

Historia insólita de la música clásica I

**La asombrosa vida de los artistas
más extraordinarios**

ALBERTO ZURRÓN



Colección: Historia Incógnita
www.historiaincognita.com

Título: *Historia insólita de la música clásica: I. La asombrosa vida de los artistas más extraordinarios*
Autor: © Alberto Zurrón

Copyright de la presente edición: © 2015 Ediciones Nowtilus, S.L.
Doña Juana I de Castilla 44, 3º C, 28027 Madrid
www.nowtilus.com

Elaboración de textos: Santos Rodríguez
Revisión y adaptación literaria: Teresa Escarpenter

Diseño y realización de cubierta: Universo Cultura y Ocio

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra sólo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra (www.conlicencia.com; 91 702 19 70 / 93 272 04 47).

ISBN edición impresa: 978-84-9967-730-9
ISBN impresión bajo demanda: 978-84-9967-731-6
ISBN edición digital: 978-84-9967-732-3
Fecha de edición: Noviembre 2015

Impreso en España
Imprime: Servicepoint
Depósito legal: M-30544-2015

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

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

Leonard Bernstein
Junio de 1966

Índice

Prólogo	13
Presentación	15
Capítulo 1. Humillados y humilladores	19
Ya lo decían los mandamientos: respetarás a tu prójimo	20
Los mejores amigos de Prometeo	25
¡Salgan todos, por favor!	32
¡Fronteras a la vista, sálvese quien pueda!	37
Falta la mano izquierda. <i>Requiescat in pace</i>	41
Caracteres y cuentas bancarias: una preocupante falta de saldo	50
Capítulo 2. Memorias de elefante en cuerpos de primate	53
Memorias grabadas a fuego	54
Aquí te pillo, aquí te mato	59
Dirigir con la partitura en la cabeza o con la cabeza en la partitura: he ahí la cuestión	64
... Y, claro, memorias de primate en cuerpos de elefante	69

Capítulo 3. Oídos en plena forma... y en forma plana	75
Padres escuchando a hijos y, ¡sorpresa!, hijos escuchando a padres	76
Escuchando una aguja en un pajar	79
Capítulo 4. Yo colecciono fobias, ¿y usted?	87
Wagner, esa patata caliente	88
Algo para ganarse la vida... y las úlceras	91
Los manuales de instrucciones: una partitura sin notas	92
¿Una gira en Londres? ¡Vuelva usted mañana!	96
Con la batuta en la mano y el termómetro en las axilas	98
Camerinos cerrados por dentro	102
Unos anillos más calientes que los de Saturno	112
Libros y música: el orden de los factores no altera la náusea	113
Fóbicos de alto rendimiento	117
La muerte, ese calderón irrompible al final de la partitura	123
Durmiendo con la partitura contra el pecho	127
Una de ruidos	128
Supersticiones a la carta	130
Capítulo 5. Dinamita en las venas	135
Hipertensiones ejemplares en vidas ejemplares	136
Idiosincrasias o indios sin gracia, he ahí la cuestión	138
Batutas como espadas	143
Capítulo 6. Golpes de mala suerte	151
Señales (invisibles) de tráfico	152
Dedos sometidos al pasapuré	154
Historia de trece muertes estúpidas	158
Grandes lágrimas para pequeños ataúdes	162
La peor versión del fuego amigo	165
Capítulo 7. La rarísima virtud de la generosidad	169
Hacer el bien sin mirar a quién	170
Hoy por ti y mañana... por ti otra vez	178
Hagan ustedes la guerra para hacer yo el amor	184

Capítulo 8. Heroísmos más allá de las partituras	189
Compositores en las trincheras	190
De niños saltando charcos y de mayores, cordilleras	193
Capítulo 9. Estrenos envenenados	201
La difícil opción entre echarse a reír o echarse a llorar	202
Haciendo amigos...	207
Cuatro italianos pasados por agua	210
Programas en la mano y dinamita bajo las butacas	214
Estrenos para perder toda la fe...	221
Capítulo 10. Suicidios que no llegaron a más	225
Una mujer de por medio (como casi siempre)	226
Música al cuello: esa sogá que al final siempre se rompe	229
Mejor un frac que una mortaja	235
Capítulo 11. Yo soy yo y mi ombligo (viaje al centro de la egolatría)	237
No lean ustedes altivez, sino autoafirmación	238
Pagados de sí mismos (y a precio de oro)	242
Capítulo 12. Inicios muy poco nobles	247
Un SOS entre cadáveres y leyes	248
Sueños cargados de realidad y realidad cargada de sueños	254
Capítulo 13. Sus otras ocupaciones	259
Cañonazos que sonaban a trombones	260
Con la música en otra parte	263
Capítulo 14. Si es que son como niños	271
Formas de matar el tiempo sin matar la música	272
Mejor los culos que las tómporas	280
Haciéndose niños para pasar al reino de los cielos	282
Capítulo 15. Manías, obsesiones y excentricidades: la traca final	289
Culos de difícil asiento	290
<i>Mens sana in corpore sano</i>	291

