Rivalidades

Posted on 5 de noviembre de 2014 by Luis Gago

Aunque Wagner fue su dios absoluto desde que escuchó, literalmente extasiado, *Tristan und Isolde* en 1865, Anton Bruckner contradijo la funesta profecía de su maestro espiritual –la muerte de la sinfonía decretada en *Oper und Drama*– y cimentó su fama en un exiguo pero imperecedero puñado de obras sinfónicas. Estas se han comparado a menudo con catedrales góticas y con la pasión por el gótico y su moderna refundación que se apoderó de la sociedad alemana en el siglo XIX (a la que la música se mantuvo en buena medida inmune). Goethe fue precisamente uno de los defensores de establecer una similitud entre el carácter alemán y el gótico, algo de lo que –pensaba– no podían jactarse los italianos y, menos aún, los franceses. Criado en el barroquismo de Linz y del monasterio de Sankt Florian, Bruckner entró en contacto con el gótico durante sus años como maestro de escuela en Kronsdorf, cerca de Steyr, no lejos del lugar de nacimiento de Erwin von Steinbach, el arquitecto de la catedral de Estrasburgo. Goethe ensalzó a su artífice y al gótico como una genuina creación germánica en su *Von deutscher Baukunst* (*De la arquitectura alemana*). No muchos más paralelismos pueden establecerse, por obvias razones cronológicas y estilísticas, entre Bruckner y el autor de *Faust*, aunque sí viene al caso recordar una muestra más de la fuerza con que estaban instalados los versos finales de la tragedia de Goethe en el imaginario colectivo alemán: en una crítica de su solitario *Quinteto de cuerda*, el crítico Max Kalbeck comparó la obra con los «círculos eternos» de la *Commedia* de Dante y con los «versos maravillosos y profundos»«ewigen Kreisen», «wundervollen, tiefsinnigen Versen». escritos por Goethe en su «Chorus Mysticus».

Muy en línea con la preeminencia del latín en la última escena del *Faust II*, y sus connotaciones religiosas, Bruckner afirmó: «Meine Achte ist ein Mysterium!» («¡Mi Octava es un misterio!»). Hermann Levi, el director que estrenó *Parsifal* y un ardiente defensor de las obras de Bruckner, se sintió «terriblemente decepcionado» tras recibir, en primicia, el manuscrito de la Octava Sinfonía, cuyo misterio no fue capaz de desentrañar. En una carta a Josef Schalk le confesó que su instrumentación le parecía «imposible» y lamentaba su «gran parecido con la Séptima». Aunque encontraba el arranque del primer movimiento «grandioso», admitía perderse en su desarrollo, mientras que el críptico *Finale* le parecía «un libro cerrado»«furchtbar enttäuscht», «unmöglich», «die große Ähnlichkeit mit der 7ten», «grandios», «ein verschlossenes Buch».. El apocado compositor sufrió un duro varapalo al enterarse de la crítica de Levi (le produjo un bloqueo emocional y creativo que retrasó tres años la composición de la Novena Sinfonía), a quien él mismo había escrito el 4 de

septiembre de 1887, poco después de concluir la copia de la partitura ya completada: «¡Aleluya! La Octava está por fin terminada y mi padre artístico debe ser el primero en recibir la noticia. Lo primero que quería pedirle, noble señor, es que estrene la Octava»«Halleluja! Endlich ist die Achte fertig, und mein künstlerischer Vater muss der Erste sein, dem dice Kunde wird. Zuerst möchte ich Euer Hochwohlgeboren bitten um die Aufführung der Achten».. Pero la inseguridad que se apoderó de él tras la negativa reacción de Levi dio lugar a las penosas e incesantes revisiones habituales, que concluyeron en 1890 con una partitura sustancialmente diferente, algunos de cuyos cambios más significativos son la supresión de la grandiosa conclusión del primer movimiento, que pasó a cerrarse sombría y quedamente en Do menor, en lugar del resonante Do mayor que ponía fin anteriormente al *Allegro moderato*; la introducción de alteraciones muy sustanciales en el Trío del *Scherzo*; el desplazamiento tonal del clímax del *Adagio*, que pasa de Do mayor a Mi bemol mayor (a pesar de que la tonalidad central del movimiento, el más extenso e impactante de la sinfonía, es Re bemol mayor). Y es esta segunda versión la que acaba de tocar la Orquesta Sinfónica de Londres en el primero de los conciertos que ha ofrecido en Madrid dirigida por Bernard Haitink.

