometida en el festín. Como en la escena bíblica de la multiplicación de panes y peces él ponía remedio de inmediato. Cuenta en sus *Recuerdos* su amigo Hüttenbrenner cómo varios amigos se reunían los jueves para cantar

cuartetos vocales, «pero un día Schubert vino sin cuarteto, de modo que escribió uno en el acto con nosotros, después de haber soportado una pequeña reprimenda por nuestra parte». En el último año de su vida seguía conservando sus brillantes facultades, siendo una de sus últimas perlas *Ständchen*, para coros femeninos, sobre un poema del mismo título de Grillparzer. Fue Netti Fröhlich quien le pidió al poeta los versos y luego se los llevó a Schubert con el ruego de que le diera vida con notas. «Estuvo un rato mirando el papel y al fin dijo: “Bien, ¡ya está listo! ¡Ya lo tengo!”. Y a los tres días me la dio terminada, para cuatro voces masculinas». Cuando Netti le pidió que convirtiera la pieza a voces femeninas lo hizo sobre la marcha. El mismo arranque tuvo cuando descubrió en casa de su amigo Randhartinger un libro de poemas de Wilhelm Müller. Tal fue surapto que se fue corriendo a casa con el libro, atravesado por un éxtasis. Al día siguiente se lo devolvió con tres *lieder* ya musicados. Así nació en 1823 su ciclo de *lieder* *La bella molinera*. Tenía veintiséis años.

Otro compositor rapidísimo fue Mendelssohn, que escribió la obertura *Ruy Blas* en tres jornadas.

Donizetti compuso *L'elisir d'amore* en menos de un mes, su *Don Pasquale* en once días, y en cuanto a su *Lucia di Lammermoor* no le permitió saber lo que era el frío, porque la comenzó a finales de mayo de 1835 y la concluyó el 6 de julio.

Schumann experimentó en 1840 un avasallador raptó de inspiración espoleado por su inminente matrimonio con Clara, dando lugar a un profuso ciclo de canciones. El empuje empezó en el mes de febrero con una carta a la novia: «Desde ayer por la mañana he escrito casi veintisiete páginas de música (algo nuevo, el ciclo de canciones *Myrthen Op. 25*), sobre el cual sólo puedo decir que me pasé todo el rato riendo y llorando de alegría». Si a ello unimos que en ese mes de febrero compone sus nueve *Liederkreis Op. 24*, sobre textos de Heine, tenemos que la frecuencia fue de una canción diaria. Sumó después proeza a proeza al componer en cuatro semanas el ciclo *Amor*

y vida de una mujer, su *Chamisso Op. 31*, las *Cinco canciones Op. 40* y cuatro de las *Seis canciones Op. 36*. Terminado el año había compuesto... ¡138 obras vocales! En 1842 seguía el revolcón con la musa, ya que su famoso *Quinteto Op. 44* lo esbozó en cinco días y en dos semanas tenía acabada la partitura. A finales de 1847 su única ópera, *Genoveva*, siguió el mismo patrón de adaptación a aquel órgano que Schumann tenía instalado tras las costillas y que no era un corazón, sino un velocímetro: el primer acto lo completó en diez días; el segundo entre el 21 de enero y el 4 de febrero; el tercero entre el 24 de abril y el 3 de mayo; el cuarto entre el 15 y el 27 de junio. Tanto más mérito tiene esta mansalva inspiradora cuanto que por entonces Schumann no se encontraba en su momento más lúcido, y prueba de ello es lo que tiempo más tarde escribió en su *Diario*: «Perdía todas las melodías en cuanto las encontraba, y lo que escuchaba dentro de mi cabeza me fatigaba demasiado». Esto no impidió que recién terminada esa ópera rentabilizara sus reductos de inspiración para componer su *Álbum para la juventud Op. 68* (42 piezas) en apenas dos semanas. El 9 de diciembre de 1850 quedaba terminada la *Cuarta sinfonía Op. 97, Renana*. Lo cierto es que en su composición la mano apenas tenía tiempo para anotar lo que la cabeza dictaba, y por ello no había nada de jactancia en lo que escribió Schumann a su amigo músico Wilhelm von Wasielewski:

No creo que haya nada de notable en el hecho de componer una sinfonía en un mes. Händel escribió un oratorio completo en ese plazo. Si uno es capaz de hacer algo tiene que ser capaz de hacerlo con rapidez. En verdad, cuanto más rápido mejor. El flujo de los pensamientos y las ideas es más natural y más auténtico que en una reflexión prolongada.

Algo similar le había ocurrido nueve años antes con su *Primera sinfonía, Primavera*, compuesta en cuatro días, instrumentación aparte. En fin, digamos en su deshonor que Schumann es uno de los correctores de sus

propias obras más profusas que han existido en la historia de la música... Pero esa torridez creadora no le abandonó en ningún momento mientras le asistieron las facultades en pleno. Sus dos oberturas, *Die Braut von Messina* y *Hermann und Dorotea Op. 136* las esbozó en unas cinco horas corriendo diciembre de 1851, pero estamos hablando de los últimos coletazos en aguas claras. La lucidez le dijo adiós el 1 de octubre de 1853 (43 años), cuando terminaba su *Concierto para violín*, compuesto en el increíble espacio de diez días y con las facultades mentales mermadas por sus primeros brotes esquizofrénicos.

Músorgski escribió sus *Cuadros para una exposición* del 12 al 22 de junio de 1874.

Chaikovski se jactó de haber compuesto «prácticamente de una sentada» su *Cuarteto de cuerdas nº 2*, corriendo enero de 1874. Cuatro años después escribió en un tiempo increíblemente corto su *Concierto para violín*, comenzado el 17 de marzo de 1878 en Florencia y acabado el 11 de abril, estimulado, eso sí, por un joven cantante callejero de nombre Vittorio, al que había conocido en su viaje anterior, como también por su amiga Nadezhda von Meck. A ella confesó en carta de marzo de 1878 el estado de frenesí creador que le llevaba a escribir sin poder parar:

El primer tiempo del Concierto para violín está dispuesto; mañana empezaré el segundo. Desde el día en que empecé a escribir esta obra no me ha faltado el más idóneo estado de espíritu. En tales condiciones desaparece en la composición cualquier aspecto de fatiga —es, por el contrario, una alegría continua—. No se advierte el pasar del tiempo, y si nadie interviniera estaría todo el día dispuesto a escribir.

Meses después se ponía manos a la obra con su ópera *La doncella de Orleáns*, compuesta en un abrir y cerrar de faldas; así lo comunica nuevamente a su amiga Von Meck: «Si no ocurre nada imprevisto la ópera

está acabada dentro de una semana. La he escrito, verdaderamente, muy deprisa: el secreto está en que he trabajado cada día con absoluta regularidad. Desde este punto de vista mi voluntad es férrea». Su *Quinta sinfonía* la inició en junio de 1888 y ya tenía el borrador listo a finales de ese mismo mes. Justo después compuso la *Obertura Fantasía sobre Hamlet* en una semana y acto seguido prosiguió con la orquestación de la sinfonía, que remató a finales de agosto. La *Sexta sinfonía* fue por los mismos derroteros. Se recluyó en su casa de Klin y desde allí anunció por carta de 22 de febrero de 1893 a su sobrino Bob la rapidez con que se imbricaban las piezas de aquel rompecabezas musical:

La sinfonía se llamará, por lo tanto, Sinfonía a programm [nº 6]. El programa está saturado de experiencias personales, tanto que incluso mientras la estaba componiendo mentalmente durante el viaje he llorado mucho. Apenas llegado a casa empecé a sacar todos los apuntes y mi labor se ha llevado a cabo tan rápidamente y tan intensamente que en menos de cuatro días ya había terminado el primer tiempo (de hecho el autor escribió sobre la partitura: «¡Dios sea loado! Empezado el jueves 4 de febrero y terminado el martes 8 de febrero»), y el resto de la obra está esbozado ya con toda claridad en mi cabeza. La mitad del tercer tiempo ya está lista [...]. No puedes imaginarte la felicidad que experimento al ver que para mí aún no se ha terminado la inspiración y que aún soy capaz de hacer algo. Naturalmente que puedo equivocarme, pero no lo creo.

Carta a Bob de 15 de agosto: «Lo que sí puedo decir positivamente es que la considero la mejor de todas mis obras. Y, sobre todo, que es la más sincera. La quiero como jamás he querido a ninguna de mis composiciones musicales». En 1890 compuso su ópera en tres actos *La dama de picas* «en

menos de seis semanas», según informaba por carta al Gran Duque Constantino, y en junio de 1891 reanudaba la composición de su *ballet Cascanueces*. Ni su agotadora gira por Estados Unidos ni la reciente muerte de su hermana Sasha le impidieron completarlo el 6 de julio.

Verdi estrenó *El trovador* en enero de 1851. Tan sólo siete semanas después estrenaba *La Traviata*, que compuso a gran velocidad y entre fuertes dolores en el brazo derecho que le dejaban prácticamente paralizado; en marzo de ese año componía *Rigoletto*, en unos cuarenta días. En cuanto a *La forza del destino* fue compuesta en seis o siete semanas, dejando la labor de orquestación para más adelante. Pero esta velocidad contrasta con la merma de facultades que Verdi sufrió al cumplir setenta años, y prueba de ello son los dos años que le llevó su *Otello*, cumplidos los setenta y uno, pudiéndose comprobar en la partitura manuscrita numerosos borrones y tachaduras.

Debussy se hundió en 1911 con el fracaso del estreno del *Martirio de San Sebastián*, y si a ello unimos el cilicio de un cáncer que por entonces no le daba tregua resulta sorprendente que al año siguiente compusiera en el espacio de tres semanas la partitura para orquesta de *Jeux (Juegos)*, encargada por Diaghilev para uno de sus *ballets*.

Rachmaninov escribió su ópera *Aleko* (en un acto) en diecisiete días, espoleado por los exámenes finales del Conservatorio de Moscú. El tribunal se lo reconoció graduándole en 1892 (19 años) con la gran Medalla de Oro.

Mahler se recluyó en el verano de 1906 en su cabaña de Meiernigg con la intención de descansar, lográndolo quizá el hombre, pero no el diablo que lo habitaba, de manera que en el espacio de ocho semanas compuso la aparatosa *Octava sinfonía*. No contento con ello dos años después se puso con su *Novena sinfonía* y la despachó en sólo seis semanas, manifestándose su autor con una obviedad en una de sus cartas de entonces: «la compuse con una prisa frenética».

Schönberg compuso con veinticinco años *La noche transfigurada* en el espacio de tres semanas. De hecho siempre se jactó de sudar música en

lugar de fluidos y de componer a una velocidad difícilmente equiparable por otro compositor de su época. En una carta a su amigo H. H. Stuckenschmidt a raíz de una diatriba contra el reciente libro de Theodor Adorno, *Filosofía de la nueva música*, decía: «Ignora que yo sólo necesité, tanto para el tercer como para el cuarto cuarteto, seis semanas en cada uno, y que escribí *De hoy a mañana* en diez semanas. Y esto no es sino un par de ejemplos, pues yo siempre he compuesto deprisa». A poco que reparemos en su *Pierrot Lunaire* vemos que algo de razón llevaba: obra de treinta y tres minutos según su propia versión, la compuso desde el 17 de abril de 1912 a finales de mayo de ese año.



Leonard Bernstein fue uno de los que se apuntó al carro de los eternamente inspirados.

Shostakovich compuso el tercer movimiento de su *Quinta sinfonía* en tres días. Lo cierto es que toda la sinfonía, a pesar de su monumentalidad, la trajo al mundo en un tiempo récord: escribió los primeros compases el 18 de abril de 1937 y el 2 de junio ya tenía terminados tres movimientos. Había

cumplido treinta años. En julio de 1960 se fue a Alemania para concluir la música para la película *Cinco días-cinco noches* y le sobraron jornadas del título para componer de paso en tres días (del 12 al 14) su *Cuarteto de cuerda n° 8*, de cinco movimientos. El muy bravo se lo dedicó a sí mismo. Con su *Cuarteto de cuerdas n° 10* le fue bastante peor en julio de 1964, a pesar de gozar de la reclusión en la Casa de Descanso de la Unión de Compositores en Dilishan (Armenia). Lo escribió en once días.

Prokófiev compuso su *Pedro y el lobo* en la primavera de 1936. En una carta dejó su firma particular: «Compuse la música rápidamente, en el transcurso de una semana, y en una semana más la orquestación ya estaba terminada».

El problema de Richard Strauss no eran las obras bajo pedido, sino bajo mandato, y más en concreto los de su esposa Pauline, cómo no. En una ocasión su Richard confesó al director Karl Böhm cómo tras leer un buen día el poema *Traum durch die Dämmerung*, de Otto J. Bierbaum, decidió ponerle música, pero en ese momento había entrado su esposa reclamando un paseo por Múnich. Él alegó que estaba trabajando. Normalmente era una excusa que funcionaba, pero en aquella ocasión Pauline le dio veinte minutos para acabar lo que tenía entre manos. Cuando regresó a buscarle la canción ya estaba musicada. Es el *lieder n° 1* de su Op. 29.

Enrique Granados compuso el famoso interludio de sus *Goyescas* en una sola noche, acosado por un empresario musical que le recriminaba que el ciclo pecaba de corto. Aquella velocidad dejó mal sabor de boca al compositor, ya que, a su entender, no había actuado con la suficiente honestidad musical, y así es como confesó a su amigo Pablo Casals: «Creo que me ha salido una jota aragonesa».

Leonard Bernstein compuso su musical *Wonderful town* en cinco semanas.

Mentes en blanco y partituras aún más blancas

Antonio Gala dijo una vez que el amor sólo llega para decir que no puede quedarse. Sin duda eso es una fatalidad para quien vive con la mano en el pomo de la puerta de entrada. Con la inspiración pasaba lo mismo. El camino de vuelta era el mismo que el de la ida y no había forma de encarecer los peajes para evitar que se volviera por donde había llegado. La guerra, la miseria, el *spleen*, la enfermedad, la obnubilación, el complejo de inferioridad musical... todo servía para impostar en la conciencia aquella febril mentira de no haber nacido para componer, pero sí para morir deseándolo. El empeño por crear cuando las notas daban a uno la espalda no hacía sino reforzar la ley del rendimiento decreciente, una ley formulada para brillantes intelectos con el brillo agostado al borde de los precipicios. Ya lo decía el poeta italiano Leopardi, que cuando la inspiración no llegaba escribir era como intentar sacar agua de un leño seco. Pero los compositores... los compositores estaban hechos de otra madera. Amaban la madera seca porque eso hacía que, tarde o temprano, ardiera mejor.



El mismísimo Chaikovski combinó períodos creativos álgidos con otros donde las notas eran barridas de su cabeza.

Chaikovski abrazó la impotencia en 1878 (37 años) con su *Gran sonata para piano, Op. 37*. En carta de marzo o abril a su amiga Nadezhda von Meck confesaba que le estaba costando no poco tiempo y trabajo su alumbramiento: «Aún para obtener las ideas más pequeñas y baladíes tengo que exprimirme el cerebro y me detengo a meditar cada compás». Los padecimientos proseguían en 1885, con la composición de su ópera *La Maliarda*. Acostumbrado como estaba aquel león a avanzar con rugidos en la selva musical su desconcierto fue enorme cuando vio que sólo lo hacía con rebuznos. Escribe en su *Diario* refiriéndose a esa balsa de aceite que era su cerebro: «He trabajado de nuevo pésimamente. ¡Y se dice que tengo genio! ¡Qué cosa tan insensata!». Pero a Chaikovski con sus vacíos creativos le ocurría lo que a Dostoievski con aquella instantánea iluminación cerebral, indicativa de que estaba a punto de brotar la crisis epiléptica. En el caso del compositor, la obra. Eso es lo que le ocurrió con una de sus piezas cumbre, su *Quinta sinfonía*, precedida de una preocupante falta de ideas. En mayo de 1888 escribía a Nadezhda: «Al fin estoy comenzando a exprimir, con dificultad, una sinfonía en mi cerebro embotado». A pesar de ello, el 4 de julio la sinfonía ya estaba totalmente bosquejada, y en otras tres semanas orquestada.

Lo que le ocurría a Chaikovski podía pasarle a cualquiera, incluso a Richard Wagner. De sobra es conocida la pasión con la que abrazó la composición de su *Tristán*, hasta el punto de dejar a medio vestir *Sigfrido*, al que volvió varios años después. Si en diciembre de 1858 (45 años) le escribía a Mathilde von Wesendonck que vivía completamente en aquella música y que por nada deseaba terminarla, refiriéndose al segundo acto, en el tercero se derrumbó y cambió el equipo de alpinismo por el de espeleología. Carta a Mathilde en abril de 1859:

Trabajo bien poco cada día, pero esto no dura mucho tiempo, como ocurre en los relámpagos de la inspiración; preferiría a veces no hacer nada [...]. Me parece incluso que no encuentro

ya placer en el Tristán. Debería haberlo terminado al menos antes del último año. Pero los dioses no lo han querido. Ahora no trabajo sino con el deseo de acabarlo.

Berlioz se abonó al amor como forma de taponamiento visceral. El mal de todos sus conductos y de todas sus neuronas ya se sabe cómo se llamaba: Harriet Smithson. Por culpa de ella casi nos quedamos sin una de las obras cumbre de la música. Carta a su amigo Ferrand el 6 de febrero de 1830 (27 años): «Estuve a punto de comenzar mi gran sinfonía donde se retratará el desarrollo de mi pasión; la tengo en mi cabeza, pero no puedo escribir una línea. ¡Paciencia!». Se refería a la *Sinfonía fantástica*, evidentemente.

Johannes Brahms, prolífico como era, no se vio libre de este incorpóreo mal. En 1890 se dio cuenta de que las notas no se alineaban en la partitura con la misma obediencia que sus soldaditos de plomo en las estanterías y vivió entonces su *albis* más importante y traumático. En octubre de ese año escribió a su editor que al abandonar su refugio de Bad Ischl había arrojado una colección de manuscritos a la corriente del río Traun una vez terminado el segundo *Quinteto de cuerda*, el *Op. 111*, y con ellos sus planes de escribir una nueva sinfonía, que hubiera sido la quinta.

Ya hemos visto cómo Charles Gounod creyó descubrir el elixir de la eterna juventud creadora en su casita junto al mar de la Riviera, compartiendo cada corpúsculo de salitre con su Romeo y su Julieta. Pero estrenada la ópera con gran éxito el 27 de abril de 1867 la inspiración fue a dormírsele inesperadamente en aquellos laureles, de manera que en diciembre de 1868 (50 años) escribía desde Roma: «¡Pronto habrán de cumplirse dieciocho meses durante los cuales no he empuñado la pluma para componer una obra! Una verdadera obra. Veamos lo que me aportará 1869». La respuesta fue: nada.

Verdi digirió muy mal el fracaso del estreno de *Simón Boccanegra* en 1857 (43 años); el público no le perdonó aquella obra menor, teniendo en cuenta

que ya había dado al mundo *La traviata*, *El trovador*, *Rigoletto*, *Nabucco* o *Ernani*, así que se recluyó en su Villa de Sant'Agata y concibió la vida contemplativa como el mejor bálsamo contra las pifias. El 11 de abril de 1857, días después del estreno de *Simón*, escribía al director italiano Arturo Vigna: «Desde la mañana hasta la noche estoy en los campos, en los bosques, rodeado de campesinos y animales —la especie de cuatro patas es la mejor—. Llego a casa tan cansado que aún no he tenido tiempo ni valor para coger la pluma». Por desgracia la misma espina se le clavó en el mismo lugar tras el estreno de *Un ballo di maschera* en Roma el 17 de febrero de 1859. Fue un fracaso. Hasta el punto de que en diciembre de ese año escribía desde Busseto al compositor y director Cesare de Sanctus: «No he vuelto a componer nada más, no he visto un solo pentagrama, no he pensado más en la música. Ni siquiera sé en qué tonalidad escribí mi última ópera y apenas me acuerdo de ella». Ocho años después estrenaba *Don Carlo* en la Ópera de París, en cuya composición no parece haber hervido precisamente al fuego de la ilusión. El primer acto lo escribió en los tres meses y medio que pasó en París en 1866, lo cual resulta pasable; pero un balance desconsolador hecho en el mes de marzo a su amigo Arrivabene sitúa a Verdi para el resto de la ópera no como pez en el agua, sino como rama de alcornoque basculando en una ciénaga: «¡Cinco actos de una ópera de la que aún me quedan cuatro por hacer! ¡¡Uf!!». Aún en el mes de julio escribía a Escudier: «No sabría cómo escribir una nota. Estoy enfermo en mil y un aspectos». Los primeros mil eran secundarios, pero el principal era el uno: su abatimiento durante las siete semanas que duró la guerra austro-prusiana, tras la cual Austria cedió Venecia y el Véneto no a Italia, sino al emperador de Francia. Pasaron los años, pasaron incluso *Aida* y su *Radahmes*, llegó el estreno en Milán del *Réquiem* en mayo de 1874 y Verdi computó todo aquello en dos trienios de desilusión. El 2 de noviembre de ese año escribía desde la villa de Sant'Agata a su amiga Clara Maffei: «No leo, no escribo, nada, nada». Refería que su única dedicación era pasear por los

campos de la mañana a la noche. *Otello* fue su penúltima gran ópera y, por lo tanto, su penúltimo gran esfuerzo. En carta de septiembre de 1885 escribía a Arrigo Boito que estaba atascado en el cuarto y último acto, que no había escrito nada en todo el verano por el mucho trabajo en la granja, por el calor, por alguna que otra visita a balnearios y, por supuesto, «mencionemos también mi increíble pereza». La dilatación del alumbramiento fue inusual en él: datando su comienzo de febrero de 1880 fue estrenada en Milán en febrero de 1887.

