

Jesús Ruiz Mantilla

Contar la música



Jesús Ruiz Mantilla

Contar la música

Galaxia Gutenberg

También disponible en ebook

Publicado por:
Galaxia Gutenberg, S.L.
Av. Diagonal, 361, 2.º 1.ª
08037-Barcelona
info@galaxiagutenberg.com
www.galaxiagutenberg.com

Primera edición: noviembre 2015

© Jesús Ruiz Mantilla, 2015
c/o DOSPASSOS Agencia Literaria
© Galaxia Gutenberg, S.L., 2015

Preimpresión: María García
Impresión y encuadernación: Liberdúplex
Depósito legal: DL B 19533-2015
ISBN Galaxia Gutenberg: 978-84-16495-23-8

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra sólo puede realizarse con la autorización de sus titulares, a parte las excepciones previstas por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear fragmentos de esta obra (www.conlicencia.com; 91 702 19 70 / 93 272 04 45)

*A mis padres, que me enseñaron quién era Beethoven
A Paula y Cristina, que imprimen ritmo,
armonía y sentido a mi vida
A Vera, que es la música*

PRÓLOGO

Contar la música

Imposible. Contar la música es imposible. Así que este libro brota del empeño inútil de abordarlo. De una quimera, de un sol en plena noche, de una ilusión constantemente frustrada, de un anhelo, un ansia, de un deseo que se torna aire entre la palma de las manos para pasar a ser materia en los oídos.

Sugiere Elvis Costello que contar la música viene a ser algo así como bailar la arquitectura. Tenía que llegar un artista de su talla para dar en el clavo con la metáfora. El asunto había sido abordado a través de los siglos por los suyos, pero también por literatos, filósofos, cronistas, científicos incluso... Pero ninguno de ellos jamás resultó tan plástico y a la vez tan contundente. La frase se convierte en un mantra definitivo: tanto que estuve a punto de abandonar la escritura de este libro cuando la leí por primera vez.

¿Cómo transformar la emoción del sonido en palabra certera? ¿Cómo traducir atinadamente la sacudida estética, emocional, en una expresión? A la música le ocurre como al amor: por más que corran ríos de tinta, seremos incapaces de abarcar la profundidad de un sentimiento que merece, tras su experiencia, únicamente el silencio.

Así es. Quizás sea el silencio lo que mejor explique la música. Cuando un director de orquesta o un gran pianista suspende la última nota en un abismo templado previo al aplauso, ese silencio provocado resume a la perfección las sensaciones concentradas. Cuando son buenas, sobre todo. Ahí dentro caben casi todas con cierto orden. Después, llega el agradecimiento con palmas. Y seguido, la palabra.

Una palabra torpe, generalmente, acompañada con un gesto que nos hace mover el cuello, mordernos los labios, puede que, en algunos casos, secarnos las lágrimas. Quizás todo ese prólogo animal, el del gesto, digo, resulte más certero que el trastabillado lenguaje que irrumpe después tratando de definir lo vivido.

Más tarde, en soledad, se piensa la música. Con el tiempo, transmuta en recuerdo: ¿qué, exactamente? ¿Las notas? No, una sensación que debe ser consensuada con quienes lo presenciaron. Porque también dentro de ella cabe el autoengaño. Como en el amor, exactamente igual, insisto.

Por eso Daniel Barenboim, otro de los grandes maestros vivos, afina tremendamente cuando asegura que la música es aire sonoro. ¿Cómo recordar el aire si no se ha transformado siquiera en viento, en brisa, al fin y al cabo, como física expresión de sí mismo? ¿Cómo apresar en tu memoria esa abstracción que ha resultado concreta en la atmósfera gracias a un sonido? Imposible. Es imposible.

No observen en mis afirmaciones desesperación. Quédense con la sensación de que asumo esta locura, tal atrevimiento —el de intentar contar la música—, como un reto cotidiano. Existen métodos que me detendré a explicar antes de que ustedes pasen a comprobar el resultado. Pero ante todo, entre ese ser o no ser del cronista musical —no otra cosa soy, ampliamente, y nunca quedaré rebajado a mero crítico— se necesitan algunos ingredientes básicos: pasión, curiosidad y, con el tiempo, experiencia. Colocados en ese orden, resultan manidos, pero cada cual lleva su intrínquilis.

Cuando era niño, tuve la suerte de contar con un padre que había hecho sus pinitos como cantante bajo en las zarzuelas que se montaban en Santander por los años cincuenta. Pero había algo por encima del canto que le fascinaba más: Beethoven.

Chisco —no se explicó nunca que le llamaran así, con ese apelativo propio de los Franciscos, cuando había sido bautizado como Jesús— hubiese querido también ejercer como juez. Bien es cierto que se trata del hombre más honrado que

he conocido en mi vida. Lo hubiese bordado de superar aquellas oposiciones a las que concurrió sin éxito antes de que yo naciera. Pero, si le hubiesen dejado, o él se hubiera atrevido a elegir su verdadera pasión, se habría convertido en director de orquesta. Acabó como un más que digno abogado y profesor universitario. Con eso se ganaba la vida, aunque dentro, muy dentro de él, refulgía sin cesar descalbada su auténtica pasión: la música.