La imagen del Bruckner piadoso, anclado en la tradición, fervorosamente religioso, que anota con esmero en su libreta el número de padrenuestros, salves o avemarías que reza cada día, choca frontalmente con el músico visionario que ve cómo incluso, en su Novena Sinfonía, la tonalidad empieza a deshacerse entre sus manos. El sencillo provinciano, el ideológicamente ultraconservador, valiéndose de un talento fuera de lo común, había ido dando forma poco a poco a un gigantesco edifico estético cuya construcción acabaría por alejarlo de algún modo del pilar básico de su existencia, un Dios omnipresente a lo largo de su vida y a cuya gloria está consagrado su arte. No puede olvidarse que Bruckner (es muy aconsejable leer el capítulo 32, «Un hombre solo camina por las calles», de *Brilla, mar del Edén*, de Andrés Ibáñez, dedicado íntegramente al compositor), al tiempo que abrazó la modernidad musical que él veía encarnada en Wagner, representaba los valores más tradicionales de Viena, los más reticentes a cualquier tipo de cambios. Como ciudadano, Bruckner fue un fiel exponente de la Austria férreamente conservadora y así se manifestaba en su manera de hablar (en dialecto), su vestimenta, sus maneras provincianas o sus gustos culinarios. También fue, por ejemplo, uno de los abanderados de la creación de una asociación wagneriana que vetaba expresamente la presencia de judíos entre sus miembros y se opuso de manera sistemática a cualesquiera ideas de modernidad procedentes de la burguesía liberal y secularizada. No es extraño, por tanto, que Alfred Rosenberg lo tildara en 1933 del ideal de «hombre religioso, paciente, nacionalsocialista» o que el Tercer Reich, con Goebbels a la cabeza, lo entronizara como uno de los iconos del arte alemán y concediera una generosa subvención para la publicación de sus obras completas «en la forma que él las concibió», algo esto último fácil

de decir, pero extremadamente difícil de llevar a cabo.

Bruckner habría hecho muy probablemente suya la afirmación de Hans Paumgartner que establecía una equivalencia entre las grandes sinfonías postrománticas y una oración pública ante la congregación del pueblo (*Volksversammlung*) austrogermánico. Ferviente católico, y en su variante austríaca más conservadora, Bruckner entendió la música –que en su caso aspira a elevarse a lo más alto a partir de un reducido número de modestos elementos– como un modo de redención. Alejado de las mujeres, sin ninguna presencia constatable en su vida del «eterno femenino», su «amado Dios» –sorprendente dedicatario de su incompleta Novena Sinfonía: «dem lieben Gott», leemos al comienzo de la partitura– y Richard Wagner –que aceptó la dedicatoria de la Tercera– fueron los encargados de empujarlo a trascender lo terrenal. La huella de Wagner se deja sentir aquí especialmente en el *Adagio*, que contiene ecos inequívocos de *Tristan und Isolde* en el tema principal y nos remite al dúo de amor del segundo acto de la ópera. Y fue el propio Bruckner quien reconoció que la fanfarria de las trompas que suena en el sobrecogedor clímax del movimiento –una referencia al motivo triunfal de Siegfried– la había incluido «en memoria del Maestro»«zum Gedenken an den Meister»..