Mahler y Chaikovski sufrieron el mismo colapso creativo fruto de muy parecidos verdugos. En el caso del ruso fue Nikolai Rubinstein, cuando le mostró su *Concierto para piano nº 1*. En el del vienés fue Von Bülow quien cogió la espada a Damocles y se la apoyó en el pescuezo cuando Mahler le tocó al piano algo de su *Segunda sinfonía*. Corría el año 1891 y contaba treinta años. La humillación recibida de Bülow al taparse los oídos fue tal que Mahler estuvo bastante tiempo sin componer, e incluso decidido a dejar de hacerlo. Carta a Richard Strauss: «Usted nunca ha experimentado nada semejante y no puede comprender que uno termine por perder la fe. ¡Por Dios, la historia del mundo continuará sin mis composiciones!». Sin embargo, su natural tesón y la íntima conciencia de su superioridad programaron su despertador biológico para madrugones cada vez más antinaturales hasta que el desbloqueo se produjo, surgiendo cinco canciones del segundo ciclo de *Wunderhorn*, y a partir de ahí todo lo demás.

En 1955 Shostakovich ya había alcanzado ciertamente el corolario de su obra, pero precisamente por ello se encontró en la cima a solas con su roca, sin saber qué hacer con ella, si echarla a rodar para ir a buscarla o dejarla arriba para ser él quien se echara a rodar y volver del revés el mito de Sísifo. Ganas no le faltaban... Carta del 4 de octubre de 1955 (49 años) a Kara Karaiev: «Llevo una vida de locura. Doy muchos conciertos, pero no acabo de disfrutar [...]. Hace mucho que no compongo nada, lo cual no deja de atormentarme. En realidad desde la *Sinfonía nº 10* no he compuesto nada».

La sinfonía databa de finales de 1953. El 11 de marzo de 1956 el problema se había agudizado:

En cuanto a mí no hay nada de nuevo. Y de bueno todavía menos. Pero lo más triste es que prácticamente no he escrito nada después de la Sinfonía nº 10. Pronto voy a empezar a sentirme como Rossini, que, como se sabe, escribió su última obra a los cuarenta años. Y llegó a los setenta sin haber escrito una sola nota.

Queja en carta del 12 de febrero de 1957 a su amigo Edison Denisov: «Compongo mal. He acabado un concierto para piano (el nº 2) que carece de cualquier valor en el plano artístico y en el de las ideas».

Anton von Webern no era un compositor de masas, de manera que componer para una élite le convertía en un músico de dudosa reputación por una parte y de indudable hambre por otra. Si a eso unimos la falta de un empleo digno y un entramado familiar de varias bocas que alimentar no es de extrañar el patetismo epistolográfico volcado en su amigo Alban Berg en 1912 (28 años):

Mis nervios están en un estado terrible. Pero, ¿qué hacer? Estoy acorralado por el excesivo precio de nuestro piso [...]. ¡1.300 marcos! [...]. Aquí todo es triste. Me enveneno cuando bebo agua. ¡Si al menos tuviera buena salud...! Estoy destrozado, sin una sola idea, atado a mi absurdo trabajo. Siento vergüenza de ello. No puedo pensar en nada interesante, no me ocupo de nada. En resumen, ¡me ahogo! [...] Sentirme tan bajo todos los días es terrible. [...]. ¿Por qué tengo un cuerpo tan miserable?

Herr Schönberg se llevó alarmado las manos a la cabeza con su *Moses und Aron*; no, no porque le escandalizase la historia bíblica, sino porque él, el

mismísimo Schönberg, había terminado el segundo acto y no sabía cómo continuar, no porque el flujo musical se hubiera interrumpido, sino por la insolubilidad del conflicto hallado entre dos personalidades tan diferentes como eran aquellos dos hermanos. Por entonces escribió a un experto en Biblia:

Aquí he tropezado con graves dificultades, hasta ahora casi incomprensibles, derivadas de la lectura de la Biblia. Pues aun cuando hay relativamente pocos puntos en los cuales me atengo rigurosamente a la Biblia, es precisamente en ellos que se suscita la dificultad de superar la divergencia entre «y tú debes destruir la piedra» y «habla sobre la piedra». Usted ha trabajado muchísimo tiempo sobre este material: ¿quizá pueda explicarme dónde encontraré algo acerca de este interrogante? Hasta ahora he tratado de hallar una solución por mí mismo y ciertamente el problema continúa agobiándome.

De esta carta me llaman dos cosas la atención: una antítesis, Schönberg pidiendo ayuda a alguien; y una refutación a la tesis: el hombre no es el único animal que tropieza dos veces en la misma piedra; Schönberg lo hizo cuatro, que es el número de veces que escribió el tercer acto.

Si descontextualizáramos una frase de George Gershwin nos asaltaría la perplejidad en alguien tan prolífico como él. Destinatario: el compositor soviético Joseph Schillinger. Edad: 35 años. Frase parcial: «Me repito constantemente. ¿Puedes ayudarme?». Frase inicial omitida: «He escrito unas setecientas canciones y no puedo escribir más».

Federico Mompou vivió su *albis* creativo acercándose al fantasma de los cuarenta. En abril de 1932, con treinta y nueve años, escribía a su amigo Blancafort: «De música, *res*». O sea, de música, nada. Se adentraba en una

época aciaga que, con excepción de un encargo (*Souvenirs de l'Exposition*), se prolongaría durante diez años.

El *albis* que Jan Sibelius sufrió en 1904 a los treinta y ocho años se entiende mal, teniendo en cuenta que por entonces y a pesar de su juventud ya era un ilustre compositor de largo recorrido con obras a sus espaldas como *Finlandia*, *Vals triste*, *Una saga*, su *Segunda sinfonía* o su *Concierto para violín*. Había tocado techo en su estilo y su propia estructura cerebral le imponía buscar nuevos lenguajes aunque fueran más prolijos que los de las tablillas mesopotámicas, pero su idiosincrasia se lo ponía hartamente difícil: estaba arruinado por su carácter derrochador, le preocupaba la guerra ruso-japonesa de 1904, padecía depresión, además de una dolencia en el oído, y la vida en casa con su mujer y sus cinco hijas (una sexta había muerto con dos años) eran normalmente descargas no letales en sus cinco líneas de flotación, o sea, en sus pentagramas. La solución pasó por huir de la tentadora y pecaminosa Helsinki e instalarse para siempre en el campo. En el mes en que realiza la mudanza escribe: «He iniciado mi *Tercera sinfonía*». Por cierto, en otoño de 1911 nacería su sexta hija.

Así como Puccini necesitaba un libreto para abrir la caja de los truenos y convertirlos en notas, Rachmaninov necesitaba una sola cosa, muy simple, pero sin cuya asistencia no había muleta que le ayudara a dar un paso. Lo cuenta el compositor y pianista Nikolai Médtner:

Encontré a Rachmaninov por Italia allá por el veintitantos y le pregunté por qué no componía más. Sonrió y por toda respuesta se limitó a preguntarme: «¿Cómo podría componer sin melodía?». La melodía se había marchado de su vida y mientras no retornase él no habría de profanar su arte ni trataría de forzar ese poder que consideraba algo natural y espontáneo... Ese era Rachmaninov.

Edward Elgar simplemente decidió colgar las partituras en 1919, con sesenta y tres años, tras la composición de su *Concierto para violonchelo*. Se limitó a poner esclusas a sus corrientes creativas porque eran ríos que iban a dar a la mar del panorama musical que ciertamente era el morir, dadas las estridentes tornas que por entonces estaba adquiriendo la música europea, algo que ya no resultaba de interés para él. Además, la muerte de su esposa en 1920 terminó de cortar todos los lazos con su antigua vida en lugar de remendar los ya rotos. Aborrecía la música y, como buen inglés, terminó prefiriendo el críquet y las carreras de caballos. Años después formulaba en una carta no un canto de cisne, sino de grajo: «Detesto la música; en efecto, publiqué algunas cosas, pero todo está muerto... La antigua vida ha concluido y todo parece borrado».

Un único deseo para la lámpara de Aladino

Salud, sólo salud, porque el resto ya se daría por añadidura, y porque si aquella faltaba se daría un serio condicionante para atar con fuerza los cabos que exigían las travesías creadoras.

A trancas y barrancas quiso Emmanuel Chabrier terminar siquiera el primer acto de su ópera *Briséis*, iniciado en 1888, pero vino la muerte en 1894 a sustraerle aquella apetencia y a arrancarle, casi como un favor, aquel vil metal que había sido su inspiración en los últimos años por obra y gracia de la enfermedad. En 1889 escribía: «Desde hace ocho días no doy una a derechas, la inspiración no me viene, estoy en uno de mis momentos bajos. En efecto, por más que hago para superarme no he escrito ni una nota, quiero decir una nota definitiva. ¡Qué oficio! ¡Desde luego, esto dista mucho de estar terminado!». En la primavera de 1891, instalado nuevamente en su casita alquilada de La Membrolle, se disponía a seguir con la renqueante *Briséis*, pero, al parecer, el cántaro se había fatigado de tanto ir a la fuente sin dar con ella. Desde allí se sincera de colega a colega con su amigo el compositor Charles Lecocq: «¡Pero qué duro es! Creo que estoy perdiendo

facultades, pues no escribo más que bobadas. Quizá podré hacer algo aún de mi cabeza, pero no tengo la facilidad de Rossini».

El año 1915 fue funesto para Debussy. No sólo la guerra mundial le hizo un limpio corte en la femoral de su creatividad, sino que a ese corte se sumó en el mes de diciembre otro mucho más real, el que le hizo un cirujano en el intestino para laminar su cáncer, estando componiendo en esos días su sonata para violín y piano. A finales de ese mes, sabiendo el alcance de su mal, escribe: «Se acerca la hora fatídica de partir. Escribiré no obstante hasta el último minuto, como Andrea Chénier escribiendo versos antes de subir al cadalso». Pero del dicho al hecho había un cáncer de recto, y Debussy no supo obviar el color negro en la paleta cromática. Carta al violinista Arthur Hartmann: «Yo hubiera trabajado como una plantación de negros y hubiera terminado esa sonata que usted espera con tanta impaciencia... Pero ahora no sé cuándo volveré a cobrar impulso. Hay momentos en que me parece que jamás he sabido nada de música». Lo cierto es que volvió sobre ella en el invierno de 1916, unas fechas en las que también planeó escribir una *Oda a Francia*, si bien dejó el chauvinismo a la mitad. Con su *Pelléas* se superó a sí mismo, y sin ningún reparo lo confesó a un periodista de *Le Figaro* el 14 de febrero de 1909: «He empleado doce años en componer *Pelléas*. Como puede ver no trabajo rápido. En mi opinión se escribe demasiado y nunca se piensa lo suficiente». En julio de 1917 Debussy vivía en un fangal, y en barro mojó la pluma para escribir a su editor Durand: «Hay mañanas en las que arreglarme me parece uno de los doce trabajos de Hércules». Carta a su amigo Robert Godet de octubre de 1917: «No se extrañe de que en el futuro no le cuente nada de mis planes... La música me ha abandonado por completo». Sin el peso de la música el alma de Debussy se hizo más liviana, esto es, más inservible, así que la rindió a la muerte el 25 de marzo de 1918.

Incluso Verdi vivió su particular erial, un erial que para su desgracia no tenía nada de barbecho para anunciar alguna savia nueva, porque en 1890

arrastraba setenta y siete años y a esa edad las facultades que se iban ya no recordaban el camino de regreso. Así es como *Falstaff* se constituyó en su primera y última cruz. El detonante fue la muerte de su amigo Emanuele Muzio en noviembre de 1890, tras cincuenta años de estrecha colaboración musical y personal. El 6 de diciembre de 1890 escribe a su amiga Maria Waldmann:

¡Todo se acaba! ¡La vida es triste! ¡Le dejo que imagine cómo me sentí y cómo me siento! Y tengo muy pocos deseos de escribir una ópera que ya he empezado pero en la que he progresado muy poco [...]. ¿La concluiré? ¿O no la acabaré? ¡Quién sabe! Escribo sin plan alguno, sin objetivo, sólo para pasar unas cuantas horas al día.

Carta de enero de 1891 a su libretista Arrigo Boito, refiriéndose despectivamente a *Falstaff*: «El Barrigón no se mueve. Estoy angustiado y desconcentrado». Ese mismo día escribía a su editor Ricordi cómo de joven era capaz de componer desde las cuatro de la madrugada a las cuatro de la tarde con un simple café en el estómago, pero... «ahora ya no puedo. Entonces controlaba mi cuerpo y mi tiempo. ¡Ay! Ahora ya no».

Puccini empezó su particular declive en 1920, a los sesenta y un años, cuatro antes de su muerte, diezmado por la melancolía, la inseguridad y la mala salud. El primer aviso llegó mientras escribía el primer acto de *Turandot* y ya no se curó hasta el último, amputado casi al final por la muerte del maestro. *Turandot* es como si jamás hubiera conocido la parte central del enigma de la Esfinge a Edipo: siempre caminando a tres o cuatro patas, jamás a dos...

Carta de noviembre de 1920 a su libretista Giuseppe Adami:

Sigo pensando que nunca terminaré Turandot. No puedo trabajar así. Cuando disminuye la fiebre creadora termina por desaparecer totalmente, y sin esa fiebre no hay creación, porque el arte es un tipo de enfermedad, un estado mental

excepcional, un entusiasmo exagerado de cada fibra y de cada átomo de nuestro ser.

Carta del 21 de abril de 1921 a su amante inglesa Sybil Seligman:

No me siento muy bien desde hace varios días. Me duele la boca (mis dientes) y eso se agrava por mi mal humor, por mi falta de fe, mi cansancio de la vida; en pocas palabras, todo me va mal... Estoy muy, muy deprimido. Parece que no tengo ninguna fe en mí mismo; mi labor me aterra y ya no encuentro nada bueno en ninguna parte. Tengo la sensación de estar ya acabado. Es muy posible que así sea; soy viejo — esta es literalmente la verdad— y es algo muy triste, en especial para un artista.

De nuevo a Sybil el 20 de octubre de 1921: «*Turandot* languidece. No tengo aún el segundo acto tal como lo quiero; y ya no me siento capaz de componer música». Puccini se sentía condenado por partes, fusilado por partes. Tanda de 1922: «Aquí tengo a *Turandot*, con el primer acto concluido, sin que consiga clarificar el resto, que está rodeado de oscuridad, quizá una eterna e impenetrable oscuridad. Nos hemos metido en un callejón sin salida con el resto de la ópera». Desde las tres negaciones de san Pedro 1.923 años atrás no se conocían otras tan tajantes:

¡No, no y no! *Turandot*, no. He hojeado el tercer acto. Quizá, y sin quizá, soy yo el que no va. Realmente de esta manera el tercer acto no marcha. Soy un pobre hombre, profundamente triste, desanimado, viejo, superfluo y hundido. ¿Qué hacer? No lo sé. Me voy a dormir y así no tendré que pensar, y no me atormentaré. Siempre estoy allí donde reina una profunda tristeza. Maldigo *Turandot* [...]. No veo el momento en que me libre de ella.

Tres años y medio después, en mayo de 1924, las quejas se reproducían a la misma destinataria: «No he vuelto a trabajar. *Turandot* está ahí, inacabada. Lo terminaré, es sólo que actualmente no tengo deseos de trabajar».

Estas jeremiadas no eran nuevas, porque Puccini ya había tenido problemas con dos chicas en 1910 (57 años), una real y otra ficticia, ambas tremendamente problemáticas; una muerta por su propia mano y otra casi muerta a manos de él. Iniciada la ópera *La fanciulla del West* (*La chica del Oeste*) en 1909 ocurrió que una segunda joven se interpuso en su camino, Doria Manfredi, una criada casera a la que Elvira, esposa del compositor, acusó de seducir a su marido, acusación contra la cual la indefensa Doria sólo supo salir ingiriendo tres cápsulas de cloruro de mercurio. La trifulca que se armó en la ciudad fue monumental, sobre todo después de practicarse la autopsia a la infeliz criada y revelarse que había muerto virgen. El caso es que el melón de la polémica (con juicio incluido) se abrió en octubre de 1908 y no se cerró hasta julio de 1909, cerrazón de la que participaba la inspiración del autor: «*The girl* ha desaparecido completamente», sentenció. Sólo fue capaz de rematarla en agosto de 1910. En fin, libretos, libretos y más libretos, eso era lo único que necesitaba Puccini para activar la maquinaria creadora y mandar de una patada a la hoguera el leño de Leopardi. Si no había libreto Puccini, simplemente, no existía. Esa impotencia le embargó tras concluir *La fanciulla*. Carta de 8 de octubre de 1912: «¿Creéis que durante todo este tiempo (desde la última nota de *La fanciulla*) me he sentado cruzándome de brazos? He intentado todo lo imaginable, y lo que hasta ahora me queda en los dedos no es más que ceniza de los muertos. *Addio*. Me siento gastado y desdichado». Sólo en 1914 encontró el libreto de *La rondine* (*La golondrina*) y con ella se puso, proponiéndose acometer simultáneamente tres óperas en un acto. La primera fue *Il tabarro*, comenzada en otoño de 1913 y finalizada en noviembre de 1916, al tiempo que pedía a gritos un libreto para las otras dos. Carta a Giuseppe Adami, crítico musical y dramaturgo: «Debes pensar seriamente en otro tema. Esto

es como un tábano que me agujonea sin cesar [...]. Es triste, muy triste, porque el tiempo vuela». El soplo de aire llegó con *Suor Angelica*, finalizada en septiembre de 1917, seguida de *Gianni Schicchi*, concluida en abril de 1918.

La peste de la guerra

La guerra constituyó una tóxica nube de polución para los alvéolos creativos de los compositores. Fabricar música perdía su razón de ser cuando el ser y la nada, tal como pronosticaba Sartre, eran existencialmente intercambiables. La única opción válida era traer música al mundo para hacerlo más soportable, para levantar un refugio descontaminado donde respirar por los poros y no por las fosas nasales; pero por cada golpe de inspiración pulmonar se deslizaba una piedrecita de la vesícula al páncreas, despejando de notas las partituras para hacer de estas algo parecido al lecho de un río... Tal como decía el emperador Marco Aurelio, lo que la esperanza no hacía posible sólo se lograba a través de la desesperación.

Durante la guerra por la unificación de Italia Verdi se plantó decididamente hasta no conocer si Italia quedaba fuera o dentro de Italia. Sulfurosa carta a su libretista Piave desde Milán: «¡¡Me hablas de música!! ¿Qué le pasa? Sólo hay y sólo debe haber una música grata a los oídos de los italianos en 1848. ¡La música del cañón...! No escribiría una nota ni por todo el oro del mundo». En fin, oro ser oro. Sólo unas líneas más abajo informa a Piave que ha de regresar a París por obligaciones y por negocios, «además de la lata de tener que escribir dos óperas». Se refería a *La battaglia di Legnano* y *Luisa Miller*. Acostumbrado Debussy a ser una luminaria en el firmamento musical francés, atravesó buena parte de la Primera Guerra Mundial como una bombilla de bajo consumo. Apunte en su *Diario* de la primavera de 1915 (52 años): «Sin decirlo, sufro mucho con la larga sequía que la guerra ha impuesto a mi cerebro. Me gustaría marcharme lo antes posible. La casa me pesa terriblemente sobre los hombros desde hace tiempo». Se refería a

París, gran urbe que aborrecía, así que poco después se marchaba a Pourville, cerca de Dieppe y, por tanto, del Sena Marítimo. Uno hubiera pensado que allí se cumpliría implacablemente el verso juanramoniano de que en la soledad se encuentra lo que a la soledad se lleva, pero aquella reclusión de tres meses obró el milagro, y lo que a la soledad se llevó logró reducirlo y aniquilarlo. Una de las varias cartas que de allí salieron rezaba: «Escribo como un loco, como alguien que tuviera que morir a la mañana siguiente». De hecho allí compuso parte de su obra para dos pianos *En blanco y negro*, comenzó sus *Estudios para piano*, como también su *Sonata para flauta, viola y arpa*, y escribió su *Sonata para violonchelo y piano*.

La obsesión de Ravel por participar en la Primera Guerra Mundial es de todos bien conocida, pero la muerte de su madre en 1916 y su hospitalización por congelamiento le arrostraron tal depresión que no pudo terminar obra alguna en los tres años siguientes. Sólo entre 1919 y 1920 llevó a buen fin *La valse*, pieza que ronda el cuarto de hora. Tras ello le llevó dos años componer su *Sonata para violín y violonchelo*, a pesar de tener sólo dieciséis páginas, y después otros dos para terminar *Tzigane*, obra para violín solo, de poco más de diez minutos.

Grave fue el bloqueo de Darius Milhaud en la Segunda Guerra Mundial. En sus autobiográficas *Notas sin música* alzaba esta queja: «Me sentía incapaz de todo trabajo. Y, sin embargo, tenía que escribir una obra para ser tocada en el aniversario de la Orquesta Sinfónica de Chicago. La idea de que sería la única composición francesa inscrita en el programa sacudió mi inercia y me di a la composición de mi *Primera sinfonía*».

Alban Berg ya vio en 1933 desde Austria lo que se avecinaba para Europa, y así en carta de 7 de septiembre de 1933 confesaba a su amigo Soma Morgenstein: «A veces me parece tan terrible lo que va a ser y a suceder que tengo que apartar el pensamiento de eso con todas mis fuerzas para poder trabajar».

La Guerra Civil española negó también el *nihil obstat* a Joaquín Turina, sin ser capaz de escribir nada por la mucha preocupación que le causaba tener dos hijos en el frente. Esa misma guerra descentró también enormemente a Manuel de Falla, tanto a nivel personal como en lo musical, ralentizando su postrera obra importante, *La Atlántida*, que a pesar de ocuparle los veinte últimos años de su vida quedó inconclusa. No en vano, en una página del manuscrito está anotada la fecha de inicio de la obra, 29 de diciembre de 1928, pero más adelante se ve la del 8 de julio de 1946, que se refiere a una parte del aria de Pirene, inserta en la primera parte de la obra. En definitiva, para Falla *La Atlántida* fue un laberinto donde el autor tenía mucho más de toro que de Ariadna, de manera que nunca supo salir de ella. Durante la guerra su lectura favorita fue un catecismo en francés, en cuyos márgenes planteaba angustiados interrogantes sobre un mundo al que no veía salida y un más allá del que no veía la entrada.

