

El hombre tranquilo

Luis Gago
13 junio, 2014



Hay buenas ideas que funcionan muy bien sobre el papel, pero luego hacen agua al entrar en contacto con la realidad. El pianista húngaro András Schiff ha venido a Madrid con un programa sustentado en una excelente idea que luego se ha traducido, también, en un concierto memorable y plagado de sugerencias y significados. Los números de catálogo, y/o los números de orden, de las cuatro sonatas que integraban su propuesta, y que encabezan estas líneas, no dirán mucho probablemente a la mayoría: fuera de contexto, 62, 52, 32, 111, 18, 575, 21 o 960 no pasan de ser cifras sin ningún significado añadido. Sin embargo, la conjunción de todas ellas activa de inmediato un resorte mental en el buen conocedor de los catálogos de Haydn, Mozart, Beethoven y Schubert: no, no se trata de una elección casual de cualesquiera cuatro sonatas, ni ninguna de ellas resulta intercambiable por cualquiera de sus antecesoras. Y no se añade también «sus sucesoras» porque lo que tienen justamente en común las cuatro sonatas elegidas por Schiff es que son las *últimas* compuestas por sus autores. Con ellas, los cuatro pusieron fin a una larga convivencia con el género que, en todos los casos, cubre la práctica totalidad de sus trayectorias creativas. Como casi siempre, la palma se la lleva el prolífico Haydn, con sus 52 sonatas, justamente veinte más que Beethoven. Les sigue Schubert con 21 y, por una vez, Mozart cierra la lista con sus únicamente 18 sonatas para teclado (a dos manos).

Todas las obras interpretadas por Schiff podrían encuadrarse sin dificultad, por tanto, en eso que a veces ha venido en llamarse «estilo tardío». Pero, ¿existe realmente, como concepto signifiante, el «estilo tardío»? ¿Posee elementos identificativos propios que permitan discernir si una obra concreta es encuadrable o no en esa categoría? ¿Cabe hablar de estilo tardío en un compositor de tan solo treinta y un años (los que tenía Schubert al componer su Sonata en Si bemol, la última de las tocadas por Schiff)? Nadie podría poner la mano en el fuego a la hora de responder, afirmativa o negativamente, a cualquiera de estas preguntas. Karen Painter afirma, por ejemplo, que el «estilo tardío no existe en ningún sentido real»¹, pero a la vez es coeditora de un libro (*Late Thoughts: Reflections on Artists and Composers at Work*) que explora y reflexiona justamente sobre aquello cuya existencia viene a desmentir. Un hipotético estilo tardío parece presuponer de algún modo estilos anteriores diversos: por resumir, al menos uno primerizo o juvenil y otro pleno o de madurez. Semejante división tripartita nos remite de inmediato a los inmortalizados por Wilhelm von Lenz en su clásico *Beethoven et ses trois styles*, publicado en 1852. Franz Liszt se subiría al mismo carro, bautizando poéticamente al compositor alemán en cada uno de esos tres estadios como «l'adolescent, l'homme, le dieu», si bien uno se siente tentado de invertir quizás el orden y referirse más bien a «l'adolescent, le dieu, l'homme», pues el Beethoven tardío se antoja más frágil y humano que el creador avasallador y todopoderoso de la *Sinfonía «Heroica»* o la *Sonata «Waldstein»*.

El estilo de última época de un Ticio, de un Goethe, de un Verdi, al cabo de vidas generosas y plenas que les permitieron explorar todas las posibilidades de su genio, de su arte, difícilmente podría asemejarse al estilo tardío (siempre hipotético) de un Basquiat, un Büchner o un Schubert, ajenos a los embates de la senescencia o al lento declive físico o intelectual. Quizá por el acoso constante de la enfermedad en los últimos años que pasó entre nosotros, Edward Said se interesó vivamente por «el último o postrer período de la vida, el declive del cuerpo, la llegada de la mala salud»². Y la pregunta que un pensador como él tenía que hacerse a renglón seguido era necesariamente si la conciencia de una muerte cercana comporta, o podría comportar, el desarrollo de un nuevo lenguaje artístico, si lleva aparejada el nacimiento de un «estilo tardío» marcado por esas premoniciones de un

final más o menos próximo. *On Late Style* es un libro póstumo de Said, compilado en 2006 por el crítico Michael Wood a partir de cursos universitarios, ensayos y conferencias del –fundamentalmente– teórico literario palestino, escritos que, a su vez, dando otra vuelta de tuerca, podrían tenerse por muy representativos de su propio estilo tardío.