Con 10 años me regaló las nueve sinfonías. Se nos presentaron de sorpresa mientras recorríamos aleatoriamente una tarde tonta El Corte Inglés de Bilbao. Las dirigía Karajan, por supuesto, e iban dentro de una caja roja con letras doradas al dorso. Aquel objeto mágico y por explorar, con su inasible misterio dentro, se convirtió en uno de los decorados más habituales de mi vida. Ése fue el veneno. La esencia de lo que con el tiempo va a desembocar en este libro. A partir de entonces, yo fui girando alrededor de ese eje. Inconscientemente, primero. Como señalado por un destino que él, aquel día, me marcó.

Con el tiempo, fui explorando la música con el palpito que define nuestra generación. El del más puro eclecticismo. Es decir, sin establecer jerarquías entre expresiones del pasado o del presente. Acuciados, además, por descubrir fuera, dentro de un arte semejante, la urgente modernidad que nos había sido arrebatada de manera violenta. Así fui educando mis gustos: un tanto salvajemente.

Bien es cierto que jamás desconfié o desprecié lo clásico, aunque me decantara con más frecuencia en mis años adolescentes por el rock y el pop. Me fui fundiendo en ambos mundos de manera natural. Espoleado en un campo por la propia búsqueda junto a mis amigos y, por otro, gracias al gusto de un padre apasionado y un personaje también determinante en mi entorno: mi tío José Francisco Alonso, primo de mi madre, uno de los mejores y más exquisitos pianistas que ha tenido este país y al que acudíamos a ver en familia desde niño.

José Francisco fue un malogrado español, si queremos hacer homenaje a Thomas Bernhard. Homosexual y extre-

madamente sensible, apátrida voluntario, murió en Viena cuando no habíamos entrado en la década de los noventa. Fue él quien dio lugar, todavía no sé si consciente o inconscientemente, a mi segunda novela, *Preludio*. Es la historia de un ficticio muy real León de Vega, pianista obsesionado con los 24 preludios de Chopin, ambidiestro, ambisiniestro, bisexual, vehemente, que muere de sida en soledad, como un trasunto de esa enfermedad de perfección disonante que consume muchas veces la paciencia de algunos intérpretes.

Marcado pues por todas aquellas riquezas equilibradas, la vida acabó por un lado premiándome y, por otro, atormentándome al decantarme por el camino del periodismo y la literatura —¿existe acaso diferencia?— hacia la música. Aquella es la prehistoria. Pero los orígenes de mi carrera como cronista surgen de una necesidad mutua. La de un periódico que necesitaba a alguien capaz de ocuparse de la información musical y la mía propia, en busca de una oportunidad.

Aquella ocasión se presentó hacia 1997, cuando mi compañero Andrés Fernández Rubio —aconsejado por Miguel Mora y con el visto bueno de nuestra entonces jefa, Ángeles García— me envió a entrevistar a Mischa Maisky. Sobraban críticos en la sección de Cultura. Había tres, todos peleados entre sí. Pero nadie quería ocuparse de la información pura y dura: de hacer entrevistas, estar al tanto de las programaciones, imaginar reportajes. Tampoco dentro del equipo existía ningún aficionado a quien ese mundo le sedujera lo suficiente como para dedicarse a ello. La música andaba vacante...

Sin ser muy consciente y sin estar apenas preparado, caí en ese nicho y fui superando la prueba hasta que me lo adjudicaron. Desde entonces, no he dejado de abordarlo, con mayor o menor dedicación y el apoyo de otros guardianes, como Goyo Rodríguez, aficionado exigente, colega y amigo en grado de hermano, junto a quien he disfrutado el oficio como un adicto. He ido pasando por diferentes áreas y entrometiéndome en diversos líos, pero siempre acompañado con el constante eco de la música detrás.

Comencé en la época de pleno esplendor. Poco a poco me

fui sumergiéndome en un mundo cada vez más poliédrico, rico, fascinante, que crecía en virtudes, pasión e interés, a medida que iba conociendo a sus principales personajes. España es uno de los países más ricos en oferta clásica del mundo. Acaban aterrizando todas las figuras. A Maisky le fue sucediendo Anne-Sophie Mutter, grandes directores: Carlo Maria Giulini, Daniel Barenboim, Riccardo Chailly, Riccardo Muti. Todos los pianistas del ciclo Scherzo –el único al que yo estaba abonado–, los mejores del planeta, vaya: Pollini, Zimerman, Sokolov, Pires, Pogorelich, Zacharias, Perahia, Leif Ove Andsnes, Lang Lang...

El Teatro Real comenzaba su andadura. A los maestros sinfónicos y a los grandes intérpretes, se añadían los divos y con todo ello la necesidad de adentrarse en la locura de la ópera. La información crecía en intensidad, yo me adentraba en un mundo nada convencional que mezclaba en mí la admiración y el conflicto, siempre una clave a explorar periódicamente, con «Cristos» diarios en el mismo Real o la Orquesta Nacional, que me divertían y a los que, confieso, aplicaba cierta mala baba.

No sé cómo podía sentirme capaz de abordarlo, quizás por la inconsciente soberbia de mi juventud, por mi ambición de cumplir dentro de lo que para mí era el mejor periódico del mundo... Pero les confieso que para tanto, entonces, no estaba ni mucho menos preparado. Yo entraba como tibio aficionado ocasional en un universo de expertos que a la mínima, en parte por fanatismo o purismo, en parte porque todos querían estar en ese lugar, atacaban como fieras cualquier mínimo error de quien veían como un advenedizo sin credenciales. Lo mismo que en Las Ventas no soportan a un torero fuera de sitio, en el panorama lírico, te pitan a la mínima por una fecha mal colocada o por arrancar a un cantante de su estilo mediante un arriesgado adjetivo que pueda llevar a la ambigüedad.