El estreno, dirigido finalmente por Hans Richter al frente de la Filarmónica de Viena el 18 de diciembre de 1892, contó con la asistencia del temible crítico Eduard Hanslick, un notorio enemigo de la estética bruckneriana, que abandonó la sala antes de que concluyera el último movimiento y que luego se despachó con su hostilidad habitual hacia la «moderna» música germánica en su reseña publicada en *Neue Freie Presse* el 23 de diciembre: «Esta última, como me ha sucedido con las otras sinfonías de Bruckner que conozco, me ha interesado en detalles concretos, pero en conjunto me ha resultado extraña, me ha repelido realmente. La particularidad de esta obra consiste, por describirlo con pocas palabras, en transferir el estilo dramático de Wagner a la sinfonía […]. En cada uno de los cuatro movimientos, con más frecuencia en el primero y tercero, seducen algunos pasajes interesantes, algún destello de genialidad, pero ¡ojalá no estuviera allí todo lo demás! No es imposible que el futuro pertenezca a este estilo resacoso y oníricamente enmarañado, un futuro que, por eso mismo, no envidiamos»«Diese neueste hat mich, wie alles, was ich von Brucknerschen Symphonien kenne, in Einzelheiten interessiert, als Ganzes befremdet, ja abgestoßen. Die Eigenart dieser Werke besteht, um es mit einem Worte zu bezeichnen, in der Übertragung von Wagner dramatischem Stil auf die Symphonie. […] Jeder der vier Sätze, am häufigsten der erste und dritte, reizt durch irgend einen interessanten Zug, ein geniales Aufleuchten – wenn nur daneben alles Übrige nicht wäre! Es ist nicht unmöglich, daß diesem traumverwirrten Katzenjammerstil die Zukunft gehört – eine Zukunft, die wir nicht darum beneiden»., casi un halago en términos comparativos si tenemos en cuenta que años antes había despachado

con su hostilidad habitual como «artificialmente presuntuosa, enfermiza y perniciosa»«unnatürlich aufgeblasen, krankhaft, und verderblich». la Séptima Sinfonía de este músico frágil, inseguro, eterno aprendiz y que, al contrario que su maestro espiritual, Richard Wagner, era en gran medida incapaz de defenderse por sí mismo de los ataques. Entre el público del estreno se encontraban también, además de Hanslick, Johannes Brahms, Hugo Wolf, Johann Strauss o Siegfried Wagner. Bruckner debió reparar a buen seguro en la ausencia del emperador Franz Joseph, a quien había dedicado la obra, que prefirió salir a cazar antes que sumergirse en estos incómodos e insondables misterios.

Johannes Brahms nació en Hamburgo, pero hizo de Viena su ciudad adoptiva. Allí se vio obligado a representar el papel de antagonista de la corriente de la que muchos bautizaron como la «música del porvenir», la preconizada por Richard Wagner en el ámbito operístico y por Franz Liszt y su escuela en el puramente sinfónico (aunque con un contenido rico en connotaciones extramusicales). Hubo que esperar a 1933 –el centenario de su nacimiento– a que Arnold Schönberg diera una conferencia provocadoramente titulada *Brahms, der Fortschrittliche* (*Brahms el progresivo*), para limpiar su imagen de tantas adherencias tradicionalistas acumuladas. Schönberg quiso combatir, de modo casi virulento, la imagen de Brahms como un músico anclado en los convencionalismos y desgajado del hilo evolutivo de la gran música germánica, que no podía quedar circunscrita al ramal Liszt-Wagner y sus epígonos, con Anton Bruckner en lugar preferente. Aunque su visión –como muchos han estudiado y mostrado posteriormente– es sesgada y no refleja más que una imagen brahmsiana parcial, aquélla en la que el autor de *Moses und Aron* quería incidir especialmente, lo cierto es que la clarividencia de Schönberg dejó al descubierto algo que muchos no habían logrado atisbar hasta entonces en la música de Brahms: su originalidad, su desapego –más en la letra que en el espíritu– a las normas establecidas o, Charles Rosen fue incluso más allá, su «subversión de la tradición clásica».

El plato fuerte del segundo concierto ofrecido en Madrid por la Sinfónica de Londres y Bernard Haitink, la Cuarta Sinfonía de Brahms, se estrenó en Meiningen el 25 de octubre de 1885 bajo la dirección del propio compositor y llegaría a Viena poco después, el 17 de enero del año siguiente, con la misma orquesta y director –Filarmónica de Viena y Hans Richter– que estrenarían años más tarde la Octava de Bruckner. También estuvo presente en este concierto Hugo Wolf, el genial compositor de Lieder que ejercía por entonces de implacable crítico musical de la revista *Salonblatt*. Y si Hanslick se había erigido en el valedor de Brahms y de la estética que, según él, representaba, Wolf se arrogó, en cambio, el papel de adalid de la nueva música. En su crítica del estreno vienés de la Cuarta Sinfonía se vale incluso de la publicada cinco días antes por Hanslick para arremeter contra el compositor. Hanslick: «Ya la elección de tonalidad pertenece a sus rasgos distintivos; porque, curiosamente, ni Mozart, ni