Neumáticos por montera	293
Coleccionando extrañezas	295
¡Y la mía más!	296
Entre fabas y lirios	298
Clases particulares para tipos muy particulares	299
Locos por el <i>prêt à porter</i>	302
Amigos hasta la muerte	305
La segunda economía más querida	308
Polvo eres y en polvo te convertirás. ¡Una tragedia!	310
Ese Chaplin que todos llevamos dentro (unos más que otros) ...	313
Wagner: una córnea en el ojo del huracán	317
Cazando, <i>ma non troppo</i>	319
Entre las cosas del querer y las cosas del comer	320
Músicos de un solo libro	324
Los precursores del disco duro	326
Ese jugador que (casi) todos llevaban dentro	327
Una de versos sueltos (más bien de ovejas descarriadas)	329
Bibliografía	337

Prólogo

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

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

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

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

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

Jesús López Cobos
Director de orquesta
Suiza, 2014

Presentación

Leonard Bernstein lleva mucha razón y mucha pasión en su cita. Se trata de un juicio duradero. Pero para alcanzar esa certeza, siquiera en su estrato más incipiente, no hace falta ser músico, ni llevar toda una vida consagrada a la que yo, aun siendo escritor, considero la más fascinante de las artes. Los hechizos no saben de profesiones, aunque he de reconocer que la titulación es un grado. Todo se reduce a un juego de contraprestaciones: en cuanto se concibe la música como un regalo desproporcionado la cuestión estriba en cómo devolver, en cómo reintegrar a sus legítimos dueños tantísima satisfacción. Los compositores lo han tenido fácil para restablecer el equilibrio de pesos en la balanza, poseedores del secreto alquímico de convertir el sujeto en objeto y el objeto en sujeto. Los directores e intérpretes también, evidentemente. Pero, ¿y los demás? ¿Y la inmensa mayoría que vive sin poder devolver esa gloriosa mercancía que se va depositando en las neuronas, en el alma, en el laberinto de los oídos, en el sudor que se transpira cada día? No es una pregunta de respuesta fácil, como tampoco de fácil formulación. Ni siquiera sé si ha de expresarse con bemoles o sostenidos, con una cadena tonal o con una suerte de hartazgo atonal. Aquí Haydn y Berg se darían la mano hasta desollárselas con furor. Quizá la música sea sólo una concatenación de audición y disfrute y eso debiera bastarnos. Pero... ¿y qué hay más allá? Dicho

de otra forma: ¿en qué registros *no convencionales* se movía la materia gris de aquellas maravillosas calaveras? El poeta rumano Paul Celan tiene unos versos magistrales: «Tierra había en ellos / y cavaron». Yo llevo más de la mitad de mi vida cavando en la música y plantando las semillas de mi personalidad en esa tierra, descubriendo en cada ciclo estacional que no sólo somos los libros que hemos leído o las personas que hemos amado o aborrecido, sino también la música que hemos invitado al festín de los oídos. ¿Cómo emanciparnos entonces de esta sensación de permanente endeudamiento a la que, sin embargo, muchos vivimos consagrados? En mi caso creo haberlo logrado. Ellos, los creadores y los intérpretes, han merecido este esfuerzo para la perpetuación de sus memorias, que no pasa sólo por acomodarnos en su música, sino también en sus engranajes vitales más íntimos. Ellos no son sólo la música que produjeron o interpretaron, eso sólo es la consecuencia, pero ¿y el esplendor de la causa? He tratado de hacer una presentación múltiple e integradora de tantos destinos y rebuscar la vida que hay detrás de cada nombre, y las debilidades que hay detrás de cada vida, incluso haciéndola posible, sólo tras lo cual ya es posible explicarse las motivaciones que guiaron a los músicos para componer determinada música y para hacerlo de determinada forma, con el resultado de todos conocido y otro resultado para muchos más desconocido. En esta larga travesía he podido extraer algunas conclusiones: que la mecánica creativa es asombrosa en su embrión y en su estímulo originario, que los motores vitales en los músicos tienen más pistones y bielas que el vehículo de tecnología más complicada que se pueda imaginar, y, sobre todo, que el hecho diferencial de esa creatividad, de ese creacionismo, de esa atribución inexplicable de facultades portentosas les ha hecho necesariamente diferentes al común de los mortales, salvo que se me quiera convencer de que es normal que a un niño se le den las primeras lecciones de violín a los cuatro años y sea capaz de tocar el *Concierto para violín* de Mendelsohn ante nueve mil personas sólo dos años y medio después, tal como sucedió con el genial Yehudi Menuhin.

A pesar de incurrir con frecuencia en lo anecdótico, éste no desea ser sólo un libro de anécdotas, sino de captación, exposición y ensamblaje de las maravillosas singularidades que han guiado a compositores e intérpretes por la senda de la extravagancia y de la marginalidad, pero sobre todo de la sublimidad. He intentado (sólo intentado) omitir obviedades por todos conocidas del tipo Beethoven era sordo, Mozart un niño genial o Schumann un esquizofrénico, para centrarme en aquellos hechos y correspondencias músico-personales menos conocidas y, por ello, más impactantes, acudiendo