Lejos de asustarme, todo aquello me provocaba. Primero, la necesidad de estudiar y autoformarme dentro de un mundo que a cada paso me sorprendía en su complejidad.

Después, para la elaboración de un estilo ajeno a la pomposidad reinante. Me parecían antiguas las maneras de afrontarlo. Detestaba cualquier intento de subir a los pedestales a seres que, como usted o yo, necesitaban un baño de proximidad dentro de su extraña manera de estar en el mundo.

Cuanto más me adentraba y conversaba con ellos, más me seducían con sus visiones del arte, la vida y la música. Descubrí en sus formulaciones, reflexiones o provocaciones cargas de profundidad alejadas del efectismo con poses de malditismo que nos vendían desde otros ámbitos musicales aparentemente más modernos pero en realidad mucho más conservadores por su dependencia de los mercados.

Si en la música más de nuestro tiempo vales lo que vendes o atraes, en la clásica cuenta más lo que demuestras artísticamente que el *marketing*. Luego eso se ha ido complicando a medida que las discográficas y los entramados comerciales de ese mundo han participado en el espejismo del cambio de siglo, con sus superventas ocasionales y de chiripa. Pero en muchos casos, sigue siendo así.

A medida que me apasionaba por todo ello, me empezaba a asustar. La sensación de no poder –o no saber– acercar la música a los lectores, me inquietaba cada vez más. Me sentía incapaz de trasladar esa emoción. Me faltaban las palabras. Leía a quienes se han convertido en referentes por medio de tratados, ensayos o artículos: de Harold Shoenberg a Piero Rattalino, de Norman Lebrecht a posteriormente Alex Ross. Encontraba en ellos pistas para trasladar a la manera de contar en español, aquejada de manierismo, pedantería y distancia. Me interesaba más seducir a quien no era iniciado que a los aficionados, que me resultaban público ganado y, por tanto, poco útil para la causa de acercar nuevos sectores. Agradecía mucho más los comentarios de los neófitos, incluso de los ajenos a este mundo, que la condescendencia perdonavidas de la flor y la nata que en los descansos y los pasillos dictaba sentencia.

Pero algo más grave me empezaba a atormentar: la forma de contar. Cómo abordar no sólo un acontecimiento

musical, sino la manera de ejecutarlo. Por más que me adentrara en detalles técnicos, en secuencias históricas, en cuestiones aparentemente pedestres que me llevaran a grandes conclusiones, no acertaba de pleno. Hoy en día me sigue resultando imposible. Pero mientras lo sigo intentando, puedo especificar los métodos que de vez en cuando funcionan.

De inicio, escuchar, comparar, tratar de entender en cada contexto, por medio de cada sujeto que ejecuta, el hecho musical. Eso implica acercarse a través del intérprete al creador. Las lecturas, los detalles de contexto, íntimos, los estados de ánimo en los que se abordan las piezas también cuentan. También las trayectorias, las historias. Igual los traumas, las desesperaciones, las alegrías. La formación, los contextos, presentes e históricos. Las rupturas con sus causas y sus consecuencias éticas y estéticas.

Importa el ritmo, en acción –con verbos–, el color –los adjetivos–, el tono, la esencia, la estructura, la propia capacidad de indagar en aspectos personales que nos lleven a entender lo fundamental cuando conversamos con los sujetos de la música, es decir, los artistas.

A medida que se complicaba el reto, fui, aparte de ahondando en la musicología, las biografías, la historia, profundizando en una aproximación filosófica a mi tarea. En cada lectura que acababa en mis manos se me desarrollaba un instinto para observar cómo los grandes maestros abordaban el hecho musical. Me fascinan los escritos de los músicos mismos, sus autobiografías o sus pasquines.

Los grandes novelistas que lo han abordado, del mismo Bernhard a Franz Werfel, Stefan Zweig y por supuesto Thomas Mann –¿por qué mis favoritos en ese campo provienen siempre de la misma área?–, sin dejar de lado musicólogos, eminentes biógrafos o grandes cronistas como podían ser el mismo Casanova, Lorenzo da Ponte o el gran Charles Burney, que para mí es el iniciador de la crónica musical moderna con sus libros de viajes por Francia, Italia y Alemania.

Me convertí en un permeable devorador de todo cuanto caía en mis manos. Me adentré en las definiciones de Pitágo-

ras, en las apreciaciones de Aristóteles, el mundo de Adorno y su fanatismo estético, con su concepción de que la música posee poderes únicos como ente de ideología. Todo este libro es producto de ese discordante y armónico, fragmentario y consecuente, pensamiento al que voy desembocando con el tiempo, la experiencia y su ayuda.

Me consuelo con esa primitiva y certera base pitagórica que ve en la música una representación de la armonía cósmica, como recoge Nicholas Cook en *De Madonna al canto gregoriano*, de ahí me mudo a la concepción neoclásica de la teoría de los afectos, paso al arrebatado del yo decimonónico y me descalabro o echo de pronto a volar hacia el infierno con la manera de contar que Thomas Mann adopta para *Doktor Faustus*, obra maestra donde transforma las nuevas corrientes de vanguardia en el mismo demonio y las lleva como consecuencia a la barbarie del nazismo. A veces, por tanto, me aferro al rigor matemático formulado por el ideal griego y otras me dejo llevar por el aliento de locura que impregna las consecuencias del romanticismo.