Beethoven ni Schubert, ni siquiera Mendelssohn o Schumann, escribieron nunca una Sinfonía en Mi menor»«Schon die Wahl der Tonart gehört hier zu den besonderen Kennzeichen; denn seltsamerweise haben weder Mozart, Beethoven oder Schubert, noch Mendelssohn oder Schumann je eine Symphonie in E-moll geschrieben». Wolf: «¡Eso sí que es un descubrimiento colosal! ¡Qué original y profundo artista es ciertamente Herr Brahms cuando puede componer sinfonías no sólo en Do, Re y Fa, como hizo también al fin y al cabo Beethoven, sino incluso, en un hecho hasta ahora sin precedentes, en Mi menor! ¡Diantre! Empiezo a tener miedo del inquietante genio de Herr Brahms»«Das ist eine kolossale Entdeckung! Was ist Herr Brahms doch ein origineller, tiefsiniger Künstler, daß er nicht nur in C, D, F, wie schließlich auch Beethoven, sondern, was noch keinem bisher beigekommen ist, auch in E-moll Symphonien schreiben kann! Wetter! ich fange an, mich vor dem unheimlichen Genie des Herrn Brahms zu fürchten».. La mordacidad de Wolf va en aumento, proponiendo que compositores mediocres alcancen la fama inmediata con sólo componer sinfonías en «Si sostenido mayor, La sostenido menor y Do bemol menor», e «incluso Do bemol mayor no ha de ser desdeñada»«auch ces-dur ist nicht zu verschmähen».. Pero el cariz que sigue adoptando la crítica muestra hasta qué punto existía casi una necesidad de presentar a Wagner/Bruckner y Brahms como rivales encarnizados, cuando nunca fueron realmente tales: «Dado que Herr Hanslick es, como es bien sabido, un crítico muy imparcial, tal y como lo demuestran sobradamente, por una parte, sus críticas de Richard Wagner y, por otra, sus críticas de Brahms, no le quedará otra elección que poner de relieve lo extraordinario de esta manera de proceder con un énfasis y seriedad crecientes, con mayor hincapié y seriedad aún en cuanto que la tonalidad de Mi sostenido menor es más complicada que Mi menor, y Fa doble sostenido mayor más complicada que Mi sostenido menor, y así sucesivamente»«Da Herr Hanslick bekanntermaßen ein sehr unparteiischer Kritiker ist, wie seine Rezensionen einerseits über Richard Wagner und anderseits über Brahms zur Genüge beweisen, wird er nicht umhin können, das Außerordentliche dieses Verfahrens mit gesteigertem Nachdrucke und Ernst hervorzuheben, und zwar gerade um das gesteigerter, als die Tonart eis-moll komplizierter ist als e-moll, fisis-dur komplizierter als eis-moll usw».. Y, por fin, tras la ironía, llega el ataque frontal *ad hominem*: «Llama la atención que el avance en la producción de Brahms sea hacia atrás, como el cangrejo. Es cierto que su obra jamás ha podido llegar más allá del nivel de la mediocridad; pero semejante insignificancia, vacuidad y cobardía moral como las que predominan en la Sinfonía en Mi menor no habían salido a la luz en ninguna obra anterior de Brahms de una manera tan alarmante. El arte de componer sin ideas ha encontrado decididamente en Brahms a su más digno representante. Al igual que el buen Dios, Herr Brahms es también un experto en el ardid de crear algo a partir de nada. Al menos en este sentido podría calificarse el arte de Brahms de divino; humano no es, ciertamente, a menos que se decida reconocer en la impotencia musical del compositor y en su vana lucha contra ella un rasgo de debilidad