siempre a fuentes de información fiables y contrastadas, evitando en todo momento el acopio de datos en labores de espeleología por internet, siempre insanas y hostiles a un trabajo que ha pretendido presentarse como una depuración biográfica de actitudes ante la vida, ante la muerte y ante el hecho creador, que para muchos músicos era una síntesis de las otras dos magnitudes. Aun así no me he librado de topar con sorprendentes patinazos, del todo imperdonables en severos musicólogos entregados y obligados a la exactitud del dato, como le ha ocurrido a uno en una biografía de Villa-Lobos, cuando queriendo ensalzar la proliferación en cuartetos de cuerda de su compositor, diecisiete, lo contrapone a otros creadores con reducida producción en ese campo, adjudicando *uno* a Shostakovich, cuando sabido es que tiene catorce; o en el atolladero en que se mete otro cuando, refiriéndose en su biografía de Prokófiev al *Concierto de piano n.º 2*, estima que «por la monumentalidad de su técnica de piano se le puede comparar con el *Concierto n.º 5* de Rachmaninov», quinto éste por el que muchos hubiéramos suspirado, siendo de común dominio que este compositor se plantó en el cuarto. Imperdonable también haberme topado con la encendida alusión a Shura Cherkasski de quien hablaba de él como una «pianista norteamericana nacida en Rusia», tildándola de «niña prodigio», algo bastante lejos de la realidad, dada la robusta complexión de aquel varón bajito y arrugado que tuve ocasión de comprobar hace veinte años en su recital de conmemoración de sus ochenta años, y al día siguiente al acompañarle en taxi hasta el aeropuerto de Asturias, en cuyo recorrido, por cierto, se quedó pálido al revelarle lo que él quizá suponía un secreto guardado durante largos años: que lo que había destruido a su profesor Joseph Hoffmann era su irredenta afición a la bebida. «¿Cómo puede saber usted algo así? ¿Cómo?», me espetó a gritos una y otra vez. Yo, asombrado, tan sólo tuve que responderle: «Maestro, viene en los libros». Ahora entiendo por qué Joseph Horowitz, biógrafo de Claudio Arrau, desveló que la inocencia de este a sus setenta y siete años sólo era comparable a la de Cherkassky.

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

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

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

Capítulo 1

Humillados y humilladores

En efecto, casi podría ser el título de una novela de Dostoievski, pero también una suerte de binomio donde el sustantivo y el adjetivo de la humillación son las dos caras de una moneda demasiado depreciada como para adquirir con ella un poco de autoestima. Sin lugar a dudas a los músicos les han sido atribuidos unos dones que al resto de los mortales, no sé si por una cuestión de karma o más bien de galbana, nos han sido negados, pero como contrapartida también han debido asumir todos los males de la caja de Pandora, entre ellos una curiosidad demasiado morbosa como para mantenerla cerrada, y también una suspicacia enfermiza, una ultrasensibilidad casi infrarroja y una disfunción eréctil entre las altas cimas a las que estaban llamados y las ciénagas en las que comúnmente acabaron gateando muchos de ellos. Uno tiene la sensación de que los músicos eran mediocres ojeadores en la visión frontal y avizorados maestros en la periférica, y que el esfuerzo por mantener a raya a sus rivales era para todos ellos una fatiga necesariamente asumida, un podrido fruto del que comían sin hambre, una necesidad casi superior a esa convicción de poseer la cualidad divina consistente en fabricar lo que momentos antes sólo existía en forma de idea. La génesis creadora, esto es, el motivo primordial por el que nace una obra al mundo de los oídos, sigue siendo un enigma más propio de la mitología que de la

neuromusicología; pero lo cierto es que en esa génesis comparten alimento hermanos de muy distintos pesos y diferentes necesidades gastronómicas: el talento se acomoda contra el afán de perfección, el de perfección contra el de superación, el de superación contra el de superioridad, el de superioridad contra el miedo al fracaso y este miedo contra el complejo de inferioridad, contra el derrumbamiento, en definitiva. Y así queda trazada la parábola, con todas sus cumbres y todas sus mesetas. Los ejemplos que aquí les vamos a ofrecer encajan en todas esas piezas, haciendo de la personalidad del músico un complejo muñeco articulado capaz de lo mejor... y de lo peor.

Pero empecemos.

YA LO DECÍAN LOS MANDAMIENTOS: RESPETARÁS A TU PRÓJIMO

Cuando un músico alcanza un determinado estatus social lo que demanda es algo más que respeto. Demanda un tratamiento diferenciado y diferenciador, y si no se le dispensa se rompe por la costura más frágil de su traje de emperador: la susceptibilidad. Imagínense cómo debió de sentirse Dmitri Shostakovich cuando, siendo el más alto representante del *lobby* musical soviético, fue enviado a Estados Unidos en 1949 como parte de una delegación musical rusa y, haciendo escala en Fráncfort, lo primero que le dio un periodista fue una palmada en la espalda seguida de una pregunta tan indudablemente existencial como: «*Hallo*, Shosty. ¿Quiénes le gustan más: las rubias o las morenas?». Sin duda, la culpa es de los periodistas, faltos de conocimientos básicos sobre la psicología aplicada para genios, pero quedan disculpados mientras en el sistema universitario no se imparta la asignatura de Ética por profesores de carácter tan codificado como el de Shostakovich. De más dudosa insensibilidad pecó un reportero del American Music Center cuando, un año antes de su muerte, pidió a Arnold Schönberg una lista con sus composiciones escritas desde 1939. La petición era inocente en apariencia, pero lo cierto es que encerraba una letal dosis de veneno que al común de los mortales nos hubiera pasado inadvertida. ¡Oh, no al inmortal Schönberg! Así fue como dejó la petición sin respuesta, sin resistirse a anotar en el margen de la solicitud: «La persona que solicite un favor a Herr Schönberg deberá presentarse primero con el respeto necesario. Deberá dar una explicación clara de si este favor que solicita sirve a un propósito