Por mi parte, conscientemente, respondo únicamente a la ley de lo ecléctico. En gustos y convicciones. Nadie puede rebatir a Pitágoras, pero me resulta esencial contraponer cada teoría desde otros campos que pueden ir desde la física a la neurología. Me sirven desde el primer campo las afirmaciones de Philip Ball cuando aborda en *El instinto musical* cómo escucharla, pensarla o vivirla y, desde el segundo, las del valiente neurólogo Oliver Sacks, quien en su *Musicofilia* trata de explorar ese vital y misterioso modo de expresión, ajeno a aquello que consideramos lenguaje, y que sin poder de representación en sí misma, consigue que cada ser humano sea capaz de apreciar instintivamente tonos y melodías.

Hasta el punto de que, en la mayoría de los casos, o al menos en este que desde aquí les interpela, directamente, desarrollas tal dependencia de ese modo de vida, de ese alimento espiritual que llaman música, que llegas sencillamente a no poder vivir sin ella.

PARTE I

LA GÉNESIS

I

ALGUNOS COMPOSITORES A CAPRICHO

La génesis. Es lo que se traen entre manos los compositores. La creación, la transmutación del sentimiento, la emoción y el intelecto reflexivo hechos música. Pero también, a través de ella, la consecución de una manifestación orgánica por medio del ritmo, del tono. Mente y corazón se debaten en la solitaria concepción de un lenguaje propio. La arquitectura de Bach aunó perfectamente ambos factores para elevar unos cimientos que resisten hasta hoy. Mozart supone el talento puro, la más contundente manifestación de un arte sin filtros, sin intelecto, como materia del cuerpo y el alma fundidos en una deslumbrante y terapéutica sucesión de notas precisas. Pero del barroco al clasicismo, del romanticismo a la vanguardia, de Bach, Mozart y Chopin a Mahler o Janáček, el camino hacia el siglo XXI ha corrido plagado de sobresaltos. Una línea que ha aplicado la lógica sumada a la imaginación de grandes creadores nos ha traído hasta un presente en que pareciera todo explorado, hacia un tiempo en que componer, según lo veo, supone una búsqueda constante de nuevos sonidos con que sentirnos identificados, cuando ya los grandes genios han llevado hasta los últimos límites casi todas las formas musicales. ¿Qué hacer en ese trance? ¿Volver a los orígenes? ¿O incidir radicalmente en las rupturas? Quizás una de las claves para la supervivencia de la música clásica en vivo tenga que ver con ese necesario repaso constante al pasado. Pero de aquella fuente debe surgir vida y en eso andan los creadores contemporáneos, que han viajado de la explícita destrucción personificada como nadie en música.

cos iconoclastas como Pierre Boulez a una necesidad constructiva que nos entronca con la sutil matemática de otros como Philip Glass.

Mozart desnudo al piano

La suerte es una virtud que no se reduce sólo a los seres de carne y hueso. También la tienen los objetos. Y más aquellos que se someten al capricho del talento humano, una circunstancia que a veces les hace trascender su propia condición de cosa sin alma. Es el caso de los instrumentos. Un piano, un violín, una guitarra, guardan en sus tripas el vaivén de los estados de ánimo que les imprimen sus intérpretes, sus dueños: aquellos que los hacen sonar, es decir, hablar, expresarse, ser capaces de transmitir la verdad de cada cual. Vivir, en suma. Tener una historia, también. Una historia más o menos desgraciada, más o menos brillante, más o menos lucida.

En el caso del piano –nacido en la última década del siglo xvii al calor de los Médicis, en Florencia, gracias a la inventiva de Bartolomeo Cristofori, tañedor de clavicémbalo al servicio de la familia mecenas–, la historia ha sido benévola. No sólo por quienes fueron construyendo su cuerpo, como el propio Cristofori, que se mostró ambiciosísimo en su experimento al pretender aunar en un instrumento la fuerza expresiva de toda una orquesta y crear en una sola pieza la auténtica utopía del sonido. Sobre todo, por todos aquellos que han ido dotándolo de alma y carácter.

No tuvo suerte el piano al principio con Bach, que llegó a conocer el instrumento por medio de Gottfried Silbermann, un fabricante que se lo dio a probar sin pensar que fuera a despreciarlo. Le dijo que el sonido era agradable, pero los agudos demasiado débiles y el mecanismo muy rígid. Su reacción provocó que en un principio Silbermann le retirara el saludo, aunque después mejorara aquellos aspec-

tos que Bach criticó. Fue, desde luego, una afrenta que más tarde se verían obligados a enmendar los gloriosos intérpretes que han reconducido la historia del piano adaptando sus obras al teclado porque el maestro alemán no se sintió en un principio lo suficientemente atraído por el invento como para regalarle su talento.

Le tocó esperar entonces al piano hasta que llegaron otros. Pero no pasó tampoco mucho tiempo, si lo observamos ahora desde la lúcida y fría distancia, para que aquella caja mágica activada con los dedos se convirtiera en el rey de los salones primero, de los teatros después y, lo que es más importante, de la mente y la creatividad de los compositores desde entonces hasta hoy.