«En cuanto el sentimiento nos abre un nuevo camino, todas las reglas desaparecen»³, escribió Beethoven el 6 de julio de 1825 al príncipe Galitzin, tan vinculado a sus últimos cuartetos de cuerda, exponentes paradigmáticos de su estilo tardío. En esta frase queda subsumida de algún modo la filosofía que inspiró las características que distinguen a las últimas obras de Beethoven, a su *Spätstil*, el cual, según Adorno, siempre al quite para llevar la contraria, no tiene por qué tener connotaciones necesariamente positivas, al menos en su significado literal habitual. El filósofo pensaba que algunas de estas composiciones daban la sensación de haber quedado incompletas, que mostraban un cierto desaliño en su factura, que incurrían incluso en reiteraciones innecesarias: diríanse por completo alienadas de las convenciones contemporáneas, que caen hechas añicos bajo una apariencia desordenada, episódica e incluso «catastrófica» (pensemos, por ejemplo, en la *Gran Fuga*, en la que hay momentos en los que, efectivamente, nos creemos abocados a un cataclismo inminente). Said entiende que música de estas características, «un paisaje fracturado [...] desprovisto de dulzura, amargo»⁴, no es más que «una forma de exilio», un concepto fuertemente imbricado en su propia vida. Al igual que su maestro, para quien, glosado por su discípulo, sólo es posible adquirir un estilo tardío cuando «se sobrevive más allá de lo que es aceptable y normal»⁵, Said tiene una visión fuertemente dialéctica de esos frutos de última época, ya que se decanta no tanto por ver en ellos el corolario o la plasmación plena y serena de toda una vida dedicada a una actividad concreta como por identificar en su interior (y parece claro que el modelo es, inesquivablemente, Beethoven) «intransigencia, dificultad y contradicciones sin resolver [...] tensión no armoniosa, no serena y, sobre todo, una suerte de productividad deliberadamente improductiva de ir *a la contra*»⁶. Y Said establece, influido acaso por su propia experiencia, una estrecha asociación entre el estilo tardío y la presencia –sentida o presentida– de la muerte. No es extraño que el segundo capítulo de *On Late Style* esté dedicado a Richard Strauss, del que esta misma semana recordamos el sesquicentenario de su nacimiento, ya que pocos compositores nos han dejado obras tan inequívocamente asociadas con la muerte como sus *Vier letzte Lieder*, su ópera *Capriccio* o su auténtico «adiós a todo eso»: las *Metamorphosen* para veintitrés instrumentos de cuerda. Strauss no era un plato muy del gusto de Adorno, que lo tildó de «una máquina de componer» que producía música «ilusoria», pero Said nos hace partícipe de cuánto le impresionaban a él, en cambio, las tres obras citadas (y otras, como el Concierto para oboe o el Segundo Concierto para trompa), pues veía en su autor a un creador con sus fuerzas intactas, sin merma alguna, capaz de componer música extrañamente recapituladora e incluso de un carácter abstracto que mira hacia el pasado. Jean Genet, Lampedusa, Cavafis, Beckett, Visconti o Britten son otros blancos del bisturí analítico de Said en busca de manifestaciones, con frecuencia disímiles, del estilo tardío. Este intelectual que pensaba y escribía como los grandes virtuosos dedica el penúltimo capítulo («El virtuoso como intelectual») de este libro *post mortem* a un pianista, Glenn Gould, fallecido también demasiado pronto, apenas traspasado el medio siglo de vida, y del que destaca especialmente su faceta como precursor y humanista, no sólo la de pianista iconoclasta y de costumbres estrafalarias (y en las antípodas, por tanto, del mucho más ortodoxo Andrés Schiff).