humana, y experimentar de este modo, quizás, algún sentimiento humano. Las cuatro sinfonías de Brahms hablan, en verdad, el lenguaje de la muda desesperación. En ella ha de buscarse también la causa de la horrorosa monotonía en las últimas grandes obras de este compositor»«Auffallend ist der Krebsgang in dem Produzieren Brahms'. Zwar hat sich dasselbe nie über das Niveau des Mittelmäßigen aufschwingen können; aber solche Nichtigkeit, Hohlheit und Duckmäuserei, wie sie in der E-moll-Symphonie herrscht, ist doch in keinem Werke von Brahms in so beängstigender Weise an das Tageslicht getreten. Die Kunst, ohne Einfälle zu komponieren, hat entschieden in Brahms ihren würdigsten Vertreter gefunden. Ganz wie der liebe Gott versteht auch herr Brahms sich auf das Kunststück, aus nichts etwas zu machen. In diesem Sinne mag man die Kunst Brahms' immerhin eine göttliche nennen; menschlich ist sie gewiß nicht, man wolle denn in der musikalischen Ohnmacht des Komponisten und dem vergeblichen Ankämpfen gegen dieselbe einen Zug menschlicher Schwäche erkennen und darüber eventuell ein menschliches Rühren empfinden. In Wahrheit reden alle vier Symphonien von Brahms die Sprache der stummen Verzweiflung. Darin mag wohl auch die Ursache der schauderhaften Monotonie in den letzten größeren Werken dieses Komponisten zu suchen sein».. Imposible no establecer un paralelismo entre estas palabras y la brutal arremetida contra Brahms que incluyó Nietzsche en *Der Fall Wagner* (*El caso Wagner*), escrito tan solo dos años después. Si Wolf habla de «impotencia musical» («musikalische Ohnmacht»), el filósofo se refiere a un compositor presa de «la melancolía de la incapacidad» («die Melancholie des Unvermögens»).

La visita de la Orquesta Sinfónica de Londres nos ha deparado el raro privilegio de escuchar tanto la Octava Sinfonía de Bruckner como la Cuarta Sinfonía de Brahms en dos días consecutivos. De ahí la pertinencia de recordar las polémicas críticas suscitadas en su momento por una y otra, ahora que aquellas rivalidades, magnificadas por ambos bandos, han quedado felizmente zanjadas. Al frente de ambas ha estado el veterano director de orquesta holandés Bernard Haitink, en plena forma a sus ochenta y cinco años. Es la suya una profesión de escaso desgaste físico (nada que ver con las penalidades de tocar el violín o el piano) y artistas longevos, que raramente se retiran: algunos han dirigido, de hecho, hasta el último aliento (Felix Mottl y Joseph Keilberth sufrieron sendos infartos mientras dirigían *Tristan und Isolde*, ¡en el mismo teatro de Múnich!, en 1911 y 1968; Giuseppe Sinopoli murió en el podio mientras dirigía *Aida* en Berlín) y son legión los que se han mantenido en activo siendo octogenarios o nonagenarios. A tenor de lo visto, sin sentarse siquiera en un taburete alto que le coloraron sobre la tarima, y haciendo gala de gestos precisos, rotundos y enérgicos, Haitink va camino de alcanzar esta última frontera.

Su versión de la Octava de Bruckner fue un prodigio arquitectónico, que es quizá uno de los mayores elogios que pueden hacerse a una interpretación de una obra de hora y media de

duración. La clave al abordar esta música es planificar bien las tensiones, graduar e interrelacionar los clímax, evitar cualquier amago de cesura, articular un discurso lógico y trabado. Haitink lleva décadas conviviendo con el sinfonismo de Bruckner, a su edad ya lo ha aprendido todo de técnica orquestal y la versión que nos propuso fue, por encima de todo, enormemente congruente. No cargó nunca las tintas, ni aun cuando la música pueda parecer invitar a ello, manteniendo casi con rigor los *tempi* elegidos, nunca demasiado lentos, y disponiendo con total claridad y transparencia los distintos bloques sonoros. Algunos pueden quizá pensar que su lectura es demasiado neutra, pero Haitink no ha sido jamás un director dado a los excesos, de ningún tipo. Su Bruckner va impregnándonos compás a compás, sin fiarlo todo, como hacen muchos colegas, a esos brutales estallidos sonoros que salpican sus sinfonías. El holandés no necesita recurrir a teatrales *ritardandi* o a magnificar artificiosamente los procesos de tensión/distensión para que su Octava –más sensual que religiosa, más cercana y aprehensible que visionaria– vaya haciéndonos mella, desarmándonos con su magnificencia. Hubo momentos especialmente memorables, como el fraseo de la coda posterior al clímax del *Adagio* o todo el tramo conclusivo del *Finale* (a partir del *fugato* de la cuerda), que fue, en conjunto, el movimiento que conoció una traducción más redonda e impactante, gracias también a una respuesta orquestal formidable y a que, para entonces, ya tenía a todo el público comulgando con su manera discreta pero eficaz de hacer las cosas.