El piano fue para la música lo que en estos tiempos es internet para las comunicaciones. No una revolución: la revolución.

No lo entendió Bach pero sí quedaron deslumbrados por él dos de sus veinte hijos, Johann Christian y Carl Philipp Emanuel, que fue acompañante de Federico el Grande durante dos décadas, un gobernante que estaba fascinado por el piano también. En eso sí que tuvo suerte el instrumento porque, enseguida, con un empujoncito de los poderes fácticos, se convirtió en la sensación del *establishment* en toda Centroeuropa al tiempo que en Italia, el lugar donde se inventó, iba cayendo en el olvido.

Los dos herederos de Bach comenzaron a poner remedio a la sorprendente ceguera de su padre –todos somos susceptibles de tener un mal día– con el instrumento. A Johann Christian se le atribuye por otra parte el primer recital público en Londres hacia 1767. Fue después de que en Viena ya se hubiese convertido en imprescindible. La semilla que dio lugar a que aparecieran intérpretes por aquella parte de la vieja Europa, con lo que eso supondría después para que se exportara por América. El sonido de las teclas invadía ya el Viejo y el Nuevo Mundo como una esperanza apaciguadora de las convulsiones que habrían de venir para cambiar otra Historia: la de la humanidad.

Por ese escenario circula también un niño prodigio, casi siempre vestido como un mono de feria, con casacas y peluquines que le colocaban encima para ser exhibido por un padre que muchos hoy tacharían de explotador de menores. Aunque consiguiera que su hijo causara sensación en los salones de todas las cortes por las que pasaba. A ese niño le tocaría, entre otras cosas, cambiar la suerte del instrumento que andaba en pañales. Y eso no fue sólo fortuna, sino un auténtico premio de la lotería.

Con Wolfgang ¿Amadeus? Mozart y con Muzio Clementi, dice Harold Schonberg, empieza la historia del piano y se encauza definitivamente su buena suerte. Lo de Amadeus debe quedar bien incrustado entre interrogantes porque, según cuenta en la fascinante biografía del músico su tocayo Wolfgang Hildesheimer, el auténtico nombre del genio, como él firmaba, era Amadé y no utilizaba lo de Amadeus más que en broma cuando remitía algunas cartas como Wolfgangus Amadeus Mozartus, o en chascarrillos similares.

Tampoco aparece el Amadeus ni en su registro de bautismo, con lo que el nombre con el que ha pasado a la posteridad no es otra cosa para Hildesheimer, «que un producto del deseo de esmerada perfección de sus biógrafos». En la edición española de la obra mencionada hay fotos de Mozart niño al piano. Aunque en esos tiempos de balbuceo, cuando todavía algunos dudaban de su reinado futuro entre las fronteras de todos los sonidos, el instrumento era aún conocido como fortepiano.

Don Leopoldo, su padre, violinista, maestro e instructor, fue de los convencidos defensores del nuevo instrumento y se empeñó en que tanto Wolfgang como su hermana Ana Maria, a la que llamaban Nannerl, aprendieran ambas disciplinas: violín y piano. En varios de los retratos de la época aparecen junto a los dos instrumentos. El pequeño Mozart con esa mirada azul, su rostro entre pálido y coloreteado, con chaquetas bordadas en oro, botones a juego, camisas rocócós y anillos en las manos, que a veces posan sobre un teclado como en una alianza de poder futuro.

El sonido de los primeros teclados era más tosco, pero ya entonces se podían intuir las inabarcables posibilidades que ofrecía. Muchas veces he tratado de imaginar cómo pudo ser el primer contacto de Mozart con un piano. Probablemente él quedara impresionado por lo que suponía aquel cambio cualitativo. ¿Qué sintió? ¿Qué escuchó? ¿Qué tipo de revelaciones extrajo?

Aquello forma parte de la mayoría de sus infinitos secretos, como la materia inasible, inexplicable que formaba su talento de torbellino natural, de genio superdotado, todavía hoy indescifrable en su misterio. La verdad queda en su música y, sobre todo, en su obra para piano. Si alguien realmente quiere saber quién fue, cómo fue, si un niño eterno, caprichoso y maleducado; si un rebelde con y sin causa; si un engreído capaz de tirarlo todo por la borda por un atisbo de desprecio; si un libertino en plena efervescencia del casanovismo y a la vera de un vividor como Lorenzo da Ponte, su maravilloso libretista en tres de sus óperas maestras; si un ser miedoso y autodestructivo, un inmaduro pertinaz o un alma cándida, tierna y generosa con los suyos... O todo a la vez y más. Si cualquiera desea íntimamente descifrarlo, digo, debe acercarse al discurso que Mozart elaboró a lo largo de toda su vida en su obra para piano, donde dejó para la posteridad las bases de un edificio que jamás podrá ser derruido porque nos describe a nosotros mismos.

Los fortepianos que circulaban por Europa en la segunda mitad del siglo XVIII parecían miniaturas o infantes de los pianos actuales. Es como ver una foto de uno mismo en plena niñez o preadolescencia, con los dibujos de lo que el espejo te devuelve después. Eran más pequeños, les quedaba crecer, pero ya lucían la silueta de los pianos de cola futuros antes de que Steinway acometiera su revolución definitiva desde América e inventara el gran piano tal y como lo conocemos hoy.