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



amistoso hacia Herr Schönberg. Herr Schönberg no desea ayudar a sus enemigos». En definitiva, no hay mejor defensa que un buen ataque, aunque sea a enemigos imaginarios. Pero lo cierto es que Schönberg debió provisionarse de un buen arsenal de armas, pues por falta de enemigos no quedaba. Se los había ganado a pulso, ya que no a *tonos*. Su desconsideración hacia los demás sólo le valió para que, por encima de todo, fuera considerado él mismo como un repudiable y peligroso innovador que para destruir todo lo que hasta el momento se entendía por música portaba las dos armas más letales: una partitura y su deseo de pasar a la historia. Así es como Vaughan Williams proclamaba que: «Schönberg no significa nada para mí, pero como aparentemente es muy importante para otras personas, me atrevo a decir que soy el único responsable de la actitud que adopto». El respeto que Herr Schönberg exigía para sí es el que le faltó para tratar la herida de la tradición, hollando en la misma en lugar de cauterizarla con palabras amables, convirtiendo en centro de su mordacidad a aquellos compositores contemporáneos a él que utilizaban a traición sus escasas aptitudes, haciéndose pasar por atonalistas sin serlo, o por pseudotonalistas siéndolo a conciencia, aunque el colmo estaba en aquellos que, instalados en las vanguardias de lo actual, se emboscaban en el Paleolítico musical pintando bisontes cuando la inspiración llamaba a sus grutas.

Así es como se burlaba de Stravinski por su neoclasicismo pasado de moda, o del Neobarroco de Busoni y Hindemith, quienes según él «pretenden retornar a Fulano y Zutano». En definitiva, si alguien quería ser

amigo de Schönberg lo mejor que podía hacer era dirigirse a él como «inventor del dodecafonismo», además de con mucho respeto, pero si lo que se deseaba era enemistarse uno con Debussy no había mejor forma de hacerlo que reconociéndole como «inventor del impresionismo», en cuyo caso no volvía a dirigirle jamás la palabra, aborreciendo como aborrecía la etiqueta maldita de *impresionista*, defendiendo su estilo como alejado de aquella rama y entroncando directamente con la escuela francesa de clavicémbalo del siglo XVIII.

Ahora bien, si la falta de respeto hacia el hombre levantaba postillas en el superhombre, la irreverencia o la indiferencia hacia sus obras no levantaba nada. Directamente hundía, aniquilaba. Suponía el feroz desencuentro entre artista y público que sólo el paso del tiempo y una conveniente reeducación del público (nunca una remodelación de la obra, faltaría más) podría solucionar a un plazo difícil de calcular. Entre tanto, la misma desorientación causaba que una obra hubiese constituido inicialmente un éxito y tiempo después sufriese el repudio de aquellos que antes la habían abrazado. Eso le sucedió a Prokófiev cuando en noviembre de 1929 se repuso su *ballet El amor de tres naranjas* en el Teatro Bolshoi. Ya había conocido el éxito en América y Rusia, pero el compositor se sintió no poco herido cuando supo que ahora los rusos se aburrían con ella, llamándola *El amor de los tres intermedios* mientras se paseaban por los vestíbulos en los descansos. La misma humillación sufrió Stravinski durante los ensayos de su revolucionario *ballet Petroushka* con la Filarmónica de Viena, en los que el enemigo no estaba puertas afuera, sino dentro, muy dentro, en los propios músicos, que mascullaban *Schmutzige Musik!* (¡mierda de música!) mientras maniobraban para que sus instrumentos digirieran lo indigerible. «Nunca me ocurrió nada semejante en ningún otro país», afirmaba desolado en *Crónicas de mi vida*. Pero la verdad es que sí volvió a ocurrirle. Con el propósito oculto de socorrerle económicamente, Arthur Rubinstein le encargó una pieza para piano que, una vez alumbrada, recibió el popular título *Piano Rag Music*. Una vez recibida la partitura el conservador Rubinstein paseó la mirada por los primeros pentagramas y se mostró tan apegado a la tradición como desprendido de su dinero cuando alargó el cheque a Stravinski a la par que una carga de profundidad: «Aquí tiene su dinero, pero también su partitura. Permítame que no pueda tocar lo que no puedo llegar a entender». El obstinado Stravinski decidió entonces interpretar la pieza allí mismo para él, «para que tenga claro cómo va» le amonestó. Estaba seguro de que Rubinstein había pasado por alto multitud de matices y él se encargaría de realzárselos debidamente. Puso mucho ardor,

pero dejó frío al oyente, que así recuerda en su *Autobiografía* este penoso episodio: «Se puso a aporrear el piano y la tocó como diez veces, y yo cada vez sentía más rechazo por la pieza. Entonces se enfadó y tuvimos una discusión muy desagradable». La falta de pudor ante la humillación fue una constante en la vida de Stravinski. A los quince años había reducido para piano un cuarteto de Glazunov, pero cuando se lo enseñó este lo hojeó superficialmente y lo declaró «no musical», censurando aquel conglomerado de disonancias que asomaban como excrecencias de los pentagramas. Así es como el resto de su vida Glazunov fue considerado por Stravinski como *non persona*.