Inspiración, divino tesoro. La mentira más bella en todas las biografías musicales es que todos ellos, los compositores, vivieron y murieron alegóricamente ricos, cumpliendo con creces la sagrada ley de Arquímedes, aunque un poco modificada, porque el peso de un cuerpo ya no era igual al volumen del fluido que desalojaba, sino al volumen al que lograba imponer la voz de su genialidad. Esto es conocido como empuje hidrostático, pero el empuje creador es algo mucho más cartesiano: un juego de fuerzas y contrafuerzas dictado por las herencias recibidas y las partidas entregadas, y ese destierro diario es el que personalizaba las reconquistas de tal manera que pasaran a la historia por una puerta donde uno giraba el pomo, abría, y no se hacía la luz, sino la música. Cualquiera, cualquiera de ellos, incluso Satie, apoyaba la pluma o el bolígrafo en su papel pautado y la suerte ya estaba echada, porque el autor escribía, escribía, escribía... sin parar hasta ser otro, hasta llegar a la frontera de su ser, donde se daba la vuelta no para hacer el camino de regreso, sino para seguir la ruta y cruzarla sin ser identificado, envuelto en la inspiración como sinónimo de una gigantesca

abstracción arquitectónica. Componer era construir y construirse. Y la suerte siempre echada.

Echada para copular con la eternidad.

Capítulo 12

Bienvenidos los precursores, bienaventurados los transgresores

El concepto de tradición, sin acompañamiento alguno, se entiende a las claras, pero si le añadimos un combinado sustantivo como es el de «ruptura», la comprensión se dificulta y entonces nos hallamos ante un concepto indeterminado en tanto persista esa *contraditio in terminis* en extraña convivencia, dado que para que haya ruptura es necesaria la tradición previa, pero en cuanto la ruptura hace su aparición la tradición se aborta, se rompe. Me recuerda a la manida frase de san Agustín cuando trataba de expresar su concepto de tiempo sin que por ello se le cuajase el líquido cefalorraquídeo: «Si no me lo preguntan, lo sé; pero si alguien me pide que lo explique ya no lo sé». Pregunta en racimo: si la tradición se constata como palo en la rueda de la evolución y la rompemos, ¿qué queda de ella? ¿Adónde va? ¿En qué medida unos la repudian y otros la esconden en el armario para arroparse con ella cuando no son vistos, pero luego sí indefectiblemente escuchados? ¿Y cuánto tiempo ha de transcurrir para que ese nuevo fenómeno rupturista se convierta él mismo en tradición futura, víctima a su vez de la vanguardia de la vanguardia? ¿En cuánto puede calcularse la vida útil de un estilo nuevo, o la influencia de un compositor innovador? Si la *Impresión, sol naciente* de Monet inauguraba el impresionismo en la pintura, en la música lo hacían los malabarismos de esa flauta que Debussy puso en labios de las musas para arrullar al fauno antes de la siesta más famosa de la historia. Ese «cambio» es un chasquido de dedos, un paso que rebasa una línea, una puerta que se abre hacia abajo y nos aboca a un mundo sonoro desconocido, pero tangencial con aquel otro del que forzosamente se nutrió hasta dar el espaldarazo traidor. Había que forzar la máquina hasta los límites del descoyuntamiento, hacer una buena artrodesis con la tradición y dotarla de muchas más vértebras y discos para restar grados de temperatura a la música y dárselos en capacidad de giro,

porque ni más ni menos se trataba de girar 180 grados respecto de la posición de petrificación. Mahler tiró de dialecto vienés para definir la tradición como *Schlamperei*: 'dejadez'. «Lo que vosotros llamáis tradición — sostenía— no es más que vuestra pereza y dejadez». Hay quienes no aman ni entienden la música de un determinado compositor, pero sufren el hechizo de su magnética personalidad, de su necesidad de permutar los elementos de la música para hacer de la música un hechizo localizable en otro territorio y en otra dimensión, dinamitando el gusto estético tradicional para reordenar esos fragmentos e inaugurar otras parcelas del gusto. La música es casi siempre ese espacio irreductible donde bracean de forma constante unos señores que han nacido para sentirse náufragos y deben reprocesar toda el agua tragada para ponerse a salvo. Lo que hacía libres a los músicos no era la verdad, sino la evolución, que es el polígrafo por el que ha de pasar la historia para ser creída.

La revolución se daba por añadidura. Y sólo a unos pocos.

Sólo a unos pocos demonios.

¡Disonancias, malditas disonancias!

Esto era tanto un grito de paz como de guerra. En nombre de la paz lo gritaban aquellos que necesitaban encontrarse consigo mismos en plena evolución y se rendían por fuerza a la disonancia comprendiendo que no sólo era el fin, sino también el camino. Y como grito de guerra no estaba mal para melodistas trasnochados y tardorrománticos, como Sibelius, Rachmaninov o Grieg, que repudiaron la disonancia como un mal no estrictamente necesario y fácilmente evitable a poco que se subvirtiera la principal regla de la geometría: dos líneas paralelas no tenían por qué encontrarse forzosamente en el infinito. Ni siquiera tenían que encontrarse en algún momento. Manuel de Falla también la repudió, pero fue más allá que sus contemporáneos y, sin esconderse tras su estilo musical, trató de

que su opinión se entendiera a la primera, golpeando siempre a su muñeco favorito:

[...] La música de Schönberg, particularmente, es atonal, y a ese gravísimo error se debe, sin duda, el desagrado que muchas de sus composiciones nos producen. Pero este error no es general, y felizmente la mayor parte de los músicos nuevos observan las leyes tonales, considerándolas, con razón, como inmutables.

Falla se despachó a gusto, pero a partir de los años veinte la voz cantante la llevaron las gargantas más desgarradas. Schönberg fue dejando hitos en su paródico camino sin arredrarse, quebrando el cuello a cuantas líneas melódicas trataran de marcar el rumbo, de manera que logró lo que Ariadna jamás hubiera conseguido: salir de su laberinto sin seguir hilo alguno, sino los pinchazos de la aguja, normalmente venidos de afuera. ¡De la crítica! Y más de la insana que de la sana, pero eso ya le daba igual. La deconstrucción de la melodía en evitación de distracción de la música tal como debía ser concebida (=descarnada) se alzó en motivación esencial para los atonalistas. Sin melodía la música quedaba invertebrada, pero precisamente gracias a ello sus posibilidades de exploración se multiplicaban, facilitando su invasión en cavidades angostas y en territorios nunca antes hollados. A partir de un determinado momento, de un tiempo-eje, de una multiplicidad de tiempos-eje puestos de acuerdo, la música se creó no para ser entendida, sino contraentendida, como afirmación suprema del objeto desterrado del sujeto. A este sólo le quedaba innovar, y las alternativas no eran muchas, de ahí que la genialidad se anudase no tanto a un resultado musical colmado cuanto a un hito musical fruto de la capacidad innovadora del compositor, eso que Glenn Gould denominaba con una de sus expresiones favoritas: «el cociente de peculiaridad». La melodía era la fatal antagonista de la disonancia y, por tanto, su enemigo más subversivo. La

disonancia cayó en el mundo de la música como una bomba en la línea de flotación de un buque, dejando estéril el terreno de muchas emociones y amputando el corazón de los hasta entonces muchos emocionados que habían negociado su tarifa plana con la armonía, de manera que cualquier desarmonía suponía un sobreprecio del gusto por encima de aquel gasto aceptado. En definitiva, las disonancias llegaron para cerrar de golpe y para siempre la historia de un mundo encantado.

Tomás Luis de Victoria... El primer fatal impostor en la trama melódica... Las palabras del musicólogo Vicente Salas Viu, amalgamando las corrientes doctrinales al respecto, son francamente reveladoras:

Usa Victoria de la disonancia, tanto en los tiempos fuertes como en los débiles, donde se toleraba, y no sólo como «accidentes» o «notas de paso», sino en su pleno valor de disonancias que enriquecen la textura armónica. Asimismo, es frecuente que no las resuelva. [...] Hirsch anota que en Victoria lo más sorprendente en el uso de las disonancias pasajeras es que forman, o tríadas disonantes, o acordes en séptima, correctamente justificadas en el discurso. Esto, entre otras cosas, demuestra tanto para Hirsch como para Jeppesen que Victoria fue más que un intuitivo de la escritura armónica posterior.

Claudio Monteverdi, nacido diecinueve años después que Victoria, cogió aquel testigo candente, cayendo deliberadamente en las desarmonías hasta el punto de que algunos estudiosos llegaron a hablar de «disonancia expresiva». Denis Stevens ha revelado que «en los *Madrigales* de Monteverdi hay un repertorio de texturas y técnicas casi sin igual entre sus predecesores y sus contemporáneos». El canónigo boloñés y también compositor Giovanni Artusi casi rompió a su Dios cuando puso el grito en el cielo al advertir inequívocas disonancias en la música del de Cremona. Pero los acérrimos

conservadores debían estar preparados, porque aquello sólo era el principio, y al principio ni mucho menos fue la luz. El propio Johann Sebastian Bach dio la vuelta a los retratos de su amado Jesucristo cuando le acometieron serias tentaciones atonales y pidió ser perdonado porque, en este caso, sí sabía (y muy bien) lo que hacía. En algunas partes de su obra alcanzó como hito la abolición tonal, dando por primera vez ese paso en los *Cuatro dúos*, como también después en la *Fuga en Fa menor de El clave bien temperado*, donde al parecer se acerca mucho al dodecafonismo. También el mismísimo Mozart crispó al extremo la nervadura tonal en sus *Seis cuartetos*, finalizados en enero de 1784, dedicados a Joseph Haydn. Flaco favor le hizo. Cuando Haydn los interpretó en el palacio de Schönbrunn cometió el error de no dejar encima de cada silla una notita al programa, así que en un momento dado el príncipe Grassalkowicz se levantó y exclamó: «¡Desafináis!». Haydn paró la función, se acercó al príncipe con la partitura en la mano y el recuerdo de la familia de Mozart en la punta de la lengua, mas cuando demostró a aquel que sólo se limitaba a seguir escrupulosamente los pentagramas el príncipe cogió las hojas, las rompió y las tiró al suelo. Mozart siguió su particular desvarío en enero de 1785, con su *Cuarteto en Do mayor (K. 465)*, conocido con un alias que no necesita de traducción: *Dissonanzen-Quartet*, en particular por la osada armonía que usa en la introducción del Adagio, hallándonos ante veintidós primeros compases que marcaron un tiempo-eje en la irritación de los puristas de la época. Poco le importaba lo que meses atrás había escrito de él la revista musical *Cramer*, desvistiendo al pecador Mozart para vestir al santo Haydn. A la intemperie sólo debía quedar expuesto el pecador, no la víctima de la ofensa: «Mozart siente una gran inclinación por lo raro e inhabitual». Tan raro como inhabitual era también Beethoven, precursor en muchos aspectos de los que luego hablaremos, pero, en lo que aquí interesa, sutil abanderado de las disonancias, con las que empezó a enredar en su *Tercera sinfonía, Heroica*, algo sobre lo que ya Berlioz puso al mundo sobre aviso al advertir en aquella

obra «las disonancias más irreconciliables» y «las más inesperadas dislocaciones rítmicas».



Para Haydn lo que realmente desafinaba eran los oídos de quienes le escuchaban.

Claude Debussy también era inhabitual en muchos rasgos psicológicos, pero en lo musical sobresalió como un auténtico precursor. Con el solo de flauta de su *Fauno* (1894), elevándose entre las butacas como una columna de humo, dio el toque de queda a todo el mundo musical, pero con su *Pelléas et Mélisande* (1898) ya intervino el servicio de extinción de incendios del distrito centro de París. El estreno del *Preludio* fáunico lo dirigió Gustave Doret, quien describió uno de sus momentos con «un inmenso silencio en la sala mientras subía al podio y nuestro espléndido flautista, Barrère, desplegaba su frase inicial. De golpe sentí detrás de mí, como les es reservado a algunos directores, un público totalmente hechizado. Fue un éxito absoluto». Aquel solo de flauta no era tan misterioso como todos (público y crítica) se complacían en tildarlo. Durante un ensayo el director de orquesta Camille Chevillard pidió a Debussy instrucciones para poder comprenderlo en su numen y esencia y el compositor le descerrajó un tiro de trivialidad: «Sólo es un pastor sentado con el culo en la hierba». Una

explicación inapelable. Pero con el *Pelléas* fue mucho más allá y Debussy se encarnó en vanguardia para encarnizarse con la tradición. En su estreno las desarmonías saltaban de todos los instrumentos como mangostas durante una plaga, cuajando de oscuridad los límpidos cielos que sobre los patios de butacas habían dejado Berlioz, Fauré y Saint-Saëns. En aquellos cielos ofendidos tronó una voz por encima de las demás, la del crítico Fernand Gregh en *La Revue de Paris*, pero para volver del revés la cólera de los espectadores:

*La violación de las leyes será codificada un día y será ley a su vez; las armonías prohibidas que ha utilizado Claude Debussy se aceptarán con el tiempo y servirán algún día para prohibir a los Debussy del futuro otras armonías insospechadas por nosotros, y las innovaciones más revolucionarias se convertirán poco a poco en fórmulas reaccionarias... Pero lo que no envejecerá en *Peléas* es ese algo de profundo, de natural y de un poco divino, que siendo joven y vivo el día en que el músico lo puso en su música, seguirá siéndolo siempre; es el alma humana que se expresa en ella, es la humanidad de la obra.*

Quien nunca tuvo el placer de escuchar aquella salva fue Charles Ives, quien a lo sumo sólo escuchaba un «¡a cubierto, señores!» cada vez que su música se interpretaba, plagada de desarmonías y disonancias en los no sé si felices, pero sí sensatos años veinte del siglo pasado. Escuchada, su música podía resultar una cadena de puñetazos en el estómago digna del mejor espectáculo sobre un ring, pero leída en partitura ganaba en altura. Me refiero a la que iba del estómago a la risotada de la boca. Edgard Stowell, director orquestal del *Music School Settlement*, una vez hojeada la partitura de *The Fourth of July* exclamó: «¡Es la mejor broma que he leído ni sé desde hace cuánto tiempo! ¿Le parece que alguien puede ser lo bastante estúpido

para intentar tocar una cosa así?». Corría el año 1911; Ives contaba con treinta y seis y ya tocaba idear alguna cobertura aseguradora contra la lluvia de críticas que su sentido realista pronosticaba. En 1914 probó mejor fortuna con alguien más entendido en música que un director de segunda fila y contrató a músicos del Teatro Globe y de la Sinfónica de Nueva York a fin de que ensayaran en su casa fragmentos propios. El fin justificaba los medios, pero para aquellos músicos justificó mucho más los miedos. El resultado fue caótico. «Armaron una algarabía tremenda —comenta Ives—, de manera que antes de terminar hubo que cortar esto y rectificar aquello y al final la partitura quedó prácticamente castrada». Sus tentativas musicales fueron desde un principio un encadenamiento de «no aptos» que hubiera minado la moral a cualquiera. Pero no a Ives, uno de los más grandes adelantados a su tiempo. En el año 1897, en el que Richard Strauss estrenaba su *Don Quixote*, Sibelius terminaba su *Suite Karelia*, Verdi sus *Cuatro piezas sacras*, Puccini su *Himno a Diana* para voz y piano, y Debussy comenzaba su ciclo de *Nocturnos* para orquesta y coro, un joven estudiante de la Universidad de Yale componía con veintidós años *Harvest home chorales* para coro doble, órgano e instrumentos de viento, proponiendo a Koussevitzky, por entonces director de la Sinfónica de Boston, su estreno. La respuesta del director se convirtió en un maldito estribillo en toda la carrera de Ives: «No se la puedo tocar, es demasiado confusa. ¿No puede arreglarla un poco?».



Si los precursores pudieran contarse con los dedos de una mano, Charles Ives se haría con el pulgar.

También Prokófiev armó su particular revuelo con obras revolucionarias en armonías tan impropias de un joven de poco más de veinte años. Si muchos compositores se liaron con su Op. 1, lo que Prokófiev hizo con su Op. 2 fue liarla. Cuando un día de 1909 picó a la puerta de Taneyev y le mostró sus *Cuatro estudios para piano* el profesor los examinó por encima, frunció el ceño y se repitió la misma historia de Mozart con el emperador José II a propósito de *El rapto en el serrallo*: «Demasiadas notas desafinadas», sentenció el ruso. Prokófiev sonrió. Supo que estaba en el camino correcto, así que probó suerte con la editorial musical que había fundado el poderoso Koussevitzky, en cuyo consejo editorial figuraban popes como Scriabin, Rachmaninov y Nicolai Médtner. Prokófiev decidió el abordaje por este último, pero cuando Médtner examinó aquellas composiciones dio a aquel grumete una patada y lo echó por la popa con un brusco comentario: «Si esto es música entonces yo no soy músico». Tampoco aquello le amilanó. Tenía madera de capitán y demostrarlo no era cuestión de tiempo (no lo tenía), sino de engranar adecuadamente dos correas transmisoras como eran el talento y el orgullo. Fue con veintidós años cuando finalizó su *Concierto para piano nº 2* (1913), que marcó la compulsión entre lo que la tradición

musical rusa esperaba de él y lo que el *enfant terrible* esperaba de sí mismo. Este concierto supuso, más que un corte con la tradición, un verdadero corte de manga. De hecho, el joven Prokófiev tenía una predisposición innata a los cortes y peinetas. Tras el estreno un crítico comentó lo siguiente, insuflando aliento al autor: «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». Esta queja podía parecer legítima teniendo en cuenta que el concierto finaliza con un *maremágnum* de notas indiscernibles; quizá hasta el propio Prokófiev fue consciente de ello, porque en el ánimo de facilitar al público la transición de la oscuridad al resplandor y recogiendo la lluvia de abucheos que le cayeron al finalizar, se sentó de nuevo en la banqueta, dio una señal a la orquesta y volvió a tocar toda la parte final para que quedase suficientemente claro quién era el verdugo y quién la víctima en aquel cadalso. El propio Prokófiev recordaba el «éxito» de este estreno en su *Autobiografía*: «La primera representación del *Concierto n.º 2* tuvo lugar en Pavlovsk el 5 de septiembre de 1910 con Aslanov de director. Fue sensacional. La mitad del público abucheaba; la otra mitad aplaudía». El burlón Prokófiev daba así al mundo taza y media tras rechazar la taza del *Concierto n.º 1*, estrenado un año antes, y cuyas críticas gozaban de la misma permutabilidad que los horóscopos una vez transcurrido un prudente período de olvido. Una de esas críticas se refirió al concierto como «cacofonía cruda, grosera y primitiva que apenas merece el nombre de música. En su desesperada búsqueda de novedad completamente ajena a su naturaleza el compositor se ha extralimitado. Estas cosas no suceden con el verdadero talento». Tras el *Concierto n.º 2* vinieron sus *Sarcasmos para piano* (1912-1914), y a continuación la *Suite Escita* (1915), todo ello una amalgama llamada a ser un ahondamiento extrospectivo en aquella fórmula magistral que era la disonancia, a la que Prokófiev guardaría lealtad de por vida salvo algunos

episodios de infidelidad casi catecumenal con la *Sinfonía Clásica*, *Romeo y Julieta* o *Pedro y el lobo*.

Otro contemporáneo de Prokófiev que sublevó a propios y extraños fue Béla Bartók. Es aceptado que la tríada terrible que marca el salto de la música desde una primavera más o menos policromática a un invierno desabrido viene marcada, cronológicamente, por el *Allegro bárbaro* para piano, *La Consagración de la primavera* y la *Suite Escita*. En 1911 Bartók dio un paso más que los otorrinos más avezados y se propuso deshacer los tapones auditivos no con una solución de agua oxigenada, sino de lava. Cuando aquel año estrenó su *Allegro bárbaro* logró romper muchas cosas que la gente tenía entre las manos por llevárselas precipitadamente a las orejas. ¡Los tímpanos antes que nada! Su compatriota Zoltán Kodály, haciendo causa común con su colega, escribió en la *Revue Musicale* del 1 de marzo de 1921 a propósito de la unidad crítica que había logrado concitar el *Allegro*: «La oposición se torna persecución. Se habla de «gran talento extraviado», perdido en un callejón sin salida, de «tendencias enfermizas», en fin, todos los embustes que puede inventar el desconcertado filisteo y el rutinario encubierto. ¡Se llega a considerar a Bartók como un loco!».



Anton von Webern apuntó con su lanza al corazón de la Viena más rancia y tradicional.

Cuando Schönberg levantaba la vista de la partitura y miraba por la ventana no buscaba las arboledas del Prater vienés, sino la casa de Webern, ciego por saber si en aquel momento estaba pluma en mano conspirando contra él, es decir, contra la educación musical de la humanidad en los siguientes cincuenta años, una educación de la que él y sólo él debía encargarse, así es que puede decirse que Schönberg trajo al mundo el primer monopolio estilístico musical, que logró perpetuar a base de tanto trabajo como arrogancia. Pero Anton von Webern era distinto, un aplicado miembro de aquel batallón de operarios que progresaba a escondidas. Ya asombra tener que reconocer que la totalidad de su música abarca tanto como la más corta de las óperas de Wagner, unas tres horas de duración. Schönberg dedicó mucho más tiempo a tratar de que no se apropiaran de sus méritos que de profundizar en sus revelaciones divinas acerca del estilo dodecafónico, exhumado de una tierra de nadie con un dueño repentino de por vida. Pero en aquel mito de la caverna Webern renunció a ejercer de celador en la entrada para ser sólo una de las sombras estampadas contra la roca, si bien dinámica y proteica como pocas. La obsesión por encontrar un lenguaje propio se advierte ya en su *Op. 3*, los *Cinco lieder del séptimo anillo*, para voz y piano, sobre textos de Stefan Georg, ciclo compuesto en 1908 y 1909, en torno a los veintiséis años. Esta fue su primera obra atonal y desde entonces tomó conciencia de que su auditorio siempre sería escaso, pero esto no era descorazonador si lograba que fuera el público quien lo educara a él y no al revés. Su *Op. 30*, las famosas *Variaciones para orquesta*, de 1940, lo aceptó como un monstruo de difícil clasificación, pero lo indiscutible de su paternidad le llevaba a buscar amigos para sacar a pasear a la criatura, para protegerla a costa de ser hostilmente señalado en aquellos paseos. Esto contaba a su amigo Willi Reich en una carta del 3 de mayo de 1941:

«Cuando vean la partitura la reacción de la gente será: "¡Pero si no hay nada dentro!". Porque los que están interesados en esto deberán olvidar la cantidad de notas y notas que están acostumbrados a ver en Richard Strauss, etc.». Y aún con su último opus, el 31, escribía Webern el 26 de mayo de 1941 a su amiga Hildegard Jane, a propósito de una *Cantata* a punto de ser iniciada: «Todavía no sé dónde llevará todo esto, ni qué es lo que irá al lado. Pero está a punto de llegar algo nuevo. Ya lo noto. Estoy siendo conducido a algo nuevo». Lo que llegó fue la guerra, y con ella la esterilidad, y con la cohabitación de ambas la muerte, una de las más estúpidas que se recuerdan en la historia de la música.