Sobre ese objeto clavado en un cruce de caminos desarrolló Mozart su talento y dialogó sin descanso con sus sonidos para dejar como legado la primera gran obra escri-

ta para piano. Las sonatas, los conciertos, las fantasías, las variaciones, los *adagios*, las piezas a cuatro manos, dan idea ya de la fe infinita que el compositor tenía en esa simbiosis perfecta desarrollada entre su cabeza, sus manos y las teclas. Con el piano abrió caminos, revolucionó formas, marcó estilo y encontró una fuente infinita de expresividad íntima –sobre todo en las *Sonatas*, donde vemos reflejado al Mozart más desnudo– que ha perdurado en sus huellas hasta hoy.

A nosotros ha llegado el Mozart compositor. Pero antes que éste, o junto a él, se fue desplegando un intérprete de mucho éxito y predicamento en los salones. Su obra demuestra, como ocurre después en Beethoven, en Chopin, en Liszt, en Debussy..., lo inseparable que es una cosa de la otra para penetrar con tanta profundidad en un lenguaje que desafía los corsés.

Fue uno de los grandes virtuosos de su época, aunque no al nivel de Clementi. La pregunta es qué hubiese preferido Clementi a estas alturas, si ganar en virtuosismo a Mozart o ser derrotado en eternidad por la impresionante creatividad en todos los campos musicales de su rival. Aunque el pique entre ambos fue siempre enorme, como explica Alfred Einstein, primo de Albert –ya saben, el físico–, y autor de una de las biografías de referencia sobre el músico, citada allá donde se quiera encontrar una esquina no explorada sobre Mozart. Cuenta Einstein en su obra lo que Wolfgang pensaba sobre Clementi así: «No tiene ni una onza de gusto ni de sensibilidad, es un mero autómatas».

Ahí aparece el Mozart altivo, malicioso, intrigante y soberbio, que lo era, sin duda y sin que esto sirva de menosprecio en absoluto, porque soy de los que creo que todos esos defectos le sirvieron como virtud a la hora de componer su música, algo que va en beneficio de todos nosotros. Había que sobrevivir en medio de una dura y tumultuosa competencia de virtuosos y talentos al servicio de la corte. Las puñaladas volaban. Pero Mozart se hizo un hueco en la preferencia de los vieneses no sólo como compositor de ópera,

valorado casi siempre, aunque con su declive. Como concertista siempre mantuvo intacta su reputación con una fama que le precedía desde niño, cuando a los cinco años ya actuaba delante de reyes y emperadores. Sus actuaciones se convertían en un éxito asegurado, como cuenta Ernst Ludwig Gerber, un músico contemporáneo suyo muy respetado: «Destaca como uno de los intérpretes de piano vivos más finos y mejor dotados».

Sin embargo, según algunos investigadores, no hay prueba de que Mozart, antes de 1770, tocara en público teclados que no fueran los que estaban más al uso, desde el órgano al clavicordio o clavicémbalo, y que su primera aparición ante un respetable con un piano data de 1774 o 1775 en Múnich.

Cuando llegó con su madre a París en 1778, con 21 años, ya dominaba el instrumento hasta el punto de robar los suspiros de un público exigente. Y antes, en Mannheim, la señora Mozart ya había dado noticia a su marido de las reacciones del público: «Toca de una manera muy diferente a como lo hace en Salzburgo, hay pianofortes por todas partes y se las arregla para manejarlos todos de tal modo que nadie ha escuchado nunca una cosa semejante. En una palabra, quien lo oye dice que no hay nadie que se le pueda comparar».

En el caso de sus composiciones, muchas de ellas parecen claro que salen de un teclado moderno para la época. Por medio de una carta escrita a su padre en 1777, Mozart relata que las ha interpretado «de memoria» y que los últimos sonidos «son incomparables en el pianoforte de Stein».

El tal Stein era Johann Andreas Stein, un fabricante de pianos y órganos que resultó ser un auténtico innovador en la técnica constructiva del instrumento hasta el punto de emparentarle con lo que conocemos hoy como gran piano. Algo que da idea del interés que ponía el joven Mozart en las posibilidades sonoras que se aprestaban a venir y lo atento que se mostraba a todos los cambios que pudieran mejorar los primeros pasos del invento.

Harold C. Schonberg en *Los mejores pianistas* así lo cree cuando sentencia que el músico estaba «fascinado por

su construcción», en el caso de los instrumentos de Stein. Aunque su padre se negó a adquirir ninguno. Según él mismo reconoce, en una carta remitida a Wolfgang: «Son muy buenos pero realmente caros». Así que el joven Mozart se tuvo que conformar con uno más humilde, de Antón Walter, que no tenía pedales, aunque el fabricante lo diseñara especialmente para él.

Con esa predisposición abierta, alegre, esperanzada hacia el instrumento, Mozart iba enseñando a hablar al piano y construyendo el lenguaje de sus sonatas. Con ellas nos dejó una llave inmensa para adentrarnos en su carácter y una firma artística que, con conexiones futuras, puede aislarse en el tiempo y en el espacio como tratado único. Hildesheimer es de los que cree que resulta estúpido relacionar unas obras con otras a la manera de un parentesco que anuncia y va allanando ciertos caminos.