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

Danbury, Connecticut. Década de los cuarenta del siglo pasado. Una tarde cualquiera. Más triste de lo normal. Tío Charles palmea la rodilla de su sobrino y le dice: «Creo que es mejor que nos vayamos a casa». No, no estaban sentados en un banco del parque y empezaba a llover. Bueno, sí llovía, pero no agua, sino imprecaciones. Charles Ives y su sobrino Brewster asistían en el Aeolian Hall al estreno de una de sus sonatas para violín cuando ante las primeras disonancias un público un tanto fuenteovejuno empezó a gritar: «¡No, no!». Algunos se marcharon y los que quedaron fueron pródigos

en rechiflas y abucheos, según testimonio del propio Brewster años después. Ives tuvo tiempo de desquitarse cuando en 1947 se le concedió el Premio Pulitzer por su *Tercera Sinfonía*, declarando que los premios eran para los niños y no para un adulto hecho y derecho como él, de manera que renunció a cobrar los quinientos dólares de gratificación, un gesto de dudosa testimonialidad en quien había hecho millones de ellos vendiendo seguros a la mitad de los ciudadanos de Connecticut. Dado que en su ancianidad ya era famoso y sabía de coberturas aseguradoras más que nadie, Ives disfrutó de inmunidad cuando se permitió calificar a Chopin de «blando y ataviado con una falda», a Ravel de «débil, mórbido y monótono» y a Mozart de «afeminado». En fin, acogiéndose al estilo de irreverencia periodística ya vista, solía dirigirse a Wagner con el apodo de *Richie* con la misma espontaneidad que el otro usaba el Shosty contra el autor de la sinfonía *Leningrado*.

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

LOS MEJORES AMIGOS DE PROMETEO

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

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

después la aborreció por mediocre, confesando que ni siquiera era digna de ser impresa.

En enero de 1866 llegó a Moscú proveniente de San Petersburgo un tímido y desconocido joven de veintiséis años con el fin de iniciar sus clases en el conservatorio. Lo primero que le dio por componer para galvanizar al *stablishment* musical ruso fue una cantata titulada *Oda a la alegría*, que sometió al juicio de su mentor Nikolai Rubinstein, quien la consideró poco menos que nefasta. Visto el escaso honor que hacía al título el compositor mandó la obra al otro de los hermanos Rubinstein, Anton, pero el pronóstico no fue más halagüeño, siendo tildada de insufrible, de forma que años después, cuando un ya célebre Chaikovski se la reencontró como por descuido garabateó en la portada: «Terrible broza». No era para menos. En la época de su alumbramiento había entrado en un café y leído en un periódico una amarga crítica de la tan maldita *Oda*: «Chaikovski es un compositor decididamente flojo». La sentencia visionaria era del compositor ruso César Cui, integrante del llamado Grupo de los Cinco, intolerante a toda aquella nueva música que no se acoplase a sus dictados canónicos. Lo cierto es que, tal como el mismo Chaikovski confesó a su amiga A. I. Brullova y esta transcribe en sus *Memorias*:

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

Pero el Grupo de los Cinco era guardián de todas las puertas de acceso a la sección vip musical de Rusia en aquella época, de manera que, o se les extorsionaba con una obra maestra, o de lo contrario se quedaba uno aterido de anonimato a la intemperie. Hoy día ese acceso se propiciaría con un fajo de billetes bajo la mesa, pero por entonces la inocencia mandaba hacerlo con una partitura sobre ella. Visto que Cui era un alfil difícil de atraer hacia sus posiciones en el tablero, Chaikovski lo intentó dos años después con otro de los Cinco, Mili Balakirev, el rey nada menos, a quien dedicó un poema sinfónico recién terminado, *Destino*, dedicatoria que aquél aceptó más por vanidosa mimesis con el título que por su valor musical, de manera que pasados unos años y cumplida su función Chaikovski destruyó la partitura y

en 1876 se refirió a ella como *no existente*. Esta saturnina manía por desmembrar a sus hijos le duró prácticamente la vida entera. En octubre de 1891 (51 años), hallándose por tanto en la cima de su producción creadora, orquestó su poema sinfónico *El voivoda*, compuesto el año anterior. Se estrenó en Moscú, pero a juicio de su autor: «Mi nueva obra *El voivoda* resultó muy desafortunada y la destruiré». Obediente a su voz interior más que a ninguna otra, al día siguiente hizo pedazos la partitura, pero el pianista y primo de Rachmaninov, Alexander Siloti, que había dirigido el concierto, logró reunir las partes orquestales y tras la muerte del autor la partitura fue reconstruida y publicada. Se reestrenó en 1897 con cierto éxito.