Ni en *On Late Style* ni en *Music at the Limits*, una recopilación de los ensayos y artículos sobre música de Edward Said aparecida también de forma póstuma en 2008, encontramos referencias a Franz Schubert. Es curioso, porque uno lo imaginaría, por muchos motivos –su permanente desarraigo o su condición de músico desclasado y preterido de la vida musical vienesa de su tiempo–, como un autor cercano al palestino, que era un muy notable pianista y que interpretó a buen seguro no pocas de sus obras. Si la música del último Beethoven nos llega como un todo fracturado y, sobre todo, imprevisible; si el último Strauss decide impregnarse de un vaho casi tangible de melancolía; si el Liszt terminal anhela disolverse lentamente en la nada; si Verdi se despide del mundo con una sonrisa sabia, rotunda y burlona; si el Bach de *El arte de la fuga* o la *Ofrenda musical* parece empeñado en trascender lo material y, en palabras de Hindemith, «penetrar en el pensamiento puro»⁷, ¿qué es lo que podría caracterizar, por ejemplo, al último Schubert, a su eventual «estilo tardío»? Ya no está Said aquí para proporcionar una respuesta, pero cualquier conjetura que aventuremos no puede soslayar dos circunstancias: la muerte del músico a los treinta y un años, y la eclosión apenas comprensible de obras maestras nacidas en los últimos meses de su vida, como la que sirvió para cerrar el recital de Andrés Schiff.

El último Beethoven se caracteriza sobre todo por, dicho sea llanamente, hacer de su capa un sayo, sin sujeción a reglas o convenciones. Su última sonata para piano (el género que más fielmente lo había acompañado desde su juvenil op. 2) tiene, por ejemplo, únicamente dos movimientos, una elección a todas luces llamativa. Y no somos nosotros, desde nuestra moderna mentalidad, los primeros sorprendidos. Adolph Martin y Maurice Schlesinger (padre e hijo), editores de las tres trascendentales últimas sonatas para piano del compositor alemán, pensaron que se trataba de un error. El segundo desde París y el primero desde Berlín (las ciudades en que aparecería la primera edición con apenas unas semanas de diferencia, y con leves correcciones en la berlinesa) escribieron a Beethoven en julio de 1822 mostrándole su sorpresa ante el díptico. El segundo le preguntaba incluso, «con la mayor humildad, si habéis escrito para la obra sólo un Maestoso y un Andante; o si quizás el Allegro [final] ha sido olvidado accidentalmente por el copista»⁸. Es probable que el compositor no se tomara la molestia de responder, aunque años después, Wendell Kretzschmar, el profesor de música de Adrian Leverkühn, el protagonista de *Doktor Faustus* de Thomas Mann, era, en cambio, «capaz de hablar una hora seguida sobre “por qué Beethoven no había añadido un tercer movimiento a la Sonata para piano op. 111”, tema que sin duda merece la pena tratar». Serenus Zeitblom, el narrador elegido por Mann para contarnos la historia de su fáustico compositor, se explaya en detalles sobre lo que recordaba del contenido de esta conferencia impartida por Kretzschmar, que se vio seguida de la interpretación completa de la obra al piano por parte del conferenciante. Y al final nos recuerda el valor simbólico de esta ausencia y de la sonata en su conjunto: «Este segundo, enorme movimiento pone a la sonata punto final, y no hay retorno posible. Y cuando decía “la sonata”, entiéndase bien que no se refería en concreto a esta Sonata en Do menor, sino a la sonata en sí, considerada como forma artística tradicional. La sonata terminaba aquí, había sido conducida a su término, había colmado su destino y alcanzado su meta, se elevaba y se disolvía: se despedía, en fin. El gesto de despedida del motivo Re-Sol-Sol, melódicamente completado por el Do sostenido, era así como había que interpretarlo, como un adiós, igual en grandeza a la obra: el adiós a la sonata». Mann escribe, claro, literaria y alegóricamente, porque él era el primero en saber que la sonata seguiría aún viva varias décadas más, y la mejor prueba de ello son, sin ir más lejos, las compuestas por Franz Schubert en la misma ciudad –Viena– con posterioridad a 1822.