Schönberg ejerció de descubridor del dodecafonismo con orgullo y paternalismo (su primera incursión suele marcarse en su *Suite para piano, Op. 25*, compuesta entre 1921 y 1923), superprotegiendo aquella criatura de sus entrañas hasta el punto de generar una neurosis sobre el peligro de que sus amigos se apropiasen de sus ideas, Webern más que Berg. Pero si la voz es mucho más antigua que la palabra, la disonancia fue muy anterior al método de los doce tonos. Lo único que hizo Schönberg fue ponerse a la cola de los innovadores, con su método atonal patentado en mano, pero sin patente de corso para saltarse puestos. Abrazó fervorosamente la atonalidad con *Erwartung* (1909), las *Seis pequeñas piezas para piano* (1911) y *Pierrot Lunaire* (1912). En aquella época ya tenía las cosas muy claras; no sólo había que configurar la disonancia, sino también emanciparla previamente del sistema tonal:

La expresión «emancipación de la disonancia» se refiere a la totalidad de la disonancia, considerada equivalente a la totalidad de la consonancia. Un estilo fundado en esta premisa trata a las disonancias como consonancias y renuncia al centro tonal. Al evitar la afirmación de una clave se excluye la modulación, pues esta implica dejar una tonalidad establecida y afirmar otra tonalidad.

Fuera como fuese, Herr Schönberg gustaba de jugar a los bolos provisto no de una bola de plomo, sino de cristal, típica de los videntes, como forma de derribar y encauzar a sus enemigos futuros. En uno de sus más llamativos arrebatos místico-musicales (tuvo muchos) escribió en 1910 (36 años): «En el lapso de diez años todos los compositores de talento estarán escribiendo de este modo, al margen de que lo hayan aprendido directamente de mí o sólo de mis obras». Sin embargo, llegó 1924 y comprobó que aquel paño, por bueno que fuera, no se vendía en ninguna arca, de manera que admitió algo parecido a una sinrazón como eufemismo de derrota: «Hoy advierto que no puedo ser entendido, así que me contento con ser respetado». Pero en 1947, cuatro años antes de su muerte, ya era patente el desmontaje de su edificio argumental, y la intuición de que la gloria no pasaba de ser un conato de fuego que sólo daba para alumbrar el camino hacia la tumba. En una carta de ese año arroja la toalla:

Tengo perfecta conciencia del hecho de que una comprensión acabada de mis obras no es previsible antes de varias décadas. La mente de los músicos y del público tienen que madurar si se quiere que comprendan mi música. Lo sé. Personalmente he renunciado al éxito terrenal y sé —con éxito o sin él— que es mi deber histórico componer lo que mi destino me ordena componer.

No es la confesión de quien ha vivido, sino la de quien ha trasnochado, buscando su casa durante toda la vida incapaz de sacudirse la ebriedad de una música no hecha para la luz diurna. El error de Schönberg fue colocar su música no sobre unos pentagramas, sino sobre una lanzadera espacial, enviándola a un futuro del que quizá aún no ha regresado, pero su trasgresión fue tan monumental que todas las cabezas, incluso la del español Tomás Luis de Victoria, se volvieron admiradas hacia él.

Alban Berg no se quedó a la zaga en aquella exploración y se convirtió en un zahorí muy peculiar, porque con su vara no buscaba agua, sino subversión. Y la halló con su ópera *Wozzeck*. Aquello fue una bomba que le explotó inesperadamente entre las manos, y cuando vio todos los patios de butacas atestados de heridos se disculpó honradamente argumentando algo así como que sólo había pretendido dar al César lo que era del César, sólo que midió mal los componentes y le salió un Bruto. En 1928, tres años después de su estreno, aún trataba Berg de justificarse:

Nunca concebí la idea de reformar con Wozzeck la estructura artística de la ópera... Deseaba componer buena música, desarrollar musicalmente el contenido del drama inmortal de Büchner, traducir al ámbito de la música su lenguaje poético, pero fuera de eso, cuando decidí escribir una ópera, mis únicas intenciones, incluyendo la técnica de la composición, fueron aportar al teatro lo que pertenece al teatro.

Prefiero la innovación a la revolución

El escritor austriaco Rudolf Kassner dijo que el camino que lleva de la intimidad a la grandeza va a través del sacrificio. En el caso de muchos compositores el camino del sacrificio fue el inverso, dado que hubieron de desandar lo andado y regresar desde la grandeza a la intimidad a través de un solo sacrificio: el de la melodía. Teniendo en cuenta que la *música de las esferas* llevaba veinte pitagóricos siglos de predicamento y estaba pasada de moda, optaron por la *música de las cuadraturas*, a modo de zulo donde comprimir el círculo y evitar sus apariciones dislocadoras. Ya no se trataba de generar belleza, sino tensión, extrañeza, plantar los bulbos cabeza abajo y asfixiar el crecimiento. Estos experimentadores se convirtieron en los auténticos valores al alza, y la cohabitación de pares antónimos como armonía/desarmonía, ritmo/arritmia o melodías facturadas/fracturadas se tradujo en un recurso de explotación emotiva. Esta es la *petite histoire* de

quienes comprobaron que llevaban la trasgresión no sólo en la sangre, sino también en la tinta, decidiendo utilizarla de forma muy distinta a los calamares, no para huir, sino para darse a conocer.

No es justo que muchos exploradores hayan pasado a la historia por toparse con unas ruinas y dejarlas como estaban. Hubo otro tipo de exploradores que expulsaron a todo el mundo del escenario, las recolocaron con habilidad y pasaron a la historia como promotores de una nueva arquitectura. Pronto se comprobó que los griegos habían dado los tonos y las tonalidades no para confiar en su fosilización, sino como material dúctil y permeable con el que poder sentar las bases del arte de la aleación. Cruzado el umbral del siglo XX hubo que abrigarse y predisponerse a una música de hielo. Se trataba de obtener una materia prima y convertirla en otra cosa distinta, de manera que en aquel juego de prestidigitación la fórmula no era «nada por aquí, nada por allá», sino «un tono por aquí, otro tono por allá»... ¡y el *voilà* jamás sumaba según las reglas conocidas! Una paloma nunca tenía dos alas ni el conejo sus dos incisivos. Pero para seguir adelante nos ha de quedar bien claro en qué consistía la armonía y cuál era su relación con una sucesión de tonalidades ordenadas. Yo creo que no existe explicación más transparente al respecto que la del director de orquesta inglés Leopold Stokowski:

Un aspecto de la armonía es el de crear una serie de acordes sucesivos, como los eslabones de una cadena, de manera que cada uno de ellos se enlace con sus anteriores y posteriores. Tal sucesión de armonías camina paso a paso en una serie de tonalidades íntimamente relacionadas, de modo que a medida que surge cada nueva armonía parece lógica al oyente, al no ser jamás lejanas las mutuas relaciones de sus series armónicas, sino enlazadas estrechamente.

Admirable. De ese modo la desarmonía pasaba por ser el choque de acordes no relacionados y el resultado una crispación tímbrica al oído insoluble al gusto tal como este estaba prefigurado desde tiempos inmemoriales.

Uno de los primeros corales de Bach, compuesto a inicios del siglo XVIII, con poco más de veinte años, es *Allein Gottinder Höh' sei Ehr.* Pues bien, en él introdujo unos parámetros de armonía tan revolucionarios que le valieron un severo apercibimiento del Consistorio de Arnstadt, ciudad en la que desde 1703 ejercía de Maestro de Capilla y ejecutaba demoniacas improvisaciones en el colosal órgano de la iglesia de San Bonifacio: «nos indican que ha hecho muchas variaciones extrañas y mezclado muchas notas raras —le ponía el libelo—, de modo que la comunidad ha quedado desconcertada [...]. En el futuro, cuando quiera introducir un *tonum peregrinum* deberá mantenerlo y no caer de pronto en otra cosa, como ha solido hacer hasta ahora tocando un *tonum contrarium*». Como Bach tenía previsto ahorrar para casarse y fundar una familia numerosa pasó por el aro y obedeció, y es que en aquella época había latinajos que ponían a uno en su sitio. Pero la más arriesgada de las avanzadas en aquella guerra de guerrillas tonales la situó en su obra *El clave bien temperado*, donde demostró que el sistema tonal podía ser expuesto en veinticuatro tonalidades, lo que significó un corolario que rompía las reglas de la armonía cromática hasta entonces establecidas y lanzaba una especie de *novum organum* que necesitaría todo un siglo para ser entendido y valorado. Era precisamente el escorzo de sus tonalidades lo que exigía en el intérprete todo el potencial dactilar, de manera que el dedo pulgar, nunca antes usado, pasó a tener una función percusora hasta entonces desconocida, siendo esta otra de las innovaciones del gran Bach. Así es como Carl Philip Emmanuel contaba en su estudio *Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen* (Berlín, 1753) cómo su padre defendió el uso del pulgar en la interpretación por «resultar imprescindible en las tonalidades difíciles y cuya utilización debía estar de

acuerdo con su uso natural. Por ello, ha pasado de pronto de su tradicional inactividad a ser el dedo principal».

Beethoven fue otro modelo ejemplar a la hora de permutar el orden de tonalidades y actuar como un guardagujas desviando el tren de la tonalidad a una vía tonal distinta de la esperada. Cuenta Stokovski cómo el de Bonn...

[...] en su segunda época empezó a hacer que sus armonías saltasen repentinamente de una tonalidad preestablecida a lo que en su tiempo constituía otra lejana. Por ejemplo, si la tonalidad establecida era la de Do mayor ascendía súbitamente a la de Mi mayor o Mi bemol mayor, o de repente bajaba a la de La mayor o La bemol mayor. Esta audaz transición entre dos tonalidades situadas a distancia de una tercera mayor o menor, superior o inferior, constituyó una de las más acusadas características del Beethoven de aquella época [...]. Cuando se estrenó la Primera sinfonía los músicos convencionales de aquel tiempo no la entendieron. No concebían que una sinfonía en Do empezara en el tono de Fa y casi inmediatamente modulara al de Sol. Era realmente una atrevida genialidad el que Beethoven no se ciñera a la tonalidad principal de la sinfonía.

Pero, a veces, no se trataba de jugar con tonos, contratonos, semitonos o cuartos de tono, sino con la politonalidad, algo que Igor Stravinski acometió en su *Petroushka*. Cuenta el crítico musical Harold C. Schonberg cómo...

*[...] había un pasaje en que dos armonías desvinculadas una de la otra, en Do mayor y en Fa sostenido mayor, unían fuerzas, y el efecto fue una revelación para los jóvenes compositores europeos. Durante las dos décadas siguientes se llevaron a cabo numerosos experimentos politonales originados en *Petroushka*.*

Incluso el propio Stravinski hubo de descubrirse ante quien era el número uno de los precursores, el mayor adelantado a su tiempo, el hechicero fabricante de fórmulas magistrales que para muchos significaba la contaminación de la música y quizá no era más que el purgante para liberarla de muchos prejuicios: Charles Ives. El siguiente enfoque de Stravinski es la piedra de toque definitiva para entender la peculiar estructura arquitectónica del norteamericano y su configuración como uno de los tiempos-eje más acentuados que se conoce:

El peligro ahora es creer que Ives representa un mero fenómeno histórico, el gran anticipador. Ciertamente, es más que eso, pero de todos modos sus anticipaciones continúan asombrándome. Considérese, por ejemplo, el Soliloquy, or a Study 7ths and other things. La línea vocal de esta cancioncilla parece la de Webern en Drei Volkstexte, aunque la de Ives fue compuesta una década larga antes que la de Webern. Los retrógrados son del tipo que interesaba a Berg en el Kammerkonzert y Der Wein, aunque el Soliloquy fue compuesto una década larga antes que las piezas de Berg. Los recursos rítmicos, por ejemplo cuatro en tiempos de cinco, son interpretados en general como los descubrimientos de la llamada generación post Webern, pero Ives anticipa esta generación en cuatro décadas.



Stravinski casi era un mocoso cuando con su Consagración de la primavera volvió del revés el mundo.

Hasta aquí el episodio tonal en su faceta armónica.

Cuestión distinta era el «tono» en que los trasgresores elevaban su queja desde las apretadas costuras del tradicionalismo, que a algunos no les permitía respirar. Los precursores actuaban al dictado de una arrogancia mal entendida: no se trataba de ser superiores ni en número ni en estrategia, sino en capacidad argumental (y por tanto demostrativa) del error adscrito al monolitismo doctrinal. Los precursores no eran de talante anárquico; no dinamitaban las formas; sólo eran unos sublevados contra la dictadura de las formas: las aislaban, las trabajaban, las transformaban, hallaban un resultado que trascendía el modelo utilizado en origen e imponían finalmente una oligarquía de la forma aceptada y seguida por una nueva (que no renovada) mayoría. La tradición se hallaba tan consolidada que la desobediencia a las leyes era casi una exigencia de la inercia, emancipada de

las leyes de la física para servir a las leyes de la evolución humana siquiera en ese ámbito común de la imaginación y el entendimiento. Donde imperaba el axioma «esto-es-lo-que-hay» los precursores instalaron el «esto-es-lo-que-habrà» y consiguieron algo imponente: dotar a este axioma de vigencia interina en tanto la posteridad les daba la razón, incluso cuando la posteridad había olvidado que debía pronunciarse sobre otorgar una razón o una sinrazón. En definitiva, los precursores fueron unos señores que apilaron sacos de notas sobre las cinco líneas del pentagrama hasta convertirlo en una trinchera, desde donde disparaban de una forma muy peculiar: ¡hacia atrás! ¡Hacia la tradición!

La palabra «prohibido» salpica las reglamentaciones escritas y no escritas en el complejísimo condicionado contractual que es la música. Una de ellas se atenía a algo tan inusual como eran los acordes. Dabas una tercera e interpretabas a Dios, pero si dabas una quinta ya te entendías con el diablo... En definitiva, ¡ay, si se pinzaba una nota de más durante una interpretación o la tinta se corría por descuido en el pentagrama una línea arriba o abajo! La santa Inquisición esperaba al otro lado de la puerta, y en aquel caso, más que nunca, era todo oídos. Arcangelo Corelli, violinista y compositor nacido en 1653, estrenó una de sus *Sonatas para violín* en Bolonia haciendo gala de unas quintas paralelas prohibidísimas que produjeron gran revuelo en el estamento musical boloñés. Al parecer las quintas siguieron sobreviviendo por migración de alma en alma hasta el siglo XVIII, permaneciendo como oscuro objeto de deseo para compositores, si bien la mayoría las acariciaba en la pecadora intimidad. Pero algunos eran dados a pecar en público, quizá por saberse absueltos de antemano. Hablo de Beethoven, de quién si no. Es conocido el episodio del amigo que le advirtió alarmado sobre las quintas seguidas que contenía una de sus sinfonías. «¿Y qué?», contestó Beethoven desafiante. «Pues que no están permitidas», le advirtió su amigo. Réplica de Beethoven: «¡Pues yo las permito desde ahora!». Un siglo después Schönberg concebía inicialmente su *Noche transfigurada* (1899) como un

sexteto para cuerda, si bien los músicos del *Tokünstlerverein*, único conjunto profesional de Viena en aquella época y al que Alexander Zemlinski suplicó la ejecución, se negaron a tocarlo porque contenía un acorde prohibido por las reglas de la armonía. Uno de sus músicos declaró: «Suena como si alguien hubiera embadurnado la partitura de *Tristán* mientras todavía estaba fresca». Vencido por las circunstancias el autor terminó haciendo una versión para orquesta de cuerda en 1917, que es la que hoy se conoce.

Pero ya al margen de los tonos, semitonos, bitonos y tritonos, lo propicio era tener arte y parte en ese muestrario de trofeos que pasaba por reunir la inventiva inagotable de Joseph Hoffmann, la audacia de Wagner eligiendo víctima en la lista de sus prestamistas, la antipatía de Beethoven, el narcisismo de Prokófiev y el histrionismo de Satie. Ser el primero en algo aporta rango, y quizá algo de *inevitabilidad histórica*. Ser primero no es llegar *antes*, sino llegar *a tiempo* y con un solo objetivo: reformar, dar un giro de tuerca a una tuerca creada miles de años atrás. El verdadero inventor del teléfono no fue Alexander Graham Bell, sino el italiano Antonio Meucci, pero el primero dedicó toda su vida a perfeccionarlo y pasó a la historia, a la historia de los equívocos. Tampoco Louis Braille fue el inventor del famoso método de lectura para ciegos, sino Charles Barbier, aunque el primero tuvo el mérito de perfeccionarlo y legarlo tal como hoy lo conocemos. Cuando un compositor descubría algo nuevo requería no sólo lucidez para catalogar la novedad, sino compromiso para quedarse en ello y perfeccionar su sistema durante el resto de su vida musical. Su huella era la de un pie que pisa una mina y ya jamás lo podrá levantar a riesgo de perder la vida. Pero había otras huellas más instantáneas que eran las del pie que pegaba una patada en las posaderas de la tradición, el pie que no pisaba para quedarse, sino para dejar su impronta y hacer real aquella nada inofensiva frase del psicólogo vienés Alfred Adler: «Todo puede ser de otra manera».

Cuando Gluck entró en acción no tenía mucha muerte pisándole los talones: Monteverdi, Bach, Purcell, Händel y poco más, de ahí que ante tan corto

recetario de cocina fuera factible hornear un estilo propio para todos los gustos, pues había bien pocos. Gluck, el gran reformador de la ópera, así lo hizo. Vio que aquella forma de hacer música era aburrida y demasiado conservadora, así que declaró la guerra a toda la antigüalla musical y sentó las bases de la ópera moderna, sobre todo con *Orfeo* (1762) y *Alceste* (1767). En el prefacio de esta última consignó sus teorías modernizadoras con una videncia sin parangón en la historia de la ópera. He aquí algunos extractos:

Cuando decidí componer la música de Alceste resolví eliminar todos esos abusos, introducidos por la equivocada vanidad de los cantantes o por la complacencia excesiva de los compositores [...]. Me esforcé por limitar la música a su verdadera función, que es servir a la poesía mediante la expresión, y siguiendo las situaciones del argumento, sin interrumpir la acción o ahogándola mediante superfluos ornamentos [...]. No deseo retener a un actor en la culminación del diálogo con el fin de esperar un fatigoso ritornello, ni lo suspenderé en medio de una palabra o una vocal favorable a su voz, ni trataré de exhibir la agilidad de su hermosa voz en un pasaje alargado, ni esperaré a que la orquesta le dé tiempo para recobrar el aliento después de una cadencia [...]. Pensé que la obertura debía informar a los espectadores de la naturaleza de la acción que se representará y, por así decirlo, delinear el argumento [...]. Además, creí que mi trabajo debía orientarse hacia la búsqueda de una sencillez saturada de belleza [...].

En efecto, las palabras se las lleva el viento. Pero directamente al futuro.

A finales del siglo XVIII el compositor y pianista checo Jan Ladislav Dussek se miró un día bien al espejo, se dijo que con alguien tan favorecido por los

dioses era un desperdicio seguir tocando de espaldas al público y decidió ser el primero en hacerlo de perfil, como también ser el primero en tocar con la tapa del piano levantada para ofrecer una mayor sonoridad, y en ofrecer giras fuera de su país, y en analizar el uso del pedal con el desarrollo de sus posibilidades, y en marcarlo en la partitura de la obra, y en abordar las posibilidades del legado... Vamos, un tipo que ante un armatoste de madera le echaba el mismo ingenio que Miguel Ángel ante un bloque de mármol.

Se tiene al masivo *Concierto para piano* de Busoni como el primero en emplear una parte coral en magnificación del final de la obra, pero hay que saber que el también pianista y compositor alemán Daniel Steibelt ya lo hizo mucho antes que él, concretamente con su *Concierto para piano n° 8*, estrenado en San Petersburgo el 16 de marzo de 1820, introduciendo además la figura del trémolo en la literatura para piano, del que tanto usaría y abusaría Franz Liszt. De hecho el excéntrico Steibelt sería conocido como el Pianista del Trémolo.



Satie fue el trilero más avezado a la hora de ponerse ante un espejo y burlar la tradición.