Quizá gracias a la severidad de los otros pudo educarse Chaikovski con severidad en la autocensura, haciendo más llevaderos algunos trastornos gástricos, como el que le provocó una de sus primeras óperas, el *Oprichnik*, estrenada en abril de 1874 (33 años), que a pesar de constituir un éxito nada desdeñable le indujo a escribir desde Italia dos semanas después a su hermano Modesto: «El *Oprichnik* no deja de atormentarme. La ópera es tan mala que en los ensayos siempre eché a correr (especialmente en los actos III y IV) para no verme forzado a oír una nota más». El mismo sentido de autocensura volvió a golpearle cuando tras una larga gestación concluyó su ópera *Vakula el herrero*, en la que a golpe de yunque creía haber forjado con el público una cadena más indestructible que la de Prometeo. Pero su estreno en 1876 rompió cada eslabón y Chaikovski, desde su inhóspito islote, vio cómo el público se alejó a la deriva. Aquella noche caló su pluma en lo más profundo de la tiniebla y escribió al pianista Taneiev: «El fracaso de la ópera es culpa mía. Está llena de detalles innecesarios, orquestada en exceso y mal escrita para las voces. Ahora comprendo por qué estuvo usted tan frío cuando se la hice oír en casa de Rubinstein». Y aún en el otoño de 1892 (52 años) recurría a tan sañadora práctica cuando destruyó la partitura de la que iba a ser su *Sexta Sinfonía*, muy avanzada en su elaboración e incluso parcialmente instrumentada, ello porque «contenía muy pocas cosas buenas. Era tan sólo un juego de sonidos vacío sin auténtica inspiración», según confesó por carta a su sobrino Bob. Sólo con el paso de los años Chaikovski supo modular la autoestima hasta poder hacer de ella un instrumento sumamente afilado. En mayo de 1891 viajó a Estados Unidos (en el mundo de las partituras el dinero siempre obligó más que la nobleza) y tuvo el valor suficiente para subirse a una fóbica tarima para dar cuatro conciertos por 2.400 dólares, pero cuando unos meses después le fueron ofrecidos 4.000 por una gira de veinte representaciones respondió en latín clásico: «Non. Chaikovski».

Otro ejemplo de coherencia con la mediocridad de la primera etapa creadora fue Dmitri Shostakovich. Siendo estudiante tuvo el valor de escribir una ópera solemnemente mala, *Los gitanos*, y mayor valor después para destruirla, pero menor del que se hubiera necesitado para representarla. Mucho más adelante aquel valor se transformó en lucidez para catalogar aquellas de sus obras que merecían un repudio sin camino de vuelta. Así consta en las actas de 1955 con motivo de su ingreso en el Partido Comunista como Presidente de la Unión de Compositores: «Siento gran aprecio por la mayoría de mis obras sinfónicas, de cámara y de otro tipo, con excepción tal vez de las sinfonías 2, 3 y 4, que son un fracaso completo». Berlioz tuvo un arranque similar casi un siglo y medio atrás por culpa de lo que quizá fue su primer desengaño idolátrico, en concreto cuando con veintiséis años envió a su adorado Goethe lo que llevaba visos de ser su Opus n.º 1, las ocho escenas de *Fausto*. Sin embargo, como el escritor apenas entendía de música entregó el manuscrito a su consejero Zelter y el juicio de éste añadió otra inesperada escena a aquellas ocho: «expectoraciones ruidosas, graznidos, excrecencias y residuos del aborto de un insecto asqueroso». Cuando la mezcolanza llegó a oídos de Berlioz tentó la suerte y tras una ejecución pública de la escena tercera, el *Concert de sylphes*, dio la razón a Zelter y reconoció en una carta que toda la obra era «tosca y estaba mal compuesta», de manera que dio paso como Opus n.º 1 a la obertura *Waverley* y rompió todas las partituras que pudo encontrar de las *Escenas*, si bien dieciocho años después fueron utilizadas para su *Condenación de Fausto*. El crítico musical W. J. Turner informa de dos contratiempos para Berlioz: uno, que localizó una de esas copias en una subasta celebrada en París en 1933, a la que él mismo concurreció; y otro, que el crítico Ernest Newman le dijo una vez que las *Ocho Escenas* eran «el más maravilloso opus 1 que jamás haya producido algún compositor». Pero no contento Berlioz con matar al primogénito también lo hizo con su Opus n.º 2, si bien, afortunadamente, a partir de ahí sus crisis de numeración se fueron apaciguando. Esa obra llevaba el título de *Ballet des Ombres* y consistía en un coro acompañado de piano que pronto encontró intolerable a los oídos, por lo que destruyó todas las copias, si bien aprovechó algunos fragmentos para el scherzo de la reina Mab, en *Roméo et Juliette*. Cuando decíamos que se fue *apaciguando* utilizamos deliberadamente el gerundio, porque tres años después, en 1833, tras el fracasado estreno de su obertura *Rob Roy* en la *Société des Concerts*, procedió a destruir las partituras, aunque con la

sosegada conciencia de haber enviado en algún momento una copia desde Roma a la Academia de Bellas Artes de París.