Algunos de estos pensamientos debieron de cruzarse por la cabeza de András Schiff a la hora de confeccionar este programa, de una extrema exigencia física, técnica y conceptual. Pero el húngaro salió, como siempre, airoso de la prueba a la que él mismo había decidido someterse. Schiff irradia una extraña paz interior: desde que sale al escenario, con un andar pausado pero decidido, parece rodeado de una aureola que lo mantiene recluido en un territorio inaccesible para los demás. Luego, se sienta al piano y no falla jamás una sola nota, a lo cual no hay que darle mayor mérito del que sin duda tiene, pero hay otros pianistas que, siendo capaces de idéntica proeza, nos dejan irremediabilmente fríos. Es imposible, en cambio, permanecer indiferente ante una interpretación de András Schiff. Todo lo que hace tiene sentido, cada una de las notas que toca parece importante, cada pequeño detalle y el conjunto de la obra tal y como, sin duda, se encuentra preconfigurada en su cabeza revisten idéntica importancia. Es, asimismo, el menos aparatoso de los pianistas: ni un solo gesto innecesario, ni un decibelio de más, ni un amago de exageración en la multitud de parámetros que conforman una interpretación musical. Todo es moderado, pero no por ello menos intenso; todo se encuentra regido por una mente sin duda poderosa, aunque jamás podrían tildarse sus versiones de cerebrales; todo suena natural, como si sólo pudiera tocarse cada obra de esa manera y no de ninguna otra, pero cualquiera que intente remedarla en casa comprobará la inmensa dificultad de esta vía elegida por Schiff.

Viéndolo tocar del modo en que lo hace, uno se pregunta si este hombre habrá experimentado alguna vez los sinsabores que lleva aparejado el estudio de cualquier partitura. Es tal la ausencia (quizá sólo aparente) de esfuerzo que dimana de él una vez que se sienta al piano que cuesta imaginarlo repitiendo una y otra vez un pasaje hasta que los dedos logran traducir sin errores las órdenes que les llegan del cerebro. Esa misma paz y equilibrio que transmite como ser humano encuentran luego sin dificultad su correlato musical: escuchando su Sonata de Haydn (una obra maestra absoluta muy raramente programada por los pianistas en sus recitales), cuesta imaginarla mejor o más musicalmente tocada, por más que no se cebara en resaltar los brutales contrastes tonales del primer movimiento (con frecuentes incursiones en Mi mayor cuando la tonalidad principal es Mi *bemol* mayor), rehuyera todo romanticismo en el *Adagio*, una de las más altas cimas líricas del último Haydn, o no exagerara los silencios del *Presto* final, unas pausas que tienen por igual un valor expresivo y humorístico.

Idénticos presupuestos trasladó a la Sonata de Beethoven, cuya tonalidad (Do menor, el relativo de la tonalidad de la obra de Haydn, lo que reforzaba su condición de díptico) y resonancias míticas, tan bien puestas de manifiesto por Mann en *Doktor Faustus*, suelen animar a muchos pianistas a cometer todo tipo de excesos. Para Schiff, en cambio, la distancia entre las dos composiciones no es tan grande: una nace donde termina la otra. Beethoven aprendió las técnicas de la forma sonata y las variaciones en el libro que fue redactando paciente y laboriosamente Haydn durante toda su vida, y Schiff parece querer reforzar esta conexión. Hubo un gesto revelador en un punto muy concreto del primer movimiento: en el compás 49, hay un brusco salto de casi cuatro octavas entre un Re grave y un Do bemol sobreagudo sobre el que Beethoven escribe un *sforzando*. Es una nota larga, una blanca, un fogonazo de luz tras abandonar abruptamente el registro grave, y Schiff, de manera muy visible, hizo lo que en un instrumento de cuerda sería un *vibrato*, moviendo ostensiblemente su dedo mientras mantenía pulsada la tecla. Es difícil saber si este movimiento puede llegar a tener alguna consecuencia en el sonido final que produce el piano, teniendo en cuenta que entre el dedo y la

cuerda se interpone toda una compleja serie de mecanismos (al contrario que en un violín o un laúd, donde todo es inmediato y tangible). Pero el gesto de Schiff –pensado hacia dentro, no hacia fuera– fue revelador de su pensamiento, del carácter que, *para él*, debía tener esa nota. En las milagrosas variaciones finales, más que a un Beethoven visionario, escuchamos a un creador transfigurado y no transido, como a veces suele presentarse. A pesar del aluvión de notas (sobre todo fusas y trinos: pocas veces escribió tantos y tan eficaces el compositor alemán), todo se percibía con una transparencia meridiana y, como casi siempre en las versiones de Schiff, envuelto en una cierta aura de inevitabilidad. Los grandes artistas son aquellos que, en el momento de la interpretación, logran transmitir la convicción de que esa música *sólo* puede interpretarse así, como ellos lo hacen, por más que un mínimo análisis racional, o el recuerdo de otras versiones, ensanchen al momento las fronteras. Pero la música es un arte fugaz, del momento, y lo que importa al escucharla no es casi nunca la reflexión o el componente intelectual, sino la vivencia: irracional, emocional, inesperada.