Cada gran genio es un mundo en sí mismo y crea con esa voluntad de brillo individual. Según eso, tanto a Mozart, como a Beethoven, por ejemplo, hay que considerarlos creadores aislados: «Genio es el autor de obras supremas y siempre válidas, aquél cuya aparición rara e independiente del hecho social, inaprensible para la sociología y la antropología, aunque sí reconocido por la sociología, que, sin embargo, no llega, según parece, a comprenderlo de modo exhaustivo. Sus obras son precisamente las que han contribuido a nuestra formación, sin la cual hoy no lograríamos imaginarnos a nosotros mismos».

Para Hildesheimer, eso les ocurría a ambos, aunque en diferentes niveles. Beethoven era un genio asocial, mientras que Mozart fue todo lo contrario: un ser implicado hasta el tuétano en su tiempo. «Beethoven dirigía su mirada a un universo ideal, porque el real debía parecerle falso. Mozart se consideró, incluso con el paso de los años, parte del mundo en que vivía, uno de tantos, aunque más capaz que los demás, evidentemente.»

Esos detalles se adivinan en las sonatas de cada uno de ellos porque todo su arte para piano es, a la vez, audaz y

transparente. La profundidad en la obra para teclado de Mozart ya se plasma en una pieza como la *Sonata en do mayor para cuatro manos*, que tocó probablemente con su hermana en 1765 en Londres. Hay artificios para sorprender al público, como efectos de eco o cruces de mano, pero, según Hildesheimer, «se abre paso a una voluntad de autonomía, de ampliación temática respecto de lo que es sólo galante y un deseo de romper, mediante el ritmo, la monotonía dinámica».

En ella está presente eso que llaman «el primer Mozart»: es decir, lo que resulta inexplicable, mezcla de inocencia permanente y estado de gracia en comunicación con otro mundo, mezclado con ternura y una mirada alegre hacia la vida. Esa sensación que el pianista Arthur Schnabel clavó cuando dijo que las sonatas de Mozart eran «muy fáciles de interpretar para los niños pero muy difíciles para los virtuosos».

Desde sus primeros esbozos para piano, Mozart comienza un viaje que tiene parada reflexiva y radicalmente distinta en la maravillosa y totalmente nueva *Sonata en la menor*. Para él representa la tonalidad del desconsuelo. En dicha obra, se viaja de un comienzo que surca el territorio de una melancolía inaprensible, absoluta, pocas veces lograda en la historia de la música después. Lo hace desde el último movimiento de la anterior, «a la turca», que sirve para constatar un sentido grotesco de la existencia, casi un absurdo, que se estrella contra las aparentes muestras de resignación cristiana que da en algunos momentos de su trayectoria por escrito. Algo que nos prueba la fuente inagotable de conocimiento de sus estados de ánimo a través de su música, su auténtico fondo frente a la forma de las palabras escritas sobre el papel.

Pero si algo debemos destacar de la obra para piano de Mozart es una coherencia absoluta que la convierte en referencia como un tratado musical de cualquier época. Las primeras ya tratan de buscar caminos propios y mestizajes entre las influencias de la música alemana, a la que Mozart era especialmente permeable por inspiración directa de

Haydn y los hijos de Bach, mezclada con ecos italianizantes de moda en Viena.

En la *Cuarta sonata*, por ejemplo, Mozart trata de encontrar una relación estructural diferente a las tres primeras persiguiendo también algunos trabajos de Haydn. Comienza con un tiempo lento, nada menos que un *Adagio*, al que siguen dos *Minuetos* y acaba con un *Allegro*: la estructura dada la vuelta. Pero las pruebas en la composición de sonatas, la satisfacción por la obra bien hecha, no le llegaría a Mozart hasta la *Sonata número 6*.

Estaba orgulloso de esta pieza y la interpretó varias veces en público. En su concepción ya penetra la influencia francesa que se plasma en el segundo movimiento: *Rondó en polonesa*, pero son las variaciones del tercer y último movimiento las que no dejan otra opción a los popes del piano de la época, como Thaddäus von Dürnitz, de sentenciar que se encontraban ante un gran pianista.

Las sonatas *Séptima* y *Octava* se han calificado como las obras de Mannheim, la escala que hizo el compositor con su madre antes de partir hacia París. Einstein describe la *Novena* y la *Décima* como «gemelas». El experto define la primera de ellas como trágica, algo que él ve en el *Presto* final, muy dramático, no muy del gusto del público de la época. A esta sonata es de justicia incluirla entre las obras parisinas. Está firmada allí en 1778, aunque muchos no consideraban de este periodo más que las cuatro obras que van desde la décima a la decimotercera.

Pero en 1986, un nuevo examen de los papeles del compositor probó que dichas piezas no fueron escritas hasta 1783, cinco años después, en Viena y Salzburgo. ¿Por qué entonces llamarlas las «Sonatas de París»? Einstein lo explica: «Para Mozart no era necesario escribirlas sobre el papel. Las improvisaba». Es algo que en la mente de un amante de la música actual no entra más que en los territorios del jazz, para que se vea que la imaginación de los músicos de épocas tan aparentemente distantes siempre ha funcionado de manera similar.

La influencia oriental llegó en la *Sonata número 11*. Ya lo había aplicado Mozart en una ópera como *El rapto en el serrallo*. Un alma sensible, inquieta, buscadora, no podía permanecer ajena a los vientos rítmicos de otros lugares y con ellos compuso la pieza para piano más famosa que llegó a concebir nunca. No la más profunda, como es el caso de la *Sonata en la menor*, que marca un antes y un después, un estado de gracia único.