Innovar, innovar e innovar. Ese era el triple mandato de la compulsiva necesidad creadora de materiales nuevos y recreadora de los materiales antiguos. Por fin era posible la curación de las fracturas abiertas de la música durante siglos de estaticidad, refrescarla en aguas no estancadas para mover aquel molino donde todos habían entrado y salido con el mismo traje, enemigos del cambio y de la subversión. Mozart innovó en su *Concierto para piano n.º 9 en Mi bemol mayor*, compuesto en 1777, al dar entrada al instrumento ya en el segundo compás de la pieza en lugar de hacerlo esperar tras largos simposium orquestales. En cuanto al plano sinfónico, Beethoven no hubo de esperar a componer noventa y cuatro sinfonías como Haydn para dar una sorpresa al público; lo hizo ya con la tercera, la *Heroica*, con cuyo segundo movimiento, en forma de marcha fúnebre, inauguró el género del romanticismo musical, logrando también la remoción del público en sus asientos, acostumbrado a sinfonías de media hora de duración a lo sumo, y no aquella de una hora. Para Berlioz la unión hacía la fuerza, y potencia era lo que necesitaba para definir la línea de sus resultados orquestales; el problema estaba en reunir más de sesenta buenos músicos en París en la década de 1830, que era el número de ejecutantes comúnmente admitidos hasta entonces. Pero en 1825 ya había reunido mal que bien una orquesta de 150 músicos, si bien los números ideales para él eran 467 instrumentistas y 360 cantantes de coro, adelantándose así un siglo a la concepción orquestal masiva que Mahler adoptaría en su *Octava sinfonía*. Chaikovski se levantó un día con el pie cambiado y lo hizo notar en el segundo movimiento de su *Sexta sinfonía, Patética*, donde resalta un vals que contraviene las reglas básicas de la pieza, la cual siempre había adoptado el tiempo de 3/4, pero no el vals del ruso, que lo aborda en 5/4, por lo que, tal como sostiene burlón Jonathan Kramer, «¡sería necesario

tener dos pies y medio para bailar!». Erik Satie también buscó su glóbulo rojo particular en esa necesidad de aportar sangre nueva a la música. Fabricó poca obra, pero el torno donde lo hizo fue un aparato de última generación. Siendo joven se quedó mirando una partitura y se dijo que las traviesas estaban bien para las vías, pero puestas en pentagramas sólo servían para dar a la música una apariencia de encarcelamiento, así que en una de las piezas que conforman sus tres *Mémoires*, la titulada *Sylvie* (1887, 20 años), eliminó los barras divisorias y, por lo tanto, los compases. Aquella fue la primera decisión de otras muchas, no tanto revolucionarias como estafalarias, que vinieron después. Mientras en marzo de 1920 Puccini empezaba a garabatear *Turandot*, el terapéutico Satie estrenaba su sorprendente *Musique d'ameublement*, compuesta para hacer amigos entre el público, ya que, según Milhaud, Satie le invitaba a «pasearse, comer y beber», hasta que un día, fuera porque ya venían comidos de casa o porque estaban indecisos entre abordar aquello como un insulto o como una extravagancia, el autor llegó a gritar: «¡Hablen, por el amor de Dios! ¡Muévanse! ¡No escuchen!». Pero, según Milhaud, los espectadores «se quedaron en silencio. Escucharon. Todo salió mal». Bueno, no todo: la representación mereció una columna en la revista *Vogue*, concretamente en la sección de decoración del hogar. A partir de 1924 a Satie le dio por insultar, si bien sutilmente. Nunca era tarde si la dicha era buena, aunque para él, que moriría al año siguiente, aquella idea fue tan tardía como inapropiada. Entonó su adiós a la vida con una obra de la que ningún despedido del mundo podría sentirse excesivamente orgulloso, su *ballet Relâche (Descanso)*, estrenado el 7 de julio de 1924 en el Teatro de los Campos Elíseos. El público se encontró notablemente fragmentado ante un telón con 370 espejos que les devolvía su imagen anonadada, y además en algunos lugares estratégicos había grafitis que invitaban subrepticamente a los espectadores insatisfechos «a irse a la mierda», literalmente, si la obra no era de su agrado. Otro grafiti aludía a que «Erik Satie es el músico más

grande del mundo», sin espacio alguno para otro centenar de nombres que quizá podrían figurar antes que el suyo. Para sentenciar la cosa, al final de la obra Satie y el letrista del *ballet*, Francis Picabia, aparecían conduciendo por el escenario un Citroën 5CV, todo ello al tiempo que una corista entonaba la canción folklórica con el sugerente y ambivalente título *El rabo del perro*. Como diría cierto director de cine español, la obra fue un éxito de crítica porque la criticaron todos. Una de las voces más autorizadas fue la de Roland-Manuel en *Revue Pleyel*: «[...] *Adieu Relâche. Adieu Satie*. Lárgate corriendo al infierno llevándote el amor a las faltas de ortografía y el culto al falso gusto [...]. *Relâche* es la cosa más estúpida y aburrida del mundo». Decididamente Satie había cumplido su objetivo, y siete meses después, con el *Relâche* bajo el brazo y una cirrosis en el hígado, partió en dos la partitura para aburrir con una mitad al cielo y con la otra al infierno.

No sé a qué se refería Jean Cocteau cuando dijo lo de que el futuro no era de nadie porque no había precursores, sino morosos. Bueno, en realidad sí lo sé, pero discrepo como voz y como testigo a la vista de cómo se han ido combinando los ciclos constructivos, destructivos y reconstructivos del arte en la historia de la humanidad. Aun cuando se entienda mucho peor que la frase de salón de Cocteau, es mucho más justo y acertado el segundo principio de la termodinámica, que dictamina que, si bien la materia y la energía no se pueden crear ni destruir, aunque sí transformarse, ello sólo es posible en estados de equilibrio. Los precursores han tendido, sin embargo, a desequilibrar la forma para hacer de la materia algo más estable y viceversa. Han instaurado la fenomenología de la subversión pacífica y a ellos les debemos una sucesión de hitos que desde hace cuarenta años han dejado de encadenarse para optar por la entropía, por la desaparición, pero al margen de las leyes corrientes de la física, porque los precursores vinieron al mundo para morir al igual que todo hijo de vecino, pero también para inmortalizar. Como todo hijo de la historia.

Capítulo 13

Virtuosismos a la carta

En una ocasión una mujer felicitó a Carlo Maria Giulini tras una soberbia representación del *Réquiem* de Verdi. Sus palabras a la salida fueron: «Maestro, me ha encantado "su" *Réquiem*». Giulini puso las cosas en su sitio, es decir, cada nombre en la parte del programa de mano que le correspondía: «Señora, no es "mi" *Réquiem*, sino del maestro Verdi». El director llevaba toda la razón. La parte más emocional de nuestra necesidad de música nos lleva a personalizar erradamente y a enredar nuestros sentidos, haciéndonos perder la perspectiva de si lo que vemos es lo que hace posible lo que oímos o lo que oímos podría existir sin la colaboración de lo que vemos. El tinglado se produce al final de la función, imposibilitados para subdividir nuestros aplausos entre la formación orquestal, el director o el compositor. Hace ya bastantes años discutí de esto con una amiga. Yo, abogado, sostenía que el intérprete estaba sobrevalorado en detrimento de ese gran dependiente y casi siempre gran olvidado que era el autor de aquella magia. Ella, musicóloga, defendía una tesis inversa que se parecía a la de un segundo parto: si la obra que se creaba no era luego interpretada no había nacimiento completo. Yo negué con la cabeza y entonces ella tuvo un arranque desconcertante. Abrió sobre el atril de su piano una partitura, seguramente de Bach, y me dijo desafiante: «¿Ah, sí? Vamos, tócalo». Mi formación musical no estaba entonces preparada para ello y se lo advertí. «¿Ves? —resolvió triunfante—. Si no lo tocas no puedes escucharlo. Simplemente no existe». Me pareció que aquello era llevar al extremo la cuestión, pero sin llegar a darle la razón creo que le di la mano en señal de que la magia y el mago no se hallaban incómodos haciendo tablas.

La diaporética moraleja es que la música sí pasa por el tiempo, pero el tiempo no pasa por la música. Una de dos: o los compositores se han preocupado por untar las partituras con baba de caracol, o más bien hay un

primordial hilo conductor que nos une desde el principio de los tiempos, o sea, desde Palestrina, de generación en generación, de centuria en centuria, para renovar la música a través de nuestro sistema auditivo, entrándonos por un oído y saliéndonos por el otro, lo que no es alzar ninguna metáfora de la indiferencia, sino un auténtico sistema de depuración por diálisis. La música es como la fruta: se malogra si no es consumida. No me refiero a la música enlatada en un CD, sino a la música que ya llevamos dentro, necesitada de más música que la justifique, que la remiende de los estropicios de la cotidianidad y que la sustituya cuando, ya sana, esté preparada para partir de dentro hacia fuera, en forma de hermosas palabras, limpias miradas o, lo que es mejor, en forma de buenas acciones. Pero la vida en la música no será posible si no hay un ejecutante (es decir, ¡un ejecutor!) que entienda la clemencia al revés: que sostenga la música en el aire en el preciso instante de abrirse la trampilla, que le quite la soga del cuello, que la lleve de camino a casa, que la cambie de ropa y de clave y que la ponga a dormir en un atril.

Un mundo lleno de licencias

A algunos intérpretes les traían de cabeza algunas partituras, auténticos huesos para mascar con algo tan inconsistente como las neuronas. Otros eran más jactanciosos y utilizaban la cabeza para sorprender con más éxito de lo que lo hizo el fantasma de Anna Bolena al pasearse con ella bajo el brazo. Cuando citamos a Goldberg casi todos piensan en Bach y muy pocos en el propio Goldberg, pirotécnico pianista de cámara del conde Von Keyserling que se encargaba de tocar por las noches las famosas variaciones encargadas a Johann Sebastian como remedio contra su insomnio crónico. Su capacidad interpretativa era asombrosa, hasta el punto de ser capaz de abordar las partituras más complicadas poniéndolas boca abajo para atacar todos los compases con una facilidad pasmosa. Pero donde Goldberg ponía pirotécnica Herr Van Beethoven ponía fuerza termodinámica. Sin ser ni

mucho menos un virtuoso lo cierto es que el de Bonn tocaba con tal ímpetu que sacudía a sus oyentes de arriba abajo. El compositor Anton Reicha así lo testimonia en una colaboración de pasapáginas durante un concierto que debió de transcurrir hacia 1795 o 1796, teniendo Beethoven en torno a los veinticinco años, concierto donde al intérprete le sobraron manos y al pasapáginas... ¡le faltaron! La obra era de Mozart; los nervios, de Reicha. Así lo rememoraba:

Beethoven me pidió que le volviera las páginas, pero pasé casi todo el tiempo arrancando las cuerdas del piano que saltaban, mientras los martillos se atascaban entre las cuerdas rotas. Beethoven insistió en terminar el concierto, de modo que tuve que saltar de un lado a otro, arrancando una cuerda, liberando un martillo, volviendo una página, y trabajé más duro que Beethoven.



Beethoven era un mago atado a un teclado que, por suerte, nunca le distrajo para componer.

Anton Rubinstein era bastante más previsor, ya que, acostumbrado a romper las cuerdas de su piano por la violencia que imprimía a sus acordes, se le permitió tener un segundo piano sobre el escenario, de manera que cuando acontecía la fatalidad saltaba de inmediato al instrumento indemne y seguía tocando mientras un técnico se volcaba en reparar el estropicio. No sé si cualquier tiempo pasado fue mejor, pero más licencioso, ¡seguro!



Anton Rubinstein nunca se sentaba al piano sin un afinador muy cerca preparado para intervenir.

Al joven pianista Carl Tausig, brillantísimo discípulo de Liszt, le sobraba tanta técnica como jactancia. Contaba un día a su colega Wilhelm von Lenz cómo la *Polonesa en la bemol* de Chopin (la nº 6) había sido escrita para él y sólo para él, asegurando que nadie más que él podía tocar el acorde de la

caballería polaca con una sola mano. Habremos de creerlo por fuerza, y es que el compositor alemán Peter Cornelius estaba presente cuando aquel mocoso de trece años tocó por primera vez en casa de Liszt para postularse como alumno. No bien Tausig se precipitó a tocar, Liszt se quedó absolutamente perplejo. «El niño era un tipo increíble —escribió Cornelius—. Arrancó con la *Polonesa en La bemol* de Chopin y nos dejó atónitos con las octavas». El propio Tausig lo explicaba así a Von Lenz: «Ya le dije que era mi especialidad. Mi mano izquierda está estructurada de tal manera que cubre las cuatro notas sin esfuerzo: Mi, re sostenido, do sostenido, si. Es una especie de *lusus naturae*». Menudo angelito. El violinista Joseph Joachim compartió escenario con Tausig en 1866 y se quedó literalmente deslumbrado. Aseguró que se hallaba ante el pianista más grande de todos los que existían en aquel momento y le atribuyó «una perfección casi sobrenatural para un hombre de sólo veinticuatro años». Una de sus especialidades era tocar los *prestissimos* al final del *Concierto n.º 1* de Chopin en octavas quebradas, algo que los músicos de la orquesta y el propio director esperaban ansiosos para romper a aplaudir exacerbados.

Hacer las octavas en *glissandi* utilizando todos los dedos estaba al alcance de muy pocos. Rudolf Serkin tenía un truco para no fallar, o al menos fallar sin que se le notase. En el último movimiento de la *Sonata Waldstein* de Beethoven se chupaba velozmente el pulgar y el meñique para facilitar el deslizamiento de los dedos en las teclas. Entre Tausig y Horowitz hubo un siglo de distancia y la triunfal bipolaridad de un mundo obsesionado por las octavas. Estas fueron para el ruso su carta de presentación en un difícil mundo cuya aristocracia aún estaba en manos de gigantes como Hoffmann o Rachmaninov. El director Georg Solti era un niño cuando oyó tocar en una sala medio vacía de Budapest a aquel casi desconocido de veintitantos años. El impacto que recibieron los allí presentes tuvo más que ver con una fisión nuclear que con el descubrimiento de la ley de la gravedad en el cuerpo de una manzana:

Los estudiantes caímos cautivados por su precisión en una sonata de Scarlatti, asombrados por los crescendi de las dobles octavas de los Funerales de Liszt. Durante un crescendo el público entero se puso de pie. Nunca antes se había escuchado esa velocidad, esa precisión, tan memorables como las octavas de la parte central de la Polonesa en La menor de Chopin, que terminaron en un crescendo semejante a una erupción volcánica. Horowitz debe de haber sido, después de Liszt, el pianista con el talento más extraordinario de la historia.

Tausig murió demasiado joven, a los treinta años, si bien con cuatro más que el violinista checo Josef Slavík, contemporáneo de Chopin, quien, por cierto, le admiraba sobremanera por ser capaz de colocar 96 notas en un solo golpe de arco.

En aquella época era moneda corriente tales licencias; el público las recibía con frenesí y para el intérprete el escenario se convertía en un horno donde el ego se inflaba con la levadura de los aplausos. Beethoven dedicó su *Concierto para violín* a Franz Clement, quien a sus veintiséis años se encargó de... ¿tocarlo...? ¿destriparlo en su estreno? Hoy estamos acostumbrados a que el intervalo entre un movimiento y otro sea aprovechado por el solista para secarse el sudor, afinar las cuerdas, desentumecer las cervicales y sonreír elegantemente al director como señal de preparación para el ataque del movimiento siguiente. El joven Clement optó por algo muy distinto, ya que entre los dos primeros movimientos se decantó por improvisar unas variaciones con el violín boca abajo y sobre una sola cuerda. Por increíble que parezca al final del concierto cobró íntegramente sus honorarios. No se me ocurre mejor imagen que la de un funambulista recorriendo con la sola ayuda de una pértiga la cuerda floja sobre el vacío. Paganini también conoció la suya, y lo hizo tan difícil como Clement, ya que optó por una de las

cuerdas, la de sol, para componer sobre ella y sólo ella una Sonata militar que tituló *Napoleón*. En definitiva, a Paganini sólo le faltó tocar el violín con los pies. Quien sí logró tocar tan bien con las manos como con los pies fue Johann Sebastian Bach. Créanme, no es un retruécano. J. N. Forkel, organista y musicólogo, aseguró (a pesar de haber nacido en 1749, por lo tanto un año antes de la muerte del maestro) que Bach utilizaba el pedalero *obligato* del órgano como pocos. «Lo empleó también para tocar verdaderas melodías con los pies, algo que hacía con tal naturalidad que muchos intérpretes difícilmente hubieran sido capaces de reproducirlas con sus cinco dedos». Había unanimidad en ensalzar las virtudes interpretativas de Bach al órgano como algo nunca visto antes. Aún treinta y cuatro años después de su muerte una crónica de J. A. Hiller recordaba desde Leipzig sus atributos: «Como intérprete al teclado y al órgano puede considerársele, sin duda, como el mejor de su época; la mejor demostración son sus piezas para órgano y teclado, que son considerados difíciles por todo aquel que las conoce. Para él no lo eran en absoluto; al contrario, las ejecutaba con una facilidad y habilidad tal que parecían gaitillas (Müsetten)».

Músicos muy bien dotados...

En realidad el tamaño sí importaba, y mucho, erigiéndose en un factor con el que el virtuosismo no se permitía transigir. Unas manos grandes, unos dedos largos, unos tendones acerados, unos pies de presa, todo ello era moneda de pago biológico para cruzar un Rubicón que dividía la tierra de Nunca Jamás de la de Para Siempre. Paganini padecía el mal de Marfan, de manera que la hiperflexibilidad de sus dedos hacía posible la ejecución de piezas que para otros sólo era plausible a costa de dolorosas dislocaciones. Carl Maria von Weber, además de brillante compositor del siglo XVIII, fue un virtuoso del piano sin parangón, algo facilitado por la amplísima extensión de sus poderosas manos. Abarcaba con soltura una décima, con los dedos posados incluso en teclas mixtas blancas y negras (*Concierto Op. 32*), o incluso una

undécima para la mano izquierda, tal como se ve en su *Concertstück Op. 79*. En estas competiciones de salto de altura horizontal quien llegaba una tecla más allá se llevaba la palma, nunca mejor dicho. En aquella subasta de extensiones la madre naturaleza adjudicó a Sviatoslav Richter... ¡nada menos que una duodécima! Con otros aquella madre tuvo bastante menos piedad. Joseph Hoffmann poseía unas manos tan pequeñas que la casa Steinway hubo de fabricar para él un par de pianos con las teclas ligeramente reducidas. El físico tampoco había preparado a Ravel para descollar entre gigantes, le hubiera puesto en la mano un teclado o una manguera de bombero. Cuando se medía 157 centímetros y se pesaba 54 kilos las posibilidades de hacerte un hueco entre los espectadores de primera fila en las carreras de caballos eran infinitas, pero si el hueco había de hacerse en los círculos de sociedad aquellas posibilidades menguaban drásticamente. A Ravel aquel complejo le persiguió toda la vida y le cortó la carrera de virtuoso, alterando incluso las reglas de composición, pues, tal como aprecia Rosenthal, en sus obras apenas hay pasajes con octavas; sin embargo, como compensación, poseía dos pulgares poderosos con una anormal longitud que alcanzaba la del dedo índice, hasta el punto de que sus amigos los denominaban «pulgares de estrangulador». De hecho, advierte Rosenthal, es bastante frecuente ver en sus obras para piano cómo el pulgar toca algún tema por debajo de la mano mientras el resto de los dedos ejecuta el acompañamiento. Tampoco los ciento sesenta centímetros que aproximadamente medía Pablo Casals eran precisamente un tarjetón de visita, sino más bien una factura que debía pagar allí donde tocaba sin ser todavía conocido. Los tres mil espectadores que abarrotaban la Sala de la Nobleza del Conservatorio de San Petersburgo un 5 de septiembre de 1905 rompieron a reír cuando vieron salir al escenario a un joven de veintiocho años, medio calvo y abrazado a un chelo casi tan grande como él, según contaba el artículo de un diario de Ginebra: «El espectáculo era tan cómico que la hilaridad era general. Por todas partes se oían burlas. La gente se reía

a carcajada suelta». Todo cambió tras cinco golpes de arco y diecinueve notas. El silencio que se hizo en la sala fue inmediato y al final del concierto hubo una explosión de aplausos y gritos. Esa sería la marca de la casa en los cincuenta años siguientes.



Ravel hacía auténticos malabarismos con sus poderosos pulgares.

Supongo que seguirán preguntándose mis lectores a qué vino la alusión a los «pies de presa» unas líneas más arriba. Los más avezados intuirán que me refería a Nijinski, pero ni estos es posible que sepan que una de las mayores y más sorprendentes habilidades del bailarín, según cuenta su propia esposa, era curvar los pies sobre una barra o una cuerda y permanecer agarrado a ella como los pájaros, manteniéndose en equilibrio constante.

Lecturas a primera vista

El virtuosismo no sólo dio hijos que tocaban muy rápido, sino también hijos que leían a primera vista tocados de una corona más propia del reino animal. Liszt y Paganini fueron dos de los casos más notables. Daba igual la complejidad y el desconocimiento de la partitura; una vez se les colocaba ante ellos se producía una perfecta simultaneidad entre su velocísima lectura y una depurada interpretación carente de fallos o reticencias. Un tal Valdobrani, director y afamado violinista de Verona, se jactó de haber escrito un concierto para violín tan difícil que hasta el propio Paganini claudicaría a los pocos minutos. Esta perla llegó al de Génova y, por supuesto, la engarzó a su collar, anunciando que su próximo concierto lo ofrecería en Verona y que tocaría aquella endiablada partitura a primera vista hasta rebajarla a un ridículo angelito. Llegado el momento Paganini no sólo ejecutó a la perfección la obra, sino que añadió sobre la marcha florituras más complejas de las que el pobre Valdobrani había ideado, pero, lo que era más humillante, el astro italiano había salido al escenario con una caña de madera en lugar de con un arco de violín, caña con la que interpretó toda la pieza. Los periódicos solían deshacerse en elogios, como hizo la *Gazzetta di Genova* tras un concierto ofrecido en esa ciudad en mayo de 1824:

[...] Está solo en el centro del escenario, como un Apolo. Ni siquiera emplea las cuatro cuerdas de su violín: con una sola, la cuarta, domina y supera la numerosa orquesta, y a los que están en la sala les parece oír ora una flauta, ora una guitarra, junto con el violín a veces un violonchelo, e incluso una voz humana. Cuando realiza semejantes maravillas hay quien le llama mago, quien cree que es un demonio, o un ángel, pero los más moderados ven en él a un ser maravilloso.

Saint-Saëns no descollaba precisamente por su virtuosismo, pero su capacidad para leer a primera vista era «algo asombroso», tal como el mismísimo Wagner llegó a testimoniar, añadiendo que...

[...] este joven combinaba una seguridad sin igual y una lectura rapidísima de la partitura orquestal más complicada, con una memoria no menos notable. No sólo era capaz de tocar mis partituras, incluso el Tristán, este de memoria, sino que también podía reproducir las diversas partes, fueran temas principales o secundarios, y lo hacía con tal precisión que parecía tener la música ante los ojos.



Saint-Saëns tenía unas cualidades de lectura a primera vista que maravillaron al propio Wagner.

