RdL Revista de Libros

Sentimientos

Luis Gago
24 abril, 2014

El 5 de enero de 1910, Arnold Schönberg envió una carta a Emil Hertzka –director de Universal Edition, la editorial encargada de publicar sus propias composiciones– que contiene una revelación esencial para comprender a uno de sus más ilustres alumnos: «[Alban Berg] es un compositor con un

Revista de Libros.com ISSN 2445-2483

talento extraordinario. Pero el estado en que estaba cuando vino a mí era tal que su imaginación no podía componer aparentemente otra cosa que no fueran canciones. Incluso el estilo de los acompañamientos pianísticos de estas tenía algo del estilo cantable. Era absolutamente incapaz de escribir un movimiento instrumental o de inventar un tema instrumental. No puede imaginar qué medios tuve que emplear para erradicar este defecto de su talento»[1]. Berg empezó a recibir clases privadas con Schönberg en 1904, cuando tenía diecinueve años, y la docencia se prolongaría hasta 1911, justamente el año en que, con la publicación de su op. 1, una *Sonata para piano* que parecía hacer buenas las palabras –y los desvelos– de su maestro, el alumno echaba a volar.

Schönberg sobrevivió a su discípulo, muerto prematuramente en 1935, y en un texto escrito en recuerdo de su amigo el año siguiente, volvió a rememorar a aquel jovencísimo compositor que él conoció de primera mano: «Ya desde las primeras composiciones de Berg podían deducirse dos cosas, por extrañas que pudieran ser: en primer lugar, que la música era para él un lenguaje y que él se expresaba realmente en ese lenguaje; y, en segundo, una calidez de sentimiento desbordante»[2]. Ninguna de las dos señas de identidad le abandonarían y resultan perfectamente identificables en composiciones de última época como la *Lyrische Suite*, el *Concierto para violín* o la ópera incompleta *Lulu*. El de Berg era, sin duda, un espíritu lírico, efusivo, y supo impregnar su música, tardorromántica primero, atonal después y, finalmente, dodecafónica, de ese sentimiento cálido y desbordante que supo identificar de inmediato Schönberg y que era consustancial a su personalidad.

No fue hasta 1928, siendo ya un compositor famoso gracias al gran éxito de su ópera *Wozzeck*, cuando Alban Berg decidió rescatar sólo un puñado de aquellas varias decenas de canciones y que, tras revisarlas y orquestarlas, él mismo calificó de *Sieben frühe Lieder (Siete canciones de juventud)*. Estamos ante una colección en la que se dan cita, por tanto, el melodista adolescente y el orquestador maduro, ya plenamente enfrascado en la composición de *Lulu*. Muy en línea con sus preocupaciones del momento y con la estructura de muchos números de *Die Fackel*, la revista de Karl Kraus cuyas entregas leía con voracidad, Berg decidió establecer una forma simétrica en el bloque al instrumentar la tercera canción para cuerda sola y la quinta exclusivamente para instrumentos de viento; la segunda y la sexta para una orquesta reducida; y la primera y la séptima para la plantilla completa. Conseguía así que todo el grupo basculase en torno a *Traumgekrönt* (compuesta a partir del mejor poema de la colección, firmado por Rainer Maria Rilke), situada a modo de eje central. Estamos aún, por supuesto, ante un Berg tonal, pero ya la escala inicial de tonos enteros de *Nacht* presagia una sensación de ambigüedad armónica, casi siempre momentánea, que Berg no dejará de explotar a lo largo de toda la colección y que es fruto más de la influencia de las teorías armónicas de Schönberg (plasmadas teóricamente en su *Harmonielehre* y en la práctica en los *Gurre-Lieder*) que de su amor por Mahler. La alargada sombra de este habría de dejarse sentir con más fuerza en las *Piezas para orquesta op. 6*.

El programa que David Afkham ha dirigido en Madrid a la Joven Orquesta Gustav Mahler era un dechado de lógica y de coherencia interna. En un extremo, la música que anuncia, de modo simbólico, el comienzo de la disolución de la tonalidad: los cuarenta compases del Preludio del tercer acto de *Parsifal*, la última ópera de Richard Wagner. En el otro, los citados *Sieben frühe Lieder* de Alban Berg. Y, en medio, un epígono de Wagner y el antecesor natural de Arnold Schönberg y su Segunda Escuela de Viena: Gustav Mahler. Este último fue también un compositor casi en exclusiva

de canciones en su juventud, una querencia que se perpetuó incluso en sus primeras sinfonías, en tres de las cuales hay una presencia expresa de la voz humana de la mano de la colección de poesías populares *Des Knaben Wunderhorn*, una fuente de inspiración constante para el compositor, y de un texto de *Also sprach Zarathustra*, de Friedrich Nietzsche. Las conexiones del programa no podían ser más claras: Wagner como precursor del atonalismo, que Alban Berg llevaría a su esplendor en sus primeras composiciones publicadas; y Mahler y Berg como espíritus líricos y representantes destacados de lo que Carl Schorske, en su histórico libro *Fin-de-siècle Vienna. Politics and Culture*, bautizaría como la *Gefühlskultur*, la «cultura del sentimiento» que nació en la Viena de 1900 de resultas de una creciente sensación de desasosiego experimentada por una burguesía culta y sensible que se veía cada vez más apartada de un poder político confuso que estaba abandonando las normas del liberalismo ilustrado. Mahler concluyó la composición de su Cuarta Sinfonía, la elegida por David Afkham para cerrar su programa, en ese año simbólico: 1900.