La sonata de Mozart elegida por Schiff no es la mejor de las suyas, pero estaba en el programa por otras consideraciones, como ya se ha apuntado. Era, sin duda, la más convencional de las cuatro piezas, la menos sorprendente, la menos osada, pero en manos del húngaro cualquier música es interesante, porque su interpretación la enaltece y ennoblece. De esto no anda muy necesitada la colosal Sonata en Si bemol de Schubert, una de las preferidas de los pianistas de cualquier generación, la última del tríptico formado por las catalogadas por Otto Erich Deutsch con los números 958-960. Las tres nacieron en un lapso de pocas semanas del verano de 1828 (el manuscrito está fechado el 28 de septiembre), el último año de la vida de Schubert, y pueden interpretarse como un ejercicio de reafirmación de quien se sabía en Viena el sucesor natural de Beethoven, cuyo féretro él mismo había ayudado a portar el año anterior. En la mejor tradición clásica, respetada por igual antes de él por Haydn, Mozart o Beethoven, Schubert compuso no una, sino tres sonatas, siguiendo así la estela de Mozart, que decidió despedirse también del género sinfónico con tres obras maestras. Las tres fueron concebidas simultáneamente y juntas habrían también de publicarse como una trilogía. Corría ya el año de 1839 cuando Anton Diabelli las editó como *Franz Schubert's allerletzte Composition* [La ultimísima composición de Franz Schubert]. *Drei grosse Sonaten für das Pianoforte*. Diabelli, por su cuenta y riesgo, las dedicó a una de las voces jóvenes más prometedoras de la creación musical europea del momento, Robert Schumann, que precisamente en ese año daba a conocer también públicamente su *Fantasía op. 17*, a la vez un homenaje a Beethoven y una declaración de principios que apuntaban mucho más allá. En 1838, Schumann escribía ya sobre unas obras aún oficialmente inéditas en su *Neue Zeitschrift für Musik* y percibió en esta música un tono nuevo, una marcada diferencia con respecto a obras anteriores: «Estas Sonatas me parecen notoriamente diferentes de las demás suyas, especialmente por una sencillez de invención mucho mayor, por medio de una renuncia voluntaria a la rutilante novedad (un ámbito en el que se imponía exigencias tan altas), por el desarrollo de ciertas ideas musicales generales, en vez de añadir, como solía hacer, nuevos hilos a ellas de un período a otro. Como si no hubiera ningún final y nunca faltaran ideas para continuar»⁹. Schumann, sin embargo, no se deja llevar por la melancolía del *Spätstil*, y al hilo del famoso epitafio de Grillparzer para su amigo Schubert («Aquí yace una hermosa posesión, pero aún más hermosas esperanzas»¹⁰), concluye su artículo sentenciando que nada se gana especulando con lo que podría haber hecho el autor de *Winterreise*: «Hizo suficiente, y alabado sea quien hace gala de tales aspiraciones y tales logros»¹¹.

Schiff es un schubertiano de muy largo recorrido (hace más de dos décadas que grabó sus sonatas completas) y su visión del compositor no ha cambiado sustancialmente. Ahora, si cabe, toca mejor que entonces y su versión de la Sonata D. 960 fue una de las más hondas que se han escuchado nunca en el Auditorio Nacional, que puede que la haya acogido en más ocasiones que ninguna otra obra para piano solo. Schiff la ve como una obra serena y luminosa, y toda su interpretación aparece impregnada de una dulzura y resignación especiales, aunque siempre atenta a dejar constancia también de todos los contrastes e incluso antinomias tan característicos del último Schubert. El pianista austríaco Artur Schnabel, un pionero en la reivindicación del Schubert pianístico, describía así a sus alumnos la ambigüedad del tema del *Allegro ma non troppo final*: «No sé si estoy riendo, no sé si estoy llorando»¹², una suerte de variante de nuestro proverbio «Con un ojo reír y con otro llorar». Esto mismo podría trasladarse, *mutatis mutandis*, al conjunto de la versión de Schiff, sereno y aparentemente impasible, como siempre, ante el piano, y a la vez oficiando con rigor y concentración máximos en esta larga ceremonia del adiós. Había muchas butacas vacías en el Auditorio Nacional, algo difícil de comprender dada la calidad fuera de serie del pianista y la magnitud y el interés de su programa. Pero hubo aplausos a mansalva, justísimos, que propiciaron dos propinas en el siempre generoso músico húngaro: el aria de las *Variaciones Goldberg* (Bach es otra de sus grandes especialidades), con los pies bien retirados de los pedales, para evitar toda tentación de usarlos; y el Impromptu en Sol bemol mayor de Schubert. Al final de dos horas densas y largas de recital, Schiff, que ya peina canas pero sigue pareciendo el mismo joven talento de los comienzos de su carrera, parecía no haber escalado ninguno de los himalayias que él mismo había decidido ascender: idéntico aire de imperturbabilidad, idéntica relajación, la misma sonrisa levemente esbozada, el mismo aire de músico genial y, a la vez, casi incomprensiblemente normal y cercano. Su única rareza fue viajar a Madrid con su piano, un Bechstein de 1921, esbelto y alargado, que conserva las cuerdas originales, tocado en su día Wilhelm Backhaus y que sobrevivió milagrosamente entre los escombros a los bombardeos sobre Berlín al final de la Segunda Guerra Mundial: un auténtico superviviente con el que Schiff ha grabado sus últimos discos y al que parece unirle una creciente intimidad.