Con permiso de las número 13 y 14, muy comunes en el aire, la etapa pianística final más remarcada llega con la *Sonata número 15*, que Siegbert Rampe, en su libro *La música de Mozart para piano* define con estas características: «Economía de recursos, una relación muy cercana entre el primer y segundo tema a desarrollar y una expansión espacial en el tema central, algo que incrementa la tensión dramática y que fue un recurso que después de la muerte de Mozart se instaló en el romanticismo».

La *Sonata número 16* es también una de las obras más conocidas del compositor. Él la calificó como «una pequeña pieza para principiantes» y puede que fuera escrita con intenciones pedagógicas, pero eso no debe conducirnos a pensar que su calidad es inferior. Es más, resulta el producto de la sabiduría aplicada ya a la sencillez, algo que hoy representa como nadie en la interpretación de la obra mozartiana un pianista como Alfred Brendel y que conecta perfectamente con la citada frase de Schnabel, «fácil para los niños, complicado para los virtuosos».

La número 17, es, según Einstein, «una de sus creaciones más inspiradas». El experto habla de su maravilloso contrapunto, hasta el final lleno de sentido del humor, dos líneas entre las que cabe toda la filosofía pianística de Mozart. Aunque la perfección llegó para muchos en su última sonata para piano, la 18, llamada «de caza», que nos traslada a la herencia barroca de Bach y Haendel y fue inicialmente encargada para la hija de Federico Guillermo II, la princesa Federica. El resultado ha llevado a muchos a pensar: ¿era ésta la obra adecuada para una princesa o para un auténtico virtuoso?

Uno no puede dejar de preguntarse qué barreras hubiese ido a derribar y a reconstruir Mozart con un gran piano de cola moderno y sobre todo qué hubiese pensado de los que hoy son sus intérpretes de referencia, si hubiese escuchado el embrujo de Horowitz, la tersa naturalidad de Barenboim, la sabiduría de Alfred Brendel, el viejo poeta que sabe penetrar en el alma de los niños, o la exquisita sensibilidad femenina de Maria Joao Pires. ¿Les hubiera juzgado como a Clementi o habría sido más condescendiente?

Índice

<i>Prólogo. Contar la música</i>	7
PARTE I. LA GÉNESIS.	15
I. Algunos compositores a capricho.	17
Mozart desnudo al piano.	19
Chopin. <i>Tronco romántico, ramas modernas</i>	30
Liszt sí sabía lo que eran los fans	38
¡Mahler vive!	41
Leoš Janáček. <i>Cuestión de raíces</i>	47
II. Indómitos y radicalmente modernos	57
Hans Werner Henze. <i>Los constantes tormentos del pasado</i>	59
Pierre Boulez. <i>La fiera transgresora</i>	65
Philip Glass. <i>El compositor de ópera que quería pasar a la historia por una canción.</i>	76
PARTE II. GRANDES MAESTROS.	87
Herbert von Karajan. <i>Puro poder</i>	91
Ataúlfo Argenta. <i>Historia de un pionero</i>	98
Nikolaus Harnoncourt. <i>Más allá de la revolución barroca</i>	104
El triunvirato milanés. <i>Claudio Abbado,</i> <i>Riccardo Muti y Riccardo Chailly</i>	109
La resurrección de Claudio Abbado.	109
Riccardo Muti. <i>Grande de Italia</i>	117
Riccardo Chailly. <i>La frescura del instinto.</i>	126
Dos káiseres no alemanes en Berlín. <i>Daniel Barenboim y Simon Rattle.</i>	134

Daniel Barenboim: el dedo en el ojo.	134
Simon Rattle. La batuta más envidiada del mundo . .	141
Los maestros que vinieron del frío.	
Valeri Gergiev y Mariss Jansons.	153
Valeri Gergiev: el zar amigo de Putin	153
Mariss Jansons. El maestro que todos quieren ser . .	160
Zubin Mehta. <i>Rabia y carisma parsi</i>	169
PARTE III. UN VICIO: EL PIANO.	179
¿Una nueva edad dorada?	183
Alfred Brendel. <i>La naturalidad como sabiduría</i>	191
El rey Pollini	197
Krystian Zimerman. <i>Genio y figura</i>	202
Grigori Sokolov, o la mística	207
Maria Joao Pires. <i>La frágil dama en su falansterio</i>	211
PARTE IV. CUESTIÓN DE CUERDAS.	223
Anne-Sophie Mutter. <i>Sosegado glamour</i>	227
Rostropóvich y Maisky. <i>Una suite para dos purgas</i>	241
PARTE V. ESPAÑÓLES POR EL MUNDO.	249
Generación del 85	253
Josep Pons. <i>El chico del coro</i>	261
El extraño caso de Javier Perianes	273
Rosa Torres-Pardo. <i>El arte de la música en compañía</i> . .	279
PARTE VI. EL FUTURO ESTÁ EN LOS EXTREMOS.	291
I. Oriente Próximo	295
West-Eastern Divan. <i>Judíos y palestinos al unísono</i>	297
Un violín para Palestina	308
II. China	313
Lang Lang. <i>El piano global</i>	315
Yuja Wang. <i>Muñeca de hierro</i>	329
III. Venezuela.	333
La orquesta de los pobres.	335
Gustavo Dudamel. <i>Poderoso mesías</i>	356
José Antonio Abreu. <i>El visionario</i>	372