En medio de estas reflexiones temporales, el Preludio del tercer acto de *Parsifal* cobra también una especial relevancia, porque su objeto es, justamente, el paso de tiempo, el largo, larguísimo tiempo que ha transcurrido entre el final del segundo acto y el arranque del tercero, un lapso cargado de significado, de búsqueda, que Wagner logra expresar en unos pocos compases deslumbrantemente modernos. Desgajados de la ópera, para quien no tenga interiorizada la música que ha sonado hasta entonces, como los temas que van asociados a la risa de Kundry, al Grial o al poder salvador del *reine Tor*, el «necio puro», el preludio pierde gran parte de su significado simbólico, pero su modernidad armónica sigue estando ahí para quien quiera percibirla como un paso más incluso con respecto a las audacias cromáticas de *Tristan und Isolde*. Dicho con las palabras de Robert Gutman, aquí vemos a Wagner «adentrándose en un territorio atonal al tiempo que reexplora la melancolía y el lenguaje politonal disgregado de la introducción del tercer acto de *Tristan*»[3].

Afkham unió, con muy buen criterio, el Preludio a la música que suele conocerse como *El encantamiento del Viernes santo*, también del acto tercero de *Parsifal*, y dirigió todo con la mirada puesta en ese futuro que representaban Mahler y Berg, realzando lo que Arnold Schönberg, al defender su propio método dodecafónico, había calificado de «un cambio en la lógica y el poder constructivo de la armonía»[4] de Wagner. El público estaba especialmente predispuesto a emocionarse con esta música porque, antes de que sonara la primera nota, un miembro de la orquesta, el trompetista español Marcos García Vaquero, anunció que el concierto estaba dedicado a la memoria de Claudio Abbado, su fundador, fallecido el pasado 20 de enero, y que rogaban no aplaudir después de la obra de Wagner a modo de recuerdo y homenaje al director italiano. Pero, al margen de los sentimientos extramusicales, la versión comandada por Afkham fue amplia y honda, y estuvo bien fraseada y muy bien planificada, ya desde el peliagudo arranque protagonizado por la cuerda en solitario. Al acabar, la orquesta y el público se pusieron en pie y el silencio subsiguiente agrandó la emoción de lo escuchado, una reflexión sobre el paso del tiempo especialmente pertinente siempre que la muerte se cruza de por medio.

El enlace posterior con *Nacht*, el primero de los *Sieben frühe Lieder*, no podía resultar más natural: «Sobre el valle y la noche se amontonan las nubes, / flotan las nieblas, susurran dulcemente las aguas»[5], comienza el poema de Carl Hauptmann. Y de nuevo David Afkham volvía a confirmar sus credenciales como uno de los grandes talentos jóvenes de la dirección actual. Va a ser el director

titular de la Orquesta Nacional de España desde la próxima temporada y eso acentuaba el interés y la expectación por ver cómo se desenvolvía en un programa tan exigente. Si en su lectura de Wagner había sorprendido su madurez para poner de relieve la carga de modernidad de la música, en Berg quedó de manifiesto su capacidad de análisis. La orquestación de estas canciones es, como ya se ha apuntado, un trabajo del Berg maduro y Afkham supo dar a cada acompañamiento el peso justo. En la tercera canción, *Die Nachtigall*, hizo por primera vez algo que volveríamos a ver luego en varios momentos: relegar la batuta a la mano izquierda –recogida, no empuñada– con la punta hacia abajo, para dirigir únicamente con pequeñas curvas trazadas por la mano derecha, como si con esta pudiera moldear mejor la íntima instrumentación para cuerda sola concebida por Berg. Repetiría el gesto, consciente o inconscientemente, en la quinta, *Im Zimmer*, su reflejo especular, al estar instrumentada sólo para viento. La solista vocal, su compatriota Christiane Karg, no estuvo, sin embargo, a su altura. Su recital en el Ciclo de Lied en el Teatro de la Zarzuela había puesto de manifiesto importantes carencias. En este caso mejoró sensiblemente su dicción (que en ocasiones sonó incluso en exceso enfática y poco natural), pero su manera de cantar volvió a sonar epidérmica, demasiado aséptica en lo expresivo. Con su dirección transparente, Afkham se encargó de que este Berg joven sonara moderno, progresivo, pero Karg se quedó alicorta en su principal cometido: hacer visible ese temperamento irrenunciablemente lírico al que se refirió Arnold Schönberg en la carta que abría estas líneas. Uno y otro aspecto conviven en esta música, que deriva su fuerza justamente de este contraste. Lástima que Karg, en una obra que parece adecuarse muy bien a su tipología vocal, no se implicara algo más emocionalmente, teniendo además, como tenía, a un público predispuesto tras la breve pero intensa experiencia inicial.

A Mahler le llegó finalmente ese