El segundo concierto se abrió con una obra seminal, el *Prélude à l'après-midi d'un faune* de Claude Debussy, epítome de un repertorio por el que Haitink siente una evidente afinidad. Su versión fue casi camerística, translúcida, con los contornos rotundos y bien marcados de Bruckner sustituidos ahora por unos perfiles trazados casi con lápiz y tenuemente coloreados con acuarela. El *tempo* fue, ahora sí, fluido, inasible, y tras la aparente naturalidad con que iba avanzando la música se escondía una versión enormemente elaborada y trabajada, cuajada de pequeños detalles sólo atribuibles a las decisiones e indicaciones del director. En la Quinta Sinfonía de Schubert asomó más que nunca el clasicista que Haitink lleva dentro: rehusó realzar el dramatismo de los desarrollos y puso todo el énfasis en mostrarnos al Schubert más amable, más entroncado en la Primera Escuela de Viena, más leve. No fue, ni mucho menos, una versión historicista (la distribución de la cuerda fue 10/10/8/6/4), pero a ratos, como en el sensacional Trío del *Menuetto*, casi lo pareció Y así llegamos, por fin, a la Cuarta Sinfonía de Brahms. Ya se ha escrito en esta misma sección de la deuda bachiana que contrae, a modo de símbolo y de declaración de intenciones, su último movimiento, un aspecto crucial pasado por alto en su crítica por Hugo Wolf. Y fue aquí donde, sorprendentemente, Haitink decidió poner más carne en el asador. Nos regaló un Brahms intenso, arrebatado a veces, mucho más obsequioso a la hora de ofrecer multitud de indicaciones puntuales a una u otra sección de la orquesta para corregir dinámicas. Es como

si, en el último esfuerzo después de dos conciertos extenuantes para una persona de su edad, el director holandés hubiera optado por hacerse más visible, por implicarse sin reservas en una música que, por lo escuchado, parece afectarle más profundamente que las anteriores. La indicación de Brahms para su último movimiento es *Allegro energico e passionato* y no faltaron ni uno ni otro adjetivo en la extraordinaria versión que escuchamos de esta passacaglia, en la que volvió a lucirse en su variación, cerrando un círculo imaginario, el flauta solista, Gareth Davies, como lo había hecho ya al comienzo del concierto, en el etéreo solo inicial del *Prélude* de Debussy: su lento y progresivo *crescendo*, a partir de un emocionante *pianissimo*, fue de altísima escuela.

Mención especial merece también el solista de oboe, el valenciano Juan Pechuán Ramírez, sensacional en ambos conciertos y haciendo gala de un sonido ácido y terso, sin incurrir en las dulzonerías de muchos colegas. En general, la impresión que ha dejado la Sinfónica de Londres, que conmemora este año nada menos que cuatro décadas de visitas ininterrumpidas a España de la mano de Ibermúsica y Alfonso Aijón, ha sido inmejorable. Lástima que se decidiera potenciar tan poco los bajos (siete contrabajos en Bruckner y seis en Brahms frente a dieciséis primeros violines), pero todas sus secciones han demostrado una altura, una ductilidad y una riqueza de recursos envidiables (tan solo las trompetas sonaron a veces puntualmente algo estridentes). Y está claro que, con un director legendario al frente como Haitink (el público lo recibió con bravos y larguísimos aplausos los dos días, antes de que dirigiera una sola nota), todos los instrumentistas dan lo mejor de sí mismos. Por lo escuchado hace pocos meses en esta misma sala, la Sinfónica está un escalón por encima de la Filarmónica de Londres y la Royal Philharmonic. Y dentro de poco podrá establecerse también una comparación con la Philharmonia que, junto con la Sinfónica de la BBC, completa el envidiable repóquer de orquestas de primera fila que luchan por sobrevivir y hacerse un hueco en la muy competitiva escena musical londinense. También ellas son, a su manera, rivales, pero ya no necesitan, como Brahms o Bruckner, de abogados que las defiendan con fervor ni de fiscales que descalifiquen burdamente a las demás: por sus obras las conoceréis.