No menos capaz que Saint-Saëns era su compatriota Georges Bizet, quien asistió cierto día a una reunión convocada por Franz Liszt en la que este tocó una compleja pieza de su repertorio afirmando que sólo dos personas en el mundo eran capaces de ejecutarla correctamente: él y su yerno von Bülow. Al oír aquello, el compositor Halévy, allí presente, empujó a Bizet al piano y

le animó a llevar de alguna forma la contraria al maestro. Bizet fue obediente, ya que tocó de inmediato de memoria la parte más difícil de la pieza, hasta que un aletado Liszt, lejos de incomodarse, terminó por ponerle la partitura sobre el atril. La pieza fue tocada a primera vista con la mayor seguridad y soltura. Cuando el francés terminó, el húngaro hizo con un hilo de voz las cuentas de la vieja: «Ahora somos tres». El propio Liszt ya hemos avanzado que era un lector a primera vista sencillamente excepcional. Vale doble el halago si es afirmado por alguien que repudiaba abiertamente tanto sus interpretaciones como sus composiciones: «Liszt tocaba a primera vista lo que a todos nos cuesta un gran trabajo, sin que, en definitiva, obtengamos resultados plausibles». Triple valor si además quien así se confesaba era uno de los primeros espadas de la época: Clara Schumann. Grieg y Liszt se conocieron en Roma en 1869, contando el húngaro con cincuenta y tres años y una reputación inmensamente mayor que la del noruego. Este, de veintiséis años, le llevó como carta de presentación una obrita recién terminada y que, ya hemos dicho, seguiría revisando una y otra vez a lo largo de su vida: su *Concierto para piano en La menor*. Dado que Liszt no tenía la paciencia suficiente para escuchar las obras de los demás tocadas por los demás, apartó a Grieg, puso la partitura en el atril del piano y la tocó completa a primera vista sin cometer errores.

Había un tipo de transporte, como era el de tonalidad, que para cualquier pianista convencional constituía un transporte de mercancía peligrosa. Pero no para aquellos aventureros de alto riesgo del teclado que coparon los siglos XVIII a XX. Por una lesión en un dedo Liszt hubo de modificar por completo la digitación de la mano izquierda si no quería que su *Emperador* sonase a *reyezuelo*. Es bien sabido que el padre del *Emperador* era el dios Beethoven, un prodigioso salmón que hasta llegar a su concierto para piano nº 5 hubo de remontar la corriente de otros cuatro igualmente sensacionales para su época. El de Bonn ofreció su primer concierto en público el 29 de marzo de 1795, a los veinticuatro años. A decir de cierto musicólogo no se

sabe muy bien cuál de sus conciertos para piano, si el nº 1 o el nº 2, interpretó aquella jornada, aunque parece difícil que fuera el nº 1, ya que por entonces estaba durmiendo el sueño de los justos, al iniciarse en 1796, concluirse en 1797 y estrenarse en 1798, por lo que lo más plausible es que se tratara del nº 2, signatario de un opus posterior pero compuesto varios años antes, entre 1787 y 1789, esto es, entre los dieciséis y los dieciocho años. El caso es que el bautismo de Beethoven aquel día no fue de fuego, sino de ceniza, ya que, según afirma Franz Wegeler en sus *Recuerdos*, el piano se hallaba desafinado medio tono hacia abajo y Beethoven hubo de transportar sobre la marcha toda la obra a un semitono más alto. Esa misma mala suerte acompañó a Paganini en un concierto ofrecido en Berlín en febrero de 1829, cuando se le rompió la cuerda del mi y hubo de trasponer sobre la marcha el resto del concierto a la tonalidad de las tres cuerdas restantes. El propio Liszt no se quedó cortó en proezas, y no necesariamente en la época en que le caía rubia la melena sobre los hombros, ya que a sus 66 años fue capaz de tocar el Concierto *Emperador* sin utilizar el índice de la mano izquierda, anulado por un accidente doméstico. ¿Y qué decir de nuestra Rosa Sabater? La pianista se mostraba intratable cuando contaba con sus diez dedos para el equipo titular, pero si ocurría que alguno de ellos claudicaba los otros nueve hacían piña. O sea, todo un ejemplo de solidaridad dactilar. Me cuenta su hija Rosa cómo habiéndose pillado un dedo en un taxi de Lisboa aquello no fue óbice para atacar el repertorio aquella misma tarde ante varios cientos de espectadores; se lo vendaron bien y el concierto constituyó tal éxito que dos horas después corría a raudales el alcohol. Me refiero al de 96º, con el que limpiaron la sangre del teclado...



Para Rosa Sabater un día la sangre sí llegó al río.

Me da la sensación de que en estos genios tal habilidad era una trasposición de la teoría de la refracción de la luz: así como esta varía la onda hacia arriba o hacia abajo al entrar en contacto con el agua, también estos jabatos leían hacia arriba o hacia abajo los tonos que hicieran falta cuando las dificultades lo exigían. Johannes Brahms tenía veinte años cuando se embarcó de gira con el violinista húngaro Ede Reményi; como los pianos no se podían sacar de casa uno estaba expuesto a saltar al escenario y toparse con refracciones de toda clase, en especial las de afinación, así que no quedaba más remedio que ir bien preparados. En Göttingen Brahms se encontró el piano con un semitono más bajo, así que tocó todas las piezas de memoria transportándolas sobre la marcha del la al si bemol.

Hemos rendido un justo homenaje a quienes han puesto cabeza, voz, manos y hasta pies a la música en su dimensión sonora. Los dos platillos de la balanza (composición / interpretación) están bien diferenciados, pero no

necesariamente equilibrados. Cuando mi amiga colocó aquella partitura sobre el atril y me dijo *tócala*, no me sonó a imposición, sino a desafío, y, sobre todo, me recordó a la petición del arcángel Gabriel a Mahoma cuando puso en sus manos las sagradas escrituras y le dijo «toma y lee», lo que suena más a imposición que a súplica. Si Mahoma no hubiera sabido leer no por ello hubiera cambiado el curso del islamismo, porque todo estaba ya escrito. Con la música es distinto. Está ya dentro de la partitura, inserta en su cámara santa, pero en estado durmiente, y sólo el intérprete puede espigarla, sublevarla. Mientras tanto, ni existe ni deja de existir. Se halla en un limbo donde el paritorio y la morgue comparten instalaciones, y cada vez que un músico la devuelve al mundo el mismo paso que la aleja de la sombra la acerca a la misma sombra, quedando por el medio un arco de luz, seguramente «ese no sé qué que queda balbuciendo», como barruntaba san Juan de la Cruz. Sólo han de acercarse a una macrotienda de discos clásicos y ver la portada de los compactos: el protagonismo absoluto es para el intérprete; para el compositor ya sólo se reserva su nombre en letras más o menos visibles. Así las cosas, y con el disco entre las manos, me quedo con la imposición del arcángel más que con la de mi amiga: Toma y LEE.

Capítulo 14

Reclusiones obligadas

Larvatus prodeo. Es una frase de Descartes que muy pocos músicos entenderían, entre ellos Berlioz, que dominaba con soltura el latín. Sin embargo, el resto de sus colegas, aun sin comprenderla, la practicaban a ciegas, porque era su paritorio, el lugar alejado de todo y de todos donde debían dar a luz sus obras, un acto de soledad hacia dentro y hacia afuera, y en medio el solitario mayor del reino, sin aprender a inspirar ni a espirar para soportar las contracciones de la criatura naciendo con la lentísima gestación de los elefantes, aguantando el dolor a duras penas, pariendo a pelo y nota a nota la partitura entera, sin más anestesia que la de una sordina en el piano. La historia de la música es la historia de unos señores obsesionados por esconderse, por embozarse, por emboscarse, cambiando la desgracia de hacer ruidos por la gloria de hacer sonidos. Así eran sus contratos con la música: tú te revelarás en la medida que yo me esconda. *Do ut des.* Algunos de ellos no lo necesitaban; gustaban de componer en concurridos cafés, paseando entre el griterío de los parques o en animada tertulia casera, pero esto no era lo usual. Lo usual era esperar a que la manecilla del mundo dejara de girar para gozar la ficción de creer a todo el mundo muerto y a todas las cosas desterradas.

Larvatus prodeo. ('Progreso a escondidas').

Más metros cuadrados en el cerebro que en la habitación

Gustav Mahler era el duende del bosque por excelencia. Marianna Trenker, hija de los dueños de la casa de Toblach donde los Mahler pasaban largas temporadas en verano, describía la cabaña donde a cierta distancia, dentro del bosque, Gustav se retiraba para componer, contando cómo se pasaba allí todo el día desde las seis de la mañana y cómo nadie debía molestarlo, ni siquiera su esposa. No en vano había perfeccionado aquel *locus amoenus*

ordenando cercar la zona con un vallado de metro y medio de altura un kilómetro a la redonda. En cierta ocasión dos trabajadores ambulantes lograron burlar la zona restringida trepando la valla y yéndose hasta la puerta de la cabaña para pedir limosna al habitante. Cuando Mahler les abrió tardó en reaccionar, en asumir que aquello no era una broma. Aquellos golpes eran la llamada del destino, y entonces comprendió a Beethoven, comprendió que el destino de los grandes hombres era ser permanentemente interrumpidos, destino que él burló ordenando aquel día que el cerco llevara alambre de púas. Corría el año 1907 y a Mahler le quedaban cuatro para morir.

Hasta un hombre tan ruidoso y tan necesitado de adláteres a su alrededor como Wagner aspiraba a su contrapunto. Sólo había una cosa que aquel hijo de Zarathustra adorara más que los palacios y las sedas, y eran los pronombres. Seguía a pies juntillas los versos de Pedro Salinas:

*«Para vivir no quiero
islas, palacios, torres.
¡Qué alegría más alta:
vivir en los pronombres!».*

Pero Wagner amaba un pronombre por encima de todas las cosas: «yo», y algunas veces el «tú», en cuanto a pronombre colaborador. Recién terminado el segundo acto de *Tristán* y separado definitivamente de su esposa Minna, le era vital arrojarle en los brazos de un aislamiento sin fisuras para abordar el tercer acto y el resto de su *Anillo*, así es que se trasladó desde Zúrich a París en busca de «una casita aislada» para disfrutar «del silencioso asilo largamente deseado». Pronto dio con una provista de jardín cerca de los Campos Elíseos, que alquiló por cuatro mil francos para tres años. «Yo esperaba aquí silencio absoluto y total alejamiento del ruido callejero», escribió a alguien. A la vista está el satisfactorio resultado. Esta aspiración no era más que el hilo conductor cuyo cabo había iniciado en una

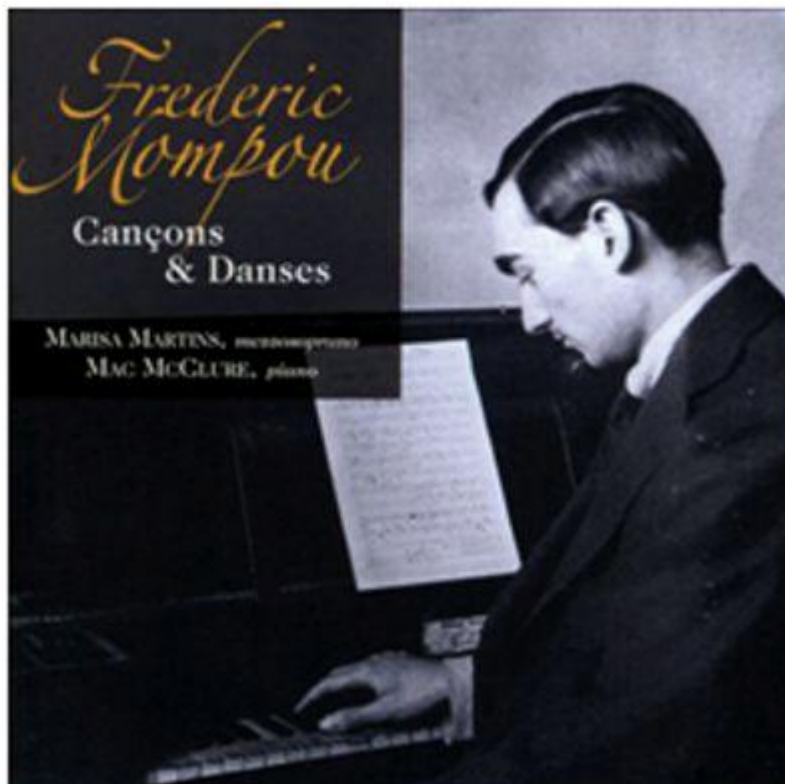
carta a Liszt del 5 de junio de 1849 (36 años), en la que Wagner se salía con una de sus fobias más falsas: la indiferencia hacia la fama: «¡Ah, cómo me gustaría una casita junto al bosque y poder mandar al diablo al gran mundo, que ni en el mejor de los casos me gustaría conquistar, porque su posesión me repugnaría aún más de lo que ya lo hace su mera visión». Teniendo en cuenta que ya había dado a luz *Lohengrin* y estaba gestando el *Anillo* desconozco qué pastillas y prospecto había equivocado aquel 5 de junio en el que tan a oscuras se había levantado y tan a oscuras seguía rascando las caries a sus demonios.



Acercarse a menos de cien metros de la cabaña donde Mahler componía era firmar con toda probabilidad una sentencia de muerte.

Otros, como hubiera sido el caso de Flaubert, preferían un fetichismo algo más arcaizante, así que se iban a Italia. Esto le ocurrió a Jean Sibelius. Una de sus obras cumbre, la *Segunda sinfonía*, nació en febrero de 1901 (36 años), pero no precisamente en la pensión donde se había alojado con su familia en la localidad de Rapallo. Una cosa eran sus hijas biológicas (cinco) y otra sus hijos musicales. Las primeras no necesitaban comodidad; los

segundos sí, así que alquiló para ellos una habitación en una villa enclavada en las colinas, rodeada de rosales, camelias, magnolias, cipreses, cactus y palmeras. Sin duda Sibelius era de los que lo daban todo por su familia... De hecho en 1905 se preocupó un poco más de conciliar a las dos en Järvenpää, a treinta y cinco kilómetros de Helsinki, donde se hizo construir una casa al pie de una colina, rodeada de magníficos árboles. Quería vencer la crisis creativa padecida desde el año anterior y al parecer lo consiguió en el mes en que realizó la mudanza: «He iniciado mi *Tercera sinfonía*». Ya decía Aldous Huxley que, a fin de cuentas, la vida consiste en trasladar cosas de un sitio a otro. Pero donde se decía «vida» Sibelius ponía inspiración y los muebles se convertían en una fuente de felicidad. También Schubert y su libretista Schober se metieron de cabeza en septiembre de 1821 en una casita ubicada en St. Pölten, como única forma de zanjar la dispersión a la que les abocaban sus amigos. Hasta que no escribió uno y compuso el otro la ópera *Alfonso und Estrella* nadie les vio el pelo por Viena.



Federico Mompou escogió París como el mejor lugar para desoir en soledad los placeres de la vida.

Sin lugar a dudas la pérdida de la inspiración era un problema; cuando la música se volvía demasiado astringente y el aparato creador no evacuaba, la mejor dieta era un equilibrado aislamiento. Federico Mompou fue uno de los que lo probó. Así es como escribía desde París a su amigo Manuel Blancafort en carta del 6 de noviembre de 1923 (33 años): «Estoy en completo aislamiento y esquivo todo compromiso de amistades con nadie. No tengo piano en casa ni lo echo de menos. Es una privación voluntaria que me impongo como régimen para ver si enciendo a base de privación la llama del deseo de la musa infiel que me abandona hace ya tiempo». Así se entiende que en 1951 pusiera como título a una de sus obras *Música callada...* Camille Saint-Saëns tuvo que hacer lo contrario de Mompou, porque si la carne era débil la inspiración lo era más; se alejó de París para evitar la plétora de compromisos sociales y dar así satisfacción a su extinto amigo Albert Libon, que le había dejado una importante suma de dinero a condición de componer un réquiem a su muerte. Cuando aquél cumplió la primera de sus promesas, la de morirse, Saint-Saëns se encontró con un problema bidimensional: la falta de tiempo y la falta de espacio. Con la falta de dinero el problema convirtiéndose en fatal tridimensión, así que zanjó tan nefasta geometría recluyéndose en un hotel de Suiza, donde compuso en ocho días la manda testamentaria.

Así es como grandes obras vieron la luz en cuartuchos miserables, por mucho que el verdadero campo de acción no se midiera en metros cuadrados, sino en centímetros cuadrados, en concreto 1.350 x 1.500. Hablo del cerebro. A Richard Strauss le sobró cerebro y le faltó espacio para su *Salomé*. La mayor parte de la partitura fue compuesta en casa de sus suegros, en Marquarstein, Alta Baviera, con Pauline siempre vigilando. Incapaz de concentrarse, terminó por autoconfinarse en el pequeño cuarto

de la plancha, dado que tocar el piano de cola del salón sin voces que lo molestasen era tarea harto improbable, así que junto a la tabla de planchar le instalaron un piano vertical y un pupitre y todas las fronteras terminaron por abrírsele.

A fin de cuentas la labor del compositor era muy parecida a la de una cuadrilla de obreros: excavar, cimentar, encofrar, aislar y enladrillar, y uno podía estar seguro de que la compañía de un obrero era mucho mejor que la de Pauline Strauss para conservar cierta autonomía existencial. Cuando en 1928 la bailarina Ida Rubinstein encargó a Stravinski un *ballet* inspirado en la música de Chaikovski aquél tuvo muy claro que debía buscarse dos cosas: aislamiento acústico y empatía vecinal, así que para componer *El beso del hada* alquiló una habitación en casa de la persona a priori perfecta: un albañil con su lugar de trabajo lejos.

El obrero que me había cedido la habitación ocupaba con su familia el resto de la casa —cuenta en Chroniques—. Tenía esposa y un hijo muy pequeño. Se marchaba por la mañana y todo estaba tranquilo hasta que regresaba a mediodía. La familia se ponía entonces a almorzar. A través de las grietas del tabique que me separaba de ellos llegaba un tufo agrio y nauseabundo de salami y aceite rancio, que me ponía enfermo. Después de un intercambio de malas palabras el albañil se encolerizaba y comenzaba a insultar a la mujer y al niño, consiguiendo aterrorizarlos. La mujer contestaba y se echaba a llorar, cogía al niño, que por entonces aullaba, y se lo llevaba, mientras el marido la perseguía. Esto se repetía todos los días con una regularidad desesperante, por lo que veía llegar mi última hora de trabajo matinal con una enorme angustia.

Esta angustia no la padecía precisamente George Gershwin, quien con veintisiete años lo tenía todo y además estaba en condiciones de exigirlo todo. El fulminante éxito de su *Rapsodia in blue* dio lugar a una feliz «rapsodia en verde», ya que con los dólares que le rindieron sus derechos de autor adquirió un edificio de cinco plantas donde, por error o por caridad, ya hemos contado que metió a toda la familia. Aun cuando él se reservara las dos plantas superiores pronto vio que allí era difícil trabajar. El trasiego de gente conocida y desconocida que entraba y salía de cada puerta a lo largo del día le hizo recoger sus bártulos y, decidido en 1925 a componer su *Concierto en Fa* para piano, optó por recluirse en una madriguera donde hacer honor al instrumento rey. Se la prestó su amigo Ernest Hutcheson: un estudio de grabación en la localidad de Chautauqua, Nueva York, donde dirigía un curso de piano. Sabedor de lo que allí se iba a gestar dio orden a sus alumnos de que no se molestara a Gershwin con ruidos ni música hasta las cuatro de la tarde. Una sinergia de obediencias facilitó la estampilla del primer compás en el mes de julio y la doble barra final el 10 de noviembre. La necesidad de alimentar su obra en un ecosistema adecuado fue siempre una constante obsesiva en Gershwin. Con *Porgy and Bess* deseó componer una ópera a la antigua usanza y sin experimentación contemporánea, «cantada de principio a fin». Situando la historia en una zona rural de su amada Norteamérica pronto reparó en que allí lo que faltaba no era inspiración, sino mimesis, identificación, así que llamó a su primo favorito, le pidió que metiera cuatro cosas en un bolsa, cogieron un ferrocarril y se instalaron en Folly Island, un pequeño islote situado a diez millas de Charleston. Corría el verano de 1934 (35 años). No había recepción donde pedir la llave ni botones para trasladar los petates, y es que su nuevo hogar era una choza, literalmente hablando. Llena de moscas por lo demás. El teléfono más cercano se hallaba en Charleston y como de aquella los *paparazzi* eran una especie en invención el compositor se dejó barba y se dedicó a pasearse medio desnudo por los alrededores. En una carta a su

madre hacía de hijo sufrido: «Ayer fue el primer día verdaderamente caluroso (habrá hecho unos 95 grados en el pueblo) y eso trajo consigo las moscas y todo tipo de mosquitos. Hay tantos pantanos en todo el distrito que, a la más leve brisa, lo único que queda por hacer es rascarse».

Romeo y Julieta tuvieron mucha suerte con sus papás. No, no me refiero al *signore* Montesco ni al *signore* Capuleto, sino a un par de señores bastante mas sesudos: Gounod y Prokófiev. Corría el verano de 1935 cuando Serguéi Prokófiev (44 años) compuso su *ballet Romeo y Julieta* en un lugar no muy diferente a Folly Island, concretamente en una cabaña situada en Polénovo, cerca de la casa de reposo para los artistas del Teatro Bolshoi, donde vivía su familia, mientras él lo hacía en la cabaña, normalmente vestido. «Hoy en día la llaman la casita de Prokófiev», cuenta su hijo Sviatoslav. El propio Sergéi escribía a su esposa Lina el 13 de julio: «Es un sitio perfecto para trabajar, tranquilo y silencioso, y si quieres compañía la puedes tener a trescientos pasos de aquí». Lo que el pícaro marido no le decía era que luego se llevaba la compañía a la cabaña. La joven Mira Mendelssohn fue su amante durante largos años y un buen puñado de composiciones. Del mismo nido tiró también Gounod para que la parejita italiana pudiera desatar a sus anchas sus amores y sus contravenciones. El compositor había alquilado una casita junto al mar, en plena Provenza, y desde allí escribía el 10 de abril de 1865 (46 años) a su mujer en plena gestación de su *Roméo*: «Todo se perdería si me moviera en este momento; siento que penetro en lo íntimo de mi tema, y que si me apartara de mi soledad sería el caso de volver a empezar desde el principio». Refiriéndose a la paz de la que se nutría en la casita afirmaba que...