Dejemos, en fin, al hilo de un programa tan insólito como el escuchado a Schiff, que sea de nuevo Edward Said quien tenga también la última palabra: «El estilo tardío se encuentra *en* el presente, pero extrañamente *apartado* de él»¹³. Esto podría dar cuenta del carácter visionario y premonitorio de estas músicas terminales programadas por el pianista húngaro en su memorable recital madrileño. Y tanto su personalidad como algunas de sus virtudes mencionadas más arriba flotan también misteriosamente en las últimas palabras de Said que hoy recordamos: «Esta es la prerrogativa del estilo tardío: posee el poder de transmitir desencanto y placer sin resolver las contradicciones entre uno y otro. Lo que los mantiene en tensión, como fuerzas iguales tirando en direcciones opuestas, es la subjetividad madura del artista, despojada de orgullo y pomposidad, sin avergonzarse de su falibilidad o de la modesta seguridad que ha conquistado de resultados de la edad y del exilio»¹⁴.

¹. «late style does not exist in any real sense».

². «the last or late period of life, the decay of the body, the onset of ill health». *On Late Style*, Londres, Bloomsbury, 2006, p.

- 6.
3. «Sobald das Gefühl uns einen Weg eröffnet, fort mit allen Regeln».
4. «fractured landscape [...] devoid of sweetness, bitter». *On Late Style*, p. 160.
5. «the idea of surviving beyond what is acceptable and normal». *On Late Style*, p. 7.
6. «intransigence, difficulty and unresolved contradiction [...] nonharmonious, nonserene tension and, above all, a sort of deliberately unproductive productiveness going *against*». *On Late Style*, p. 7.
7. «ist [...] zum Gedanken allein vorgedrungen».
8. «bey Ihnen gehorsamst anzufragen, ob Sie für dieses Werk nur 1. Maestoso und 1. Andante, geschrieben oder ob vielleicht das Allegro zufällig beym Notenschreiber vergessen worden».
9. «so scheinen mir diese Sonaten auffallend anders als seine andern, namentlich durch eine viel größere Einfalt der Erfindung, durch ein freiwilliges Resigniren auf glänzende Neuheit, wo er sich sonst so hohe Ansprüche stellt, durch Ausspinnung von gewissen allgemeinen musikalischen Gedanken, anstatt er sonst Periode auf Periode neue Fäden verknüpft. Als könne es gar kein Ende haben, nie verlegen um die Folge».
10. «Die Tonkunst begrub hier einen reichen Besitz aber noch viel schönere Hoffnungen».
11. «Er hat genug gethan, und gepriesen sei, wer wie er gestrebt und vollendet».
12. «Ich wei? nicht ob ich lache, ich wei? nicht ob ich weine».
13. «Late style is *in*, but oddly *apart* from the present». *On Late Style*, p. 24.
14. «This is the prerogative of late style: it has the power to render disenchantment and pleasure without resolving the contradiction between them. What holds them in *tensión*, as equal forces straining in opposite directions, is the artist's mature subjectivity, stripped of hubris and pomposity, unashamed either of its fallibility or of the modest assurance it has gained as a result of age and exile». *On Late Style*, p. 148.