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

En los mismos raíles de vías muertas se movió otro francés implacable con las lupas. En carta de 30 de enero de 1893 (30 años) escribía Debussy a su amigo Robert Godet sobre su ópera *Rodrigue et Chimène*: «Esta ópera ha convertido mi vida en sufrimiento y miseria. No hay nada que me guste de ella». Pero Debussy, al igual que otros, sufrió en sus carnes la maldita discrepancia entre lo escuchado en los ensayos y lo escuchado en su útero cerebral durante el fervoroso proceso de alumbramiento. Tal agujonazo recibió de su *Fantasia para concierto y piano*, enviado a Francia desde la Villa Médicis romana, donde sufrió tres años de reclusión como castigo por ganar el codiciado *Prix du Rome*. Sin poder creer que aquel bodrio hubiera salido de sus mientes no dudó en retirar las partituras de todos los atriles durante el primer ensayo orquestal, con Vincent d'Indy en la tarima. Corría el año 1890 y aquello sonaba demasiado a César Franck, como también a la *Sinfonía montañesa* del propio d'Indy, combinación decididamente intolerable, por lo que dedicó toda su vida a escamotear su ejecución, hasta que en diciembre de 1919, casi dos años después de su muerte, pudo ser interpretada en público, si bien sin dejar eco alguno que lo hiciera removerse en su tumba del cementerio de Passy. Tampoco alguien como Brahms se permitió el lujo de pasar a la historia como el autor de penosas y mal inspiradas composiciones, y así fue como de los dieciocho a los veinte años se deshizo de numerosas creaciones, entre ellas varios cuartetos de cuerda. Antonin Dvorak no se quedó a la zaga del cilicio aplicado a la pantorrilla como disciplina. Tituló su segunda ópera a golpe de corazonada: *El rey y el carbonero*, que compuso desde los treinta a los treinta y dos años. Pero lo que no le había quemado en la cabeza le quemó los oídos en el ensayo general un día de 1873, de manera que, ante el pasmo de todos y tal como ya hiciera Debussy, recogió todas las partituras de los atriles decidido a destruirlas, si bien no llegó la sangre al río, sino

el talento a la tinta, porque, ya sereno, la recompuso por entero y así quedó a satisfacción de la posteridad.

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

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

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

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

Shostakovich hubo de soportar intensos fríos en su San Petersburgo natal, así que vivió su juventud creadora con el peligro de tener siempre un fuego cerca, un peligro rebajado de grados a medida que el censor fue sumando opus. En su madurez contó a su biógrafo Volkov cómo había quemado gran cantidad de sus manuscritos, entre ellos el de una ópera, *Los gitanos*, basado

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



en el poema homónimo de Pushkin. Está visto que en los compositores los pecados de juventud quedaban al margen del catecismo o del sexo, abocándose a faltas un tanto peculiares: pecados de transporte, de armonía, de ritmo... Giuseppe Verdi, al parecer, los cometió todos. Él mismo confesó de anciano que desde los trece a los dieciocho años había compuesto cientos de marchas militares y de pequeñas obras para iglesia, teatro y conciertos privados, pero que el sentimiento de vergüenza había engordado demasiado como para dejar junto al *Trovador* y el *Réquiem* semejantes subproductos, de manera que antes de morir pidió a su hija que los quemara. Su obediencia filial quedó como desgracia para muchos de nosotros.

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

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

¡SALGAN TODOS, POR FAVOR!

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

famosísimo *lied* *El rey de los alisios*. Dado el éxito, hubo de ser interpretado hasta tres veces, pero en la segunda y tercera el compositor ejecutó con su mano derecha corcheas en lugar de los tresillos que el respetable había escuchado en la primera interpretación. Algunos profesores le preguntaron al final por el motivo del cambio y el agónico Schubert sólo pudo responder: «Es demasiado difícil para mí. Sólo un virtuoso podría tocar eso».

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

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

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

Stravinski dijo *sí, quiero* a los cinco mil francos que Arthur Rubinstein le puso sobre la mesa para un arreglo de piano en tres actos del *ballet Petroushka*, pero la complejidad de la obra puso al revés el derecho de propiedad intelectual, ya que, paradójicamente, todos los pianistas oficiales eran capaces de tocarla salvo su propio autor, quien confesó que jamás pudo ejecutar ese arreglo por falta de técnica en la mano izquierda. Pero es que también estaba negado para la dirección el mago Stravinski, que ni cambiándole la batuta por una varita mágica era capaz de llevar adelante su *Consagración de la primavera*, algo que le desesperaba, según cuenta George Solti en sus *Memorias*, hasta el punto de haber simplificado los ritmos y modificado la orquestación de la obra treinta años después. Cuando Solti le preguntó a bocajarro en su casa sobre el motivo de aquella profunda revisión su respuesta fue, según él, encantadora: «Hice los cambios porque no podía dirigir la versión original, era demasiado difícil para mí». El propio Solti adquirió complejo de estupidez cuando hubo de enfrentarse por primera vez a la partitura de *La Consagración*, declarándose incapaz de aprenderla, hasta el punto de tener que echar mano de la tenacidad para analizarla durante seis meses compás por compás, todo para declarar al final, terriblemente desalentado, «no saber cómo llevar el tempo ni qué hacer con ella». Pero, en el fondo, al malo de Stravinski le consolaba que siempre hubiera algún inepto por encima de él, y el corolario de la estupidez llevaba nombre de leyenda: Nijinski. En sus *Crónicas de mi vida* cuenta cómo pocas veces en su vida musical se había cruzado con alguien tan incompetente como la gacela rusa. Por lo pronto «la ignorancia que mostraba ante las nociones más elementales de la música era flagrante. El pobre chico no sabía leer música ni tocar ningún instrumento. Manifestaba sus opiniones musicales mediante frases banales o imitaciones de lo que