[...] en medio de ese silencio me parece que oigo hablar en mi interior algo muy grande, muy claro, muy sencillo y muy infantil al mismo tiempo. Me parece que vuelvo a encontrarme con mi propia infancia, aunque elevada a una potencia particular en todo sentido. Es la posesión total y simultánea de

mi existencia toda. Es un estado de dilatación que ha sido siempre la esencia de mis impresiones más grandes y de mis recuerdos más hermosos. Entonces es cuando oigo llegar hacía mí la música de Romeo y Julieta. Tanto como la agitación me cubre de sombras, me conceden luz la soledad y el recogimiento. Oigo cantar a mis personajes con tanta nitidez que con mis ojos veo los objetos que les rodean, y esta nitidez me sume en una especie de beatitud. Trabajo de esta suerte hasta las 10:30 o las 11 sin advertir siquiera que transcurre el tiempo.

Camarotes tan famosos como el de los hermanos Marx

Picasso, como era pintor, decía que la inspiración existe pero que ha de encontrarte trabajando. A los compositores, sin embargo, la inspiración debía encontrarles encogidos. La verdad es que cuando se trataba de obtener los favores de la musa Euterpe era como si esta despreciara la vanidad y sólo fuera fructífera para con los humildes.

Dado que medía 198 centímetros, a Rachmaninov le resultaba complicado encogerse en cualquier sitio, pero aun así lo logró cuando en 1914 se trasladó con su familia a Roma, decidiendo recluirse en un pequeño apartamento situado sobre la *piazza di Spagna* mientras los demás lo hacían en una pensión. Años después recordaba aquella estancia dictando un credo vital:

Nada me ayuda tanto como la soledad. En mi opinión, sólo es posible componer cuando uno está solo y no hay perturbaciones externas que puedan poner trabas al tranquilo fluir de las ideas. Estas condiciones se cumplían idealmente en mi pisito de la piazza di Spagna. Pasaba el día entero frente al piano o ante la mesa de trabajo y no daba descanso a mi

pluma hasta que el sol poniente doraba las copas de los pinos del monte Pincio.

De la misma opinión que Rachmaninov era su antítesis francesa: Charles Gounod. Su *Fausto* nunca sería lo que es si aquél no hubiera tenido a su alcance ese otro ritmo binario tan apetecido a los músicos: silencio y soledad. En una carta de principios de marzo de 1863 (45 años) escribía desde Provenza a su esposa Anna cosas que a Rossini le habrían hecho girar el dedo índice en su sien:

Trabajo siempre. Esto se debe a la ausencia de los seres humanos. La cantidad y la diversidad de cosas que hago no trastorna ni sacude mi mente tanto como la diversidad de las relaciones. Decididamente, lo que no me sienta bien es la cháchara. Lo puedo todo (todo lo que puedo, naturalmente) apenas desaparece en mi derredor el ruido y el movimiento, es decir, la agitación del cuerpo y de la mente. Pero el atorbellinamiento, el vaivén continuo matan mis ideas, ¡y en París se habla tanto y tan a menudo!

El 31 de marzo aún le duraba aquel rapto que Satie, apenado por su compatriota, habría confundido con un trastorno mental transitorio: «¡Cuánto trabajo! ¡Cuán tranquilo y descansado me siento! ¡La paz es un verdadero paraíso!».

Hablando del rey de Montmartre, cuando las Musas visitaban a Erik Satie se quedaban francamente desconcertadas; quizá por eso no lo hicieron con demasiada frecuencia; y es que en la ratonera donde vivía lo usual no era encontrarle de pie o encogido, sino acostado. Cuando se es confesamente descastado y no se tiene demasiadas lágrimas que ofrecer, el precio que se paga por la independencia familiar es el peor de todos: la incomodidad. Satie no derramó ni una furtiva lágrima cuando cerró a sus espaldas la puerta de

la casa paterna, pero sí las derramó todas cuando se le agotaron en cuestión de días los mil seiscientos francos que llevaba como reserva en su depósito, de manera que hubo de abandonar su apartamento de la *rue Cortot* y aceptar algo parecido a una despensa que el casero le ofreció por veinte francos al trimestre en el mismo edificio. Su amigo Contamine de Latour, aquél con el que compartía los mismos pantalones de gala, lo describe así en su libro *Erik Satie intime: souvenirs de jeunesse*:

¡Hay que ver lo que era el pequeño cuarto! Una grieta de tres metros de alto, dos metros de largo, y metro y medio de ancho. No tenía ventanas; en el techo sólo una abertura triangular pequeñísima a través de la cual se veía una porción de cielo. Cabía justo la cama, apretujada contra un piano que Satie conservaba religiosamente pese a todas sus idas y venidas, pero que nunca usaba. El juego completo, estrechamente encajado, no permitía que se abriera la puerta. Cuando quería entrar tenía que deslizarse por la puerta entreabierta y subirse a la cama. En verano se abrasaba; en invierno se congelaba [...]. Llamaba a su cuarto le placard [el armario]. Cubrió las paredes con cuadros de la Edad Media, bosquejos y pinturas. Era feliz allí y allí escribió las obras que le dieron su temprana reputación: las Sarabandes, las Gymnopédies, las Ogives y las Gnossiennes.

Otro de los agrimensores que tenía escasamente abierto su compás para marcar su radio de acción era Chaikovski. Le eran preferibles los espacios minúsculos donde recluirse, sobre todo cuando le encargaban composiciones *just in time*, a fecha fija, una manía ya adoptada desde los tiempos de bombachos y medias. Siendo en 1866 (25 años) alumno del Conservatorio de Moscú recibió su primer encargo del mismísimo director, Nikolai Rubinstein. Se trataba de una sencilla obertura que debía ensamblar los

himnos nacionales ruso y danés para celebrar los esponsales del zar Alejandro y la princesa Dagmar de Dinamarca. Dado que concentrarse en el ruidoso conservatorio era poco menos que imposible el joven buscó por allí cerca un país neutral y alquiló una habitación en la posada *La Gran Bretaña*. Si tenemos en cuenta que el zar le regaló después unos gemelos de oro creemos que aquella pensión colmó las expectativas de los dos. Diez años después, en 1874, Chaikovski se embarcó en la creación de su primera ópera para presentarla a concurso. Eligió para ello un texto de Gogol, *Vakula el Herrero*. Dado que tan sólo disponía de seis semanas para acometer la proeza se recluyó en un lugar a priori tan poco recomendable como era la casa de un abogado, Nikolai Kondratiev, por muy amigo suyo que fuera, a unos doscientos cuarenta kilómetros de Kiev. En las seis semanas estaba compuesta y poco después orquestada, aun cuando por error rebasara el plazo en tres semanas, lo que no fue ningún óbice, dado que el talento del compositor bien merecía un sutil desliz prevaricador, así que cambiaron la fecha al cajetín de entrada y dieron a su *Vakula* el martillazo de «¡adjudicado!», además de mil quinientos rublos. Para afrontar su ópera cumbre, *Eugenio Onegin*, decidió en junio de 1877 recluirse en un lugar apartado, en este caso la finca de su amigo Konstantin Shilovski, en Glebovo, donde ocupó la casita de invitados, programando su día a día con una rutina tan salvaje que favoreció el remate de la ópera el 14 de julio. No mueva a desconfianza semejante rapidez. Se casaba el 18 de julio y era necesario dejar su testamento hecho, debiéndose recordar que el matrimonio de Chaikovski con su desequilibrada alumna Antonina fue una de las mayores chapuzas biográficas que descorchó la historia de la música, tal como hemos visto en el primer volumen. Para salvarle de la depresión y la ciclotimia a que aquel error le había abocado su amiga y mecenas Nadezhda von Meck le obligó dos años después, en agosto de 1879, a ocupar una cabaña en un bosque cercano a Brailov, a unos tres kilómetros de donde ella tenía su casa, facilitándole viandas, dinero y servicio doméstico para así

perseverar en aquella obligación kármica de hacer el bien a la música al precio que fuese y durante todos los años que fueran necesarios. Aquella generosidad le dio mucha confianza en sí mismo, pero mucha más le inspiró la fortuna de su amiga, así que le fue dejando caer algún capricho que otro, poca cosa. Carta de mayo de 1884 (44 años):

No deseo tierras, sino tan sólo una casita con un bonito jardín, no demasiado nueva. Un arroyo es sumamente apetecible. Su proximidad a un bosque sería un atractivo. La casa deberá estar sola, no en una hilera de villas, y —lo más importante de todo— deberá encontrarse cerca de una estación, de modo que yo pueda ir a Moscú en cualquier momento. No puedo dar más de dos o tres mil rublos.

Por pedir que no quedase, y si la señora Von Meck (gran lectora entre líneas) ponía la diferencia mucho mejor.

Gustav Mahler rindió un adecuado tributo a la musa Euterpe cuando mandó construir una casita a orillas del lago en Atersee, donde compuso su *Segunda* y su *Tercera sinfonía*. Créanme que es lo más parecido a un cuarto de ateros. Con sus aproximadamente ocho metros cuadrados, había en mitad de la cabaña un Bösendorfer de media cola que aún me sigo preguntando a través de qué obra de ingeniería fue introducido. Su hermana Justine cuenta cómo «dormía en su casa, cerca de allí, y a la cabaña se iba a componer, a las 6:30 de la madrugada, con dos gatitos en los bolsillos de su abrigo, y así todos los días desde primeros de junio hasta finales de agosto de 1893». Cuenta asimismo cómo su hermano había instalado un espantapájaros en la pradera para mantener a raya los pájaros ruidosos, y hasta los campesinos del cercano pueblo de Steinbach eran sobornados para que no afilaran sus guadañas en las inmediaciones, como también los niños para que no gritaran. La relación de Mahler con el lago era tan peculiar como la de aquel hombre con los caballos a los que susurraba, Tom Booker. Cuarenta años

después de haber levantado aquella cabaña contaba su constructor, Franz Lösch, cómo su morador aseguraba que el lago le hablaba, y que cuando eso sucedía componía con más facilidad. Un día su propio padre le advirtió sutilmente sobre la salud mental del inquilino: «Qué extraño, hay un hombre que habla al lago». En julio de 1896 el director Bruno Walter recibió una carta de Mahler (36 años) invitándole a su *sancta sanctorum* y dio fe de aquella enemiga íntima que por entonces era para el compositor la incomodidad: «En esa pequeña *cabaña de compositor* cubierta de hiedra tenía como muebles sólo un piano, una mesa, un sillón y un canapé. Al abrir la puerta le caían a uno en la cabeza racimos de escarabajos. Mahler pasaba allí las mañanas, lejos de los ruidos de la pensión y de la carretera. Se iba allí hacia las seis». La *Cuarta sinfonía* gozó de mejores condiciones de humedad, dado que no vio la luz en aquella cabaña de madera, sino en una casita de ladrillos que mandó levantar en el verano de 1900 en Maiernigg, alejada de la casa donde vivía el resto de la familia, otra opción en la que Alma volvía a perder, como también el hombre Gustav, y es que si el sueño de la razón produce monstruos, la vigilia de un músico produce severo desgaste conyugal. Cuenta Alma en sus *Recuerdos* cómo a veces aquel lobo estepario bajaba corriendo sin previo aviso de la cabaña, aterrado repentinamente por la soledad, asegurando sentirse vigilado por el ojo de un dios animal. Aquel momento exigía un cambio de decorado con la rapidez de los tramoyistas entre escena y escena, ya que Alma debía correr por las tres plantas de la casa imponiendo silencio, la cocinera debía abstenerse de usar el menaje y las dos niñas eran encerradas en su habitación. Su propia esposa había recibido la orden de no tocar el piano ni hacer ruido al caminar. Otros compositores como Grieg, Debussy o Charles Ives sufrieron con la misma virulencia el síndrome de la *cabaña de compositor*. El primero se hizo construir una cabaña en Lofthus (Noruega), donde pasó varios veranos con el fin de inspirarse, pero el resultado no fue el apetecido y Grieg no tuvo paciencia para rentabilizar la inversión, ya que (cinco años después) «un

hermoso día me pareció que las montañas ya nada tenían que decirme. Al mirarlas me sentía atontado y comprendí que había llegado el momento de irme». En esos casos no hay término medio: o se es trascendental o no se es. A Charles Ives le pasó lo mismo y se dijo, sin embargo, que había llegado el momento de quedarse. Cuenta su médico Charles Kauffman que el compositor solía ir de visita a su cabaña en Brookfield, Connecticut. Llegaba, se sentaba y se ponía a contemplar las colinas; así un día tras otro hasta que notó que aquello era un abuso de confianza, así que se compró diez acres de tierra junto a las del doctor, se hizo construir un pequeño refugio de cara a las colinas y allá se fue con frecuencia. Su mejor amiga fue una silla en el porche.

Algo muy parecido a una dacha fue lo que Debussy alquiló en Pourville para huir de un París caótico en mitad de la primera guerra mundial. En aquella minúscula casita libró su propia batalla con la musa Euterpe y compuso sus *Estudios* con una inspiración arrolladora. Por desgracia no pudo llevársela de recuerdo como sí hacían otros. En carta del 1 de septiembre de 1915 (53 años) a su editor Durand soñaba con esa otra cara de la moneda que su talento le había negado: «Si tuviera dinero compraría inmediatamente la casita en la que estamos viviendo como agradecimiento por haber encontrado en ella de nuevo la facultad de pensar y trabajar. Cuando me acuerdo del vacío del año pasado siento escalofríos por la espalda».

Pero volvamos a Charles Ives. En 1912 (37 años) era ya un riquísimo empresario del ramo de seguros cuyo volumen de negocios suponía unos seis millones de dólares anuales. Sin embargo, donde más a gusto se sentía no era en su amplio apartamento de Nueva York, sino en una casita de madera que se hizo construir por entonces en West Redding, muy cerca de Danbury, su pueblo natal, en el estado de Conecticut. Allí optó por la indumentaria de Gershwin en Folly Island, instaló un sencillo piano vertical en la habitación alta de la casa y, ante la dificultad para escuchar algo de música (había prohibido tajantemente la radio y el tocadiscos), se dedicó a

plantar hortalizas en su huerto los fines de semana. También optó por no enterarse de nada. El director ruso Nikolai Slonimsky pudo comprobar personalmente en visita girada en 1936 cómo Ives ni siquiera sabía que el presidente Roosevelt había sido reelegido meses atrás, noticia que le sorprendió enormemente.

No se engañen. Lo que estoy describiendo es un auténtico lujo si lo comparamos con el cuchitril donde componía Berlioz, anejo al apartamento al que se trasladó con su esposa Harriet Smithson y con su hijo recién nacido, Louis. En una carta del 23 de septiembre de 1834 (30 años) a su hermana Adèle refería cómo...

[...] dentro de ocho días estaremos en París, rue de Londres num. 34. Hemos cogido un apartamento sin amueblar, pues a fin de año son más económicos, pero que están completamente vacíos en el momento actual. Debimos comprar muebles, vino, leña y otras mil necesidades estúpidas con las cuales uno no sueña en los apartamentos amueblados.

Su cuarto de trabajo lo instaló no allí, sino en el desván. Fue testigo de ello el violinista Léon Gastinel, que le visitó en 1840: «Una silla, una mesa sobre la cual estaba la guitarra que le sirviera para componer sus primeras obras eran los únicos muebles». No saber tocar el piano era una ventaja en determinadas circunstancias. El amor de Berlioz por los espacios reducidos para tomarse el pulso creativo debió de ser una secuela de la *rue de Londres*. El 31 de octubre de 1857, esto es, en mitad de la composición de su ópera *Los troyanos*, se hallaba en un estado de euforia que hubo de expresar en carta a Emile Deschamps:

Ahora estoy con amigos en Saint-Germain. Me cedieron una habitación de cara al sol, y se abre a un jardín que da al valle de Marly, el acueducto, los bosques, los viñedos y el Sena; la casa está aislada, hay paz y silencio por doquier y trabajo en

mi partitura con inenarrable alegría sin pensar ni por un instante en el sufrimiento que me acarreará más tarde.

Aislados por la nieve interior

Alban Berg era casi tan monógamo como Satie; me refiero a que eran preferiblemente compositores de una sola obra para no tener que trabajar en muchas más si con aquélla ya habían adquirido la celebridad suficiente. Ambos comulgaban de la misma pereza para componer y demostraban ser devotos fieles de tan minimalista religión. La diferencia es que Berg lo reconocía y asumía. Su mujer Helene intentaba enderezarlo, pero eran batallas perdidas de antemano; incluso llegó a encerrarlo bajo llave en su despacho con cierta habitualidad, algo que el compositor celebraba sacando bajo el sofá una botella de coñac con la que gustaba hacer puntería en el esófago. El milagro sólo se iba obrando a base de domótica inteligente, y es que a Berg la inspiración sólo se la daba la comodidad. En una postal a su amante Hanna Fuchs y a su marido Herbert, del 26 de agosto de 1925 (40 años), desde Villa Nahowski, en Trahütten, escribe: «La casa de campo (que pertenece a mi mujer y a sus hermanos) está situada en uno de los parajes más fantásticos y únicos de Austria. Aquí pasamos todos los veranos y (me atrevería a decir) es el único sitio donde soy capaz de trabajar sin interrupciones (todo el *Wozzeck* lo escribí aquí)». La misma radiación benéfica le penetró con una pequeña casita que el matrimonio levantó en Berghof, en los Alpes Bávaros. Su ópera *Lulú* debe mucho a aquel régimen de libertad vigilada. Así se lo cuenta el 28 de agosto de 1928 a su amigo Josef Polnauer: «Aquí me siento tan bien como no lo estaba desde hace 20 ó 30 años. Tenemos en Berghof una casita arreglada con todo confort (luz eléctrica, agua corriente, inodoro, teléfono, autobús y lancha motora) sólo para nosotros, ¡y yo trabajo en (discreción) *Lulú*». *Lulú* fue mujer de un solo hombre, pero sirvienta en muchas casas. La pereza proverbial de Berg le hizo llevar a costas a su heroína hasta 1933, arribando esta vez a una

casita situada en Corintia, al borde del Wörthersee. En una carta del 20 de diciembre de 1933 escribía: «Sigo trabajando en *Lulú*, pero ya vislumbro todo el final. Eso es a causa de que aquí, en este exilio escogido a propósito, puedo concentrarme mejor; por eso y porque es adecuada calificación para el confort lo llamo *campo de concentración*». Sólo unos días antes, el 9 de diciembre, escribía a Arnold Schönberg: «Vivo aquí mejor que en Viena, porque sólo así encuentro la concentración para componer, así que no te extrañarás de la descripción como campo de concentración de nuestro exilio elegido».



Para componer Lulú, Alban Berg se perdió entre las montañas de Wörthersee, y a veces en sí mismo.

Stravinski no opinaba lo mismo que Alban Berg, ya que sentía una enfermiza predilección por los paraísos alternativos, pero de los que se encuentran en los libros para niños. La comodidad, sencillamente, mutilaba su inspiración, así que en ocasiones debía buscarse algún pacífico lugar donde poner sus huevos. O sea, sus obras. Cuando en 1915 (33 años) él, su mujer y sus cuatro hijos se instalaron en un hotel de Château-d'Oex, en la Suiza alpina,

pronto vio que los gritos y las distracciones eran una alianza perfecta para impedirle extraer una nota lúcida de su cabeza, así que se puso manos a la obra y buscó por donde peor olía:

Nunca he podido componer sin la certeza de que nadie me oyera. Contacté enseguida con un comerciante de material musical que me proporcionó una especie de cuarto trastero, lleno de cajas vacías de chocolate Suchard, que daba a un gallinero en el que había un pequeño piano de pared completamente nuevo y desafinado. Al no disponer de calefacción en la habitación el frío era tan intenso que las cuerdas del piano no podían afinarse. Intenté trabajar dos días, siempre con la pelliza sobre mis hombros, un gorro forrado, botas de nieve y una manta sobre las rodillas. Esta situación no podía prolongarse mucho tiempo.

Su vida cambió horas después, cuando alquiló una habitación en el pueblo. Allí compuso su ópera *Las bodas*.

Proverbial es también el retiro de Puccini en su casa de Torre del Lago (desde 1938 lleva el muy comercial añadido de *Puccini*), cerca de Viareggio y a veinte kilómetros de Lucca, un pueblecito de por entonces ciento cincuenta habitantes, casi todos pescadores, situado en la ribera del lago Massaciuccoli, donde vivía recluido dueño de una soledad feroz. Torre del Lago supone el corolario del fetichismo arquitectónico en la historia de la música, dado que sólo allí pudo componer sus mejores obras. Entre aquellas paredes terminó su *Bohème* un 10 de diciembre de 1895, después de tres años y nueve meses de trabajo. En una carta a su amigo Arnaldo Fraccaroli desvela que «tuve que levantarme, y de pie en el silencio de la noche empecé a llorar como un niño». Ni que decir tiene que la soledad actúa en el organismo como una bomba lacrimógena, mucho más en quien puede terminar el día poniendo punto final a una ópera como *La bohème* y no lo

que solemos poner el resto de los mortales, comida al gato o un aspa en el calendario de la pared. El aislamiento para Puccini era una obsesión. Su carácter más bien tímido era además un condicionante que él sobrellevaba con ilusión. Empezó viviendo de alquiler en una parte de la casa del administrador de la propiedad del marqués Carlo Ginori Lisci, propietario del lago, pero aprovechando los réditos económicos de *La bohème* se compró en 1898 una finca en Monsagrati, cerca de Chiantri, en las colinas de Torre, para poder componer su *Tosca* en amable soledad, mientras una cuadrilla de obreros terminaban en Torre del Lago una casa en propiedad. Desde Monsagrati escribía a su editor Ricordi en julio de 1898: «Trabajo desde las diez de la noche hasta las cuatro de la mañana. La casa es grande, y puertas adentro se está cómodo. En suma, estoy muy contento de haber huido a este lugar tedioso donde el ser humano es la excepción». El problema de Puccini es que padecía el síndrome de Diógenes aplicado a los inmuebles: era incapaz de tirar uno, de manera que cuando llegó el momento de partir nuevamente a Torre del Lago conservó la finca de Monsagrati y aún adquirió otra casa en Los Apeninos, donde compuso buena parte de *Madame Butterfly*. Pero la soledad en su nueva casa de Torre empezó a criar largos colmillos y terminó por pasarle factura, demostrando que para un músico no es el tiempo el que pone las cosas en su lugar, sino los libretos. El 24 de noviembre de 1903 (44 años) ya había dado cuenta de *Tosca*, *La bohème*, *Manon Lescaut* y un ala y media de *Butterfly*. Demasiadas lágrimas en el silencio de la noche. Así escribía a su libretista Luigi Illica:

Escríbame con frecuencia. Aquí estoy solo y triste. Si tan sólo supiera usted cómo sufro. Necesito tanto un amigo, pero no tengo ninguno, y si hay alguien que me quiere no me comprende. Tengo una naturaleza tan distinta de la de otros. Sólo yo me entiendo y eso me causa un dolor enorme. Pero el mío es un dolor permanente que no me abandona nunca. Tampoco mi trabajo me da placer, y trabajo porque debo

hacerlo. ¡Mi vida es un mar de tristeza en el cual me hallo inmóvil!

Pero Puccini era hombre, y tropezaba dos, tres o las veces que hiciera falta en la misma piedra, o mejor dicho, en el mismo ladrillo, así que en el verano de 1921, no contento con su tira coleccionable, se hizo construir otra casa en Viareggio, tras un pinar y alejada de la costa. Cuando le preguntaron por qué razón un lobo de mar como él había decidido ese enclave contestó con la dulzura de un cordero: «Demasiado viento y ruido. O el mar o yo. Debo trabajar en un ambiente tranquilo». Esto último era verdad y no una simple pose del por entonces más famoso compositor de óperas que existía sobre la tierra. París supuso una auténtica indigestión para quien llevaba un estricto régimen de soledad. Viajando con Tito Ricordi para asistir a la primera producción francesa de *La bohème*, se desahogó con el padre de su compañero, Giulio Ricordi, a la sazón su editor: «No estoy bien aquí. Quisiera partir para poder trabajar. Aquí no puedo. Mis nervios sufren con tanta agitación y no tengo la tranquilidad que necesito. Una invitación a cenar me pone enfermo una semana. No he nacido para esta vida de salones y fiestas».

Debussy hubiera entendido a la perfección a Puccini, y es que la línea evolutiva de la persona es por definición una línea paradójica. En la misma se hallaba el francés cuando para componer *La mer* (iniciada en julio de 1903) hubo de alejarse del mar porque le distraía en exceso, de manera que viajó con su esposa Lily a las montañas de Borgoña en busca de savia, más que de salitre. Pero negar la mimesis con los elementos no dio resultado, ya que un año después la obra no había avanzado prácticamente nada.



Gustave Charpentier se encerró bajo llave para componer Louise hasta el punto de olvidarse de comer.

Manuel de Falla aprovechó su origen andaluz para hacer de la queja arte y parte. Al parecer en los *lobbys* musicales también existían ejecutivos que debían cargar las pilas, y la mejor forma de hacerlo era contratar un crucero para surcar los mares del aburrimiento. Falla lo hacía cada año, y así lo declaró en la revista mejicana *Excelsior* en 1925 (46 años): «Granada es mi lugar de trabajo, pero yo viajo demasiado, desgraciadamente, y viajando se pierde el tiempo. Una vez al año hago una cura de soledad en una pequeña ciudad de Andalucía, no hablando con nadie durante diez o doce días: así me preparo para trabajar».

Es célebre la forma en que se gestó la novela *Cien años de soledad*. García Márquez viajaba con su familia en aparente tranquilidad, pero en un momento dado tiró del freno de mano y dio media vuelta con el rostro desencajado. De repente supo cómo debía desarrollar la novela y, tras

limpiarse los zapatos en el felpudo, ya nadie le vio el pelo por casa. Algunos compositores sufrieron igualmente el síndrome del freno de mano por ver plasmada en el parabrisas la partitura completa de una música que pedía paso, además de un carnet de identidad. Gustave Charpentier fue uno de ellos. Alma Mahler (23 años) lo conoció en Viena y de él (43 años) hablaba en una entrada de su *Diario* datada del 28 de marzo de 1903. Tocaba en una orquesta cuando al parecer se le metió en la cabeza el nombre de *Louise* y en el corazón la necesidad de darle una vida lo más larga posible en esa maravillosa cámara hiperbárica que era una partitura, de forma que se tomó la tarea con tal fruición que no salió de su cuarto para comer ni de su casa para trabajar, por lo que fue inevitable la pérdida de dos cosas: el peso y el trabajo. Falto de dinero llegó a vivir de la mendicidad, sin mucho éxito; de hecho sólo dos personas creían en su obra y le permanecían fieles: la propia *Louise* y el lechero, casado éste con los dos en la fortuna y en la adversidad, por lo que siempre le dejó su litro diario en la puerta, pagase o no pagase. Charpentier terminó la obra, se representó y lo catapultó a la celebridad de la noche a la mañana. El estreno causó sensación en París, pero más aún en el corazón del fiel lechero, a quien Charpentier invitó a su palco, sin que fuera óbice para ello la bata azul que llevaba como atuendo.

Lo cierto es que había libretos por los que uno hubiera pagado en carne, como el judío de Shakespeare. Que se lo pregunten si no a Puccini, a Bellini o a Johann Strauss. Cuando cayó en manos de este último el libreto de *El murciélago* le pasó un poco lo que al filósofo Cleómbroto de Ambracia, que cuando leyó uno de los *Diálogos* de Platón, concretamente el *Fedón*, le pareció tan sublime la descripción que hacía de la vida ultraterrena que no quiso esperar a morir de forma natural para saciar su curiosidad y corrió a tirarse al mar, pereciendo bajo el oleaje. Strauss jamás hubiera reaccionado como el Ambraciota, siquiera porque tenía pánico a la muerte, pero se sintió tan inflamado que se recluyó en la villa de Hietzing sin querer ver a nadie, negándose a comer y beber y programando su sueño durante no más de una

hora al día. Así es como compuso e instrumentó *Die Fledermaus* en poco más de un mes. Ernst Krenek también defendía la ecuación de reclusión e inspiración como fórmula matemática infalible. En su *Autobiografía y estudios* cuenta cómo «durante un tiempo viví en un aislamiento glorioso, sin tomar parte en la vida musical local [Viena] [...]. Escribí en veinte días las veinte canciones que integran el *Libro de viajes de los Alpes Austriacos*».

En otras ocasiones la necesidad de reclusión ya rayaba lo patológico, es decir, lo agorafóbico. Encabeza la lista el compositor Charles-Valentin Alkan, que llenó de libros su casa y en ella vivió sin salir durante veinticuatro años, desde 1849 a 1873. El ruso Sergéi Tanéyev le iba a la zaga. Aún era muy joven cuando empezó a tener el merecido reconocimiento en el mundo musical, pero su reino no era de este mundo ni de ningún otro cartografiado, así que renunció a la nutrida herencia familiar y se retiró a una casa apartada de todo, sin luz ni agua, para vivir allí de una forma un tanto apasionante, con la única compañía de su ama de llaves y la necesidad de encontrar combinaciones matemáticas para explicar el sentido de la música. La misma necesidad de huir tenía otro glorioso ruso, Piotr Ilich Chaikovski, perseguido desde joven por un *tedium vitae* inclemente. De haber tenido un carácter como el de Chabrier o Isaac Albéniz seguramente Chaikovski habría conocido más mundo y vivido en casas más amplias, como también habría podido mirar de frente a su mecenas Nadezhda von Meck en lugar de entrar en aquel juego de ocultismo que duró once años, pero el hombre fue coherente con el primer vagido dado al nacer y se pasó llorando felizmente el resto de su vida. La mejor receta para soportar esa herida no se hallaba en ninguna botica, sino en esconderse de la humanidad, dado que Chaikovski, mucho antes que Sartre, ya había apadrinado la lóbrega teoría de que el infierno eran, ni más ni menos, los otros. En el otoño de 1867, con veintisiete años, escribía a su hermana Alexandra:

Acaso hayas observado ya que deseaba ardientemente una vida silenciosa, tranquila como es la del campo, la del pueblo.

Esto viene motivado porque yo, aun lejos como estoy de la vejez, estoy ya muy cansado de la vida [...]. Huyo de la compañía de las gentes, no estoy con ánimos de trabar amistades, amo la soledad y soy taciturno. Todo ello explica el tedio de mi vida.

Mucho me temo que Chaikovski era de los que «se deshacían» a escondidas, en lugar de progresar. En 1885 alquiló una pequeña dacha en los alrededores de Klin, en Maidanovo, y para evitar visitas que le incomodasen ideó algo que hubiera hecho sonreír a Mahler de puro inservible: colgó sobre la puerta un cartel con esta inscripción: «Piotr Ilich Chaikovski. Recibe los lunes y los jueves, desde las tres hasta las cinco. Ahora está ausente. Se ruega no llamar». Supongo que Chaikovski se sintió feliz de la ocurrencia, como la esposa del ya demasiado famoso Grieg se sentiría feliz de la suya cuando en 1885, harta de las innumerables visitas que recibían de admiradores en su apartada casa de Troidhaugen, clavó este cartel en la entrada: «Edvard Grieg no desea recibir visitas antes de las cuatro de la tarde». Dada la hora de apertura se diría que el maestro, en el fondo, necesitaba su secreta terapia de agasajo diario.

Sergéi Rachmaninov no huyó al campo para componer, sino para recomponerse, en concreto del fracaso del estreno de su *Primera sinfonía*, generador de una depresión que colapsaba su vena creativa. Ya hemos visto en otro capítulo cómo se pasó unos meses en la gratísima y única compañía de tres enormes San Bernardos: «Sólo con ellos converso y en su compañía no tengo temor alguno a pasear por los bosques de los alrededores». Pero con el paso del tiempo le ocurrió lo que a Puccini y le tomó gusto al mundo inmobiliario; siendo propietario de una casita de verano en Clarefontaine, junto a París, comprendió que algo fallaba cuando los amigos no hacían más que entrar y salir, así que corría la década de los treinta cuando un buen día se cogió el mapa de Suiza y señalando con el dedo dijo «aquí mismo», de

manera que se hizo construir una casa a orillas del lago Firwaldstadt, cerca de Lucerna, con las ardillas como únicos vecinos, y allí rindió devoto culto al fallecido Puccini no poniendo sus discos, sino entregándose al deporte favorito de ambos: el *yachting* a motor en las aguas del lago. En aquel aislamiento las ideas le llegaron a mansalva. A la cabeza está la *Rapsodia sobre un tema de Paganini*. Ya había escrito desde París a su amigo Vladimir Vilshau: «Dentro de tres días me marcho a Suiza. Allí poseo, sobre el lago de Lucerna, una casita donde espero pasar todo el verano. Me encanta vivir allí. No tengo más ocupación que hacer de jardinero y cuidar las flores».

También Verdi vivió su trance reclusivo, engrosando la larga lista de aquellos compositores que aborrecían la humedad y la niebla de Londres, tal como ya hemos visto en el primer volumen de esta obra. Cuando su ópera *I masnadieri* (*Los bandidos*) se estrenó en la capital inglesa el 22 de julio de 1847 (33 años) Verdi se encontró con un caos urbanístico e industrial que nada tenía que ver con los carros de bueyes y el hervor de las panaderías que había dejado en Busseto. El maestro no estaba dispuesto a dejarse minar la salud por aquella civilización adelantada a su tiempo, así que, huyendo del humo y la niebla, se pasó toda aquella semana encerrado en su hotel, levantándose a las cinco de la madrugada y trabajando ininterrumpidamente hasta las seis de la tarde. Numerosas fueron las invitaciones sociales que recibió (piénsese que a pesar de su juventud ya había iluminado el mundo —salvo aquella parcela del Reino Unido— con óperas como *Nabucco*, *Ernani*, *I due Foscari* y *Macbeth*, entre otras), pero todas fueron rechazadas, incluso una de la reina Victoria. Los pulmones también condicionaron la vida de Vivaldi, pero sin hipocondrías a pie de lóbulo. Lo suyo estaba diagnosticado a ciencia cierta, aunque fuera la del siglo XVIII. Así se sincera el *prete rosso* en una carta a su mecenas el conde Guido Bentivoglio del 16 de noviembre de 1737 (59 años): «Por esta razón he vivido siempre en casa y salgo sólo en góndola o carruaje, ya que mi dolencia del pecho, o constricción del pecho, me impide caminar».

Reclusiones muy variopintas

La reclusión que menos se disfrutaba era la que venía impuesta no por las notas, sino por las bombas. A muchos de los lectores les vendrá a la cabeza la imagen de Shostakovich en plena composición en 1941 de la *Sinfonía Leningrado* mientras arreciaban las detonaciones sobre su cabeza, pero quizá muchos menos estén pensando en Beethoven mientras componía su *Concierto nº 5 para piano, Emperador*. Ahora entiendo lo ingrato de mis quejas por estudiar mi carrera de Derecho con la radio del vecino carcomiendo mis expectativas de futuro. Lo del sordo de Bonn fue mucho peor y no cambio cinco años de los míos por un solo día de los suyos. Los ejércitos de Napoleón habían invadido Viena el 12 de mayo de 1809 y su casa quedó en mitad del fragor de la batalla, por lo que los disparos, gritos y bombazos eran difíciles compañeros de cama cuando Beethoven desnudaba su potencia creadora. La solución pasó por buscar refugio en el sótano de la casa de su hermano. En una carta daba rienda suelta a su desencanto, siendo su genialidad y sólo ésta la que oculta cualquier asomo de aquél en la obra citada:

Hemos pasado por grandes penurias. Debo decir que desde el 4 de mayo es bien poco lo que he traído al mundo que guarde relación; apenas un fragmento aquí y allá. Todo el curso de los acontecimientos me ha afectado en cuerpo y alma. Tampoco puedo disfrutar de la vida de campo, que me es tan indispensable... ¡Qué vida tan salvaje y perturbadora me rodea! ¡No hay más que tambores, cañones, hombres y miseria de todo tipo!

Precisamente una de las bombas que oía en su refugio Shostakovich le fue a estallar entre las manos a Herbert von Karajan, haciendo trizas su hoja de servicios y postrándole en un edificante período de barbecho cuando en los

musicalmente angostos años 1946 y 1947 los rusos le prohibieron dirigir mientras durara un delicado proceso de desnacificación de las artes por el que también pasaron Böhm, Furtwängler y Knappertsbusch. Karajan, al igual que todos, se declaró inocente y al menos decidió sacar partido de aquel error alquilando una habitación en San Anton am Arlberg (Austria), donde a su decir pasó un período francamente positivo, estudiando de nuevo todas las obras importantes y analizando los problemas de interpretación más complejos.

Con sólo veintitrés años Gioachino Rossini ya había criado la suficiente fama como para echarse a dormir... y los productores como para echarse a temblar. A esa edad en la que los jóvenes sólo dan dolores de cabeza ya había él dado al mundo dieciséis óperas y una decimoséptima a punto de caramelo. Pero ese dulce debía ser envuelto en varias capas de celofán, es decir, debía rodearse de todo tipo de cautelas. Así fue como el 15 de diciembre de 1815 firmó con el mecenas Francesco Sforza-Cesarini un contrato para componer *El barbero de Sevilla*, que debía representarse en el Teatro Argentino de Roma en el mes de febrero, temblándole de rabia el pulso cuando leyó el clausulado del contrato de marras. No, no hablamos precisamente de dinero, sino de principios. Los de Rossini, que con aquella firma los echaba por tierra. O más bien bajo una ducha de agua fría, ya que el mecenas, sabedor de su tendencia a las juergas y las comilonas, le imponía una suerte de arresto domiciliario hasta el estreno para no distraerse en la escritura, debiendo alojarse en casa de Luigi Zamboni, el tenor que encarnaría Fígaro. Desconocemos si el tenor pidió al mecenas una dieta de pernocta y alojamiento para dar de comer hasta entonces a aquel hijo de Pantagruel.

La reclusión de Johann Sebastian Bach fue de las auténticas, una realidad absolutamente literal. Sabía bien lo que hacía cuando forzó su dimisión como organista de la Corte de Weimar en 1717 para servir cuanto antes como maestro de capilla de Cöthen, un puesto superior y mucho mejor

remunerado que el anterior. Ello le valió también una condena de cuatro semanas en prisión, donde el lúcido músico supo adecuar la frase inglesa de «mi casa es mi castillo» y aprovechó para componer la primera parte de *El clave bien temperado*. De hecho la crónica de Heinrich N. Gerber (s. XVIII) habla de esa obra como surgida «en un lugar donde el aburrimiento, la desgana y la ausencia de todo instrumento musical lo forzaban a recurrir a este pasatiempo».

Pero cuando las reclusiones se debían a factores extramusicales la máxima de progresar a escondidas se invertía y alteraba para convertirse en algo muy distinto: esconderse para sobrevivir. A tal extremo llegó el afamado violinista del siglo XVIII Giuseppe Tartini, rival directo de Paganini y tan admirado por éste, quien tras casarse en secreto con la sobrina de un cardenal hubo de ocultarse durante dos años en un convento de Asís, donde aprovechó para perfeccionar su arte. El propio Paganini fue más comedido que Tartini y tuvo la cautela de tomar como amante a la hija de un seglar sin necesidad de desposarla, así que pudo vivir desde los veinte a los veintitrés años recluido en un castillo con su amante sin necesidad de comer con las pistolas junto al plato, sino junto al lecho (de donde prácticamente no salió), con el fin de matar el tiempo. Al contrario que Tartini, Paganini no necesitó perfeccionar lo que ya era perfecto, y de hecho en todo aquel tiempo no cogió su violín, de manera que cuando no estaba en posición horizontal se dedicaba a tocar la guitarra, que rasgaba como pocos en Italia.



Paganini se evadió del mundo durante tres años para vivir en un castillo acompañado por algo más que por su violín.

Debussy también se pasó tres años recluido en la Villa Médicis de Roma, a donde llegó en enero de 1885 con veintitrés años, como dudoso premio para quien era laureado con el *Prix du Rome*, tan codiciado por cualquier músico que se preciase. Allí se pasó el trienio, sin una mala mujer que lo atara en corto, devanándose los sesos sobre la forma de escapar, algo que intentó en varias ocasiones, la primera de ellas en marzo de 1886, yéndose a París y regresando al redil cuatro semanas después. Su cabreo era de órdago, hasta el punto de que los compañeros lo llamaban *El Príncipe de las Tinieblas*. Pronto escribió a su protector parisino Vasnier: «Habla usted de la tranquilidad que da la Villa. ¡Ah! Qué no daría yo por tener un poco menos de ella, no importa a qué precio, porque me abrumba y me impide vivir». Berlioz fue otro de los que la famosa Villa vio pasar y castró como alguna de las estatuas que la ornamentaban. En una carta del 3 de julio de 1831 (27

años) a su amigo Ferrand mojaba la pluma en azufre para describirle con fidelidad el ambiente que se respiraba en la Academia: «Voy a tratar, subiendo a las rocas y cruzando torrentes, de librarme de esa lepra de trivialidad que me cubre de pies a cabeza en estos cuarteles infernales: la atmósfera que comparto con mis compañeros fabricantes en la Academia no sienta bien a mis pulmones». Desolador, teniendo en cuenta que había llegado a Roma sólo un mes antes, a principios de junio. A juzgar por lo que el 7 de agosto de ese mismo año escribía a su hermana Adèle, la estancia en la Academia era lo más parecido a una hibernación con el reloj-despertador biológico estropeado: «Siempre la misma canción. Se miran los grabados, se leen los viejos periódicos, se bebe el insípido té... Luego, a la luz de la luna se murmuran antiguas reflexiones: muy gastadas, muy triviales, muy académicas, muy tontas». El 8 de diciembre las cosas no parecían haber cambiado un ápice, y escribía al pianista Ferdinand Hiller: «Debo permanecer encerrado aquí, en esta horrible y nada musical ciudad». Como se trataba de la bolsa o la vida Berlioz aunó el arrojo que le faltara a Debussy, hizo el petate y huyó para siempre de aquella caja de Pandora. Era un 1 de mayo de 1832. No había aguantado ni un año bebiendo aquel té, y menos de aquel cáliz. El 13 de mayo escribía a Hiller desde Florencia: «Partí de Roma sin sentimiento; la confinada vida de la Academia se me hacía más y más insoportable».

Berlioz hizo bien. Ives y Gershwin hicieron bien. Déjenme poner un complemento directo: todos hicieron bien sus deberes. Pasaron a la historia con más o menos faltas de ortografía, con más o menos imposiciones de las musas en sus clausulados contractuales. Pero todos, todos ellos mintieron como bellacos, porque viviendo encogidos progresaron no como Descartes, sino como Horacio aquel día que se desperezó existencialmente y anunció que con su cabeza heriría las estrellas.

Personalmente estoy convencido de que no hubo un solo músico que no llevase en su cabeza siquiera un punto de sutura...

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 XXI Editores, 2006.
- BARAHONA YÉPEZ, Juan. *Rachmaninov. Lectura analítica y evolutiva a través de las diferentes versiones de su Concierto para piano nº 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 XXI 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, Angeles. *Giuseppe Verdi. La intensa vida de un genio*. Barcelona: Temas de hoy, 2001.
- CEMBERDJÍ, Valentina. *Lina Prokófiev. Una española en el Gulag*. México D. F.: Siglo XXI Editores, 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.
- FLOROS, 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, Arnoldo. *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 XXI 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 Nortesur, 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 Ma Non troppo, 2007.
- SCHULZE, Hans Joaquim. *Johann Sebastian 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. —, *Schonberg. 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 Mayor, 1991.
- VON SCHORN, A. *Francisco Liszt y la Princesa de Sayn-Wittgestein. 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.