oía a su alrededor. Como no parecía albergar opiniones personales uno empezaba a sospechar que no existían». Era comprensible toda esta irritación: la primavera y Nijinski ya estaban consagrados; Stravinski, no. Tampoco llegó a estarlo nunca Alban Berg, al menos como director, faceta en la que «era una calamidad», sostenía directo Shostakovich, que lo vio dirigir en 1927 en Leningrado el estreno de su *Wozzeck*: «Tan pronto como (Berg) comenzó a mover los brazos la maravillosa orquesta del Teatro Mariinski se desintegró, luchando cada miembro a su aire».

Otro caso incomprensible nos viene de la mano de ese elevado ejemplo de *joie de vivre* que fue Arthur Rubinstein. Entre los muchos protectores de la alta sociedad cosechados durante su larga estancia en Berlín figuraba Emma Engelmann, esposa de un afamado fisiólogo, amiga en su día de Brahms, quien le contó de éste cómo podía llegar a maltratar hasta límites insospechados su propia música, y así es como «a veces, cuando no estaba de buenas, tocaba de forma abominable, con montones de notas falsas, aporreando y confundiendo pasajes enteros». Parece haber corroborado esa ingrata versión el mismo Liszt, quien tenía a Brahms en una altísima estima musical, pero en lo que atañía al plano interpretativo era «el peor pianista que nunca he escuchado, y un director desparejo e imprevisible». Lo de Herr Schönberg fue peor, pues no se trataba de que tocara irregularmente sus propias obras, sino que se mostraba incapaz de interpretar una sola al piano. Resulta sorprendente que quien había tenido talento para componer *La noche transfigurada* con sólo veinticinco años no supiera tocar el instrumento rey (sólo tenía nociones de chelo), lo que resultaba tan humillante como desesperante, debiendo contratar a un amigo para abordar los ensayos de sus obras. El pequeño Wagner tampoco supo hacer pie en esas arenas movedizas. Con doce años recibió sus primeras clases de piano, pero su profesor ya avisó desalentado que con aquella anárquica e incorregible digitación nunca llegaría a nada. El mismo Wagner aceptó el fraude cuando muchos años después reconoció que su profesor tenía razón: «A lo largo de mi vida jamás aprendí a tocar bien el piano». Como tampoco a componer con dicho instrumento, añadimos nosotros, y así es como sus tres peculiares *Sonatas para piano* ya certifican esa defunción anticipada. A quien le salió bastante más caro el que sus padres le hubieran puesto a tocar desde pequeño una guitarra y no un piano fue Berlioz, ya que habiendo solicitado en 1833 (29 años) plaza de profesor en el Conservatorio de París le fue denegada porque su director y enemigo íntimo, Luigi Cherubini, defendió la incorrupta tradición

de que el profesor de armonía supiera tocar el piano, requisito que Berlioz no cumplía.

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

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

¡FRONTERAS A LA VISTA, SÁLVESE QUIEN PUEDA!

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

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

El orgullo de *papá* Haydn, buen conocedor del idioma alemán pero de poco más, era una de las dudosas bazas con las que contaba rayando la setentena. Cuando murió su protector, el príncipe Esterhazy, se encontró desempleado y suscitando la enojosa compasión de sus colegas de profesión, sin saber qué cruz era peor de las dos. Cuando Mozart se enteró de que, en su desesperación, Haydn había decidido tentar la suerte en Londres con una gira de conciertos se apresuró a escribirle: «Querido *papá*, tú no estás hecho para correr mundo, ¡y hablas tan pocas lenguas!». La respuesta de Haydn no tardó en llegar: «La lengua que yo hablo la comprenden en el mundo entero». Mozart podría decir lo que quisiera, pero si había una lengua que tenía

atravesada y ni la saliva le dejaba pasar era el francés, cuyo desprecio transmitió a su padre en un lugar tan desaconsejable como era la misma carta donde le anunciaba la muerte de su madre y esposa de aquél. Escrita desde París el 9 de julio de 1778, en ella se dolía no sólo de la muerte de aquélla, sino también, cambiando abruptamente de tercio, de aquel odioso léxico: «¿Si este maldito idioma francés no fuera tan execrable o infame para ser puesto en música! Es verdaderamente mezquino, mientras que, por el contrario, el alemán es divino».

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

Quien también se dio de bruces con la lengua de Shakespeare fue Debussy; una pésima organización de su viaje a Londres le llevó a disponer tan sólo de dos ensayos para preparar su *Iberia*, saboteados por su humillante desconocimiento del inglés; así es como escribía a su editor Durand: «Tengo



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

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

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

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

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

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

FALTA DE MANO IZQUIERDA. *REQUIESCAT IN PACE*

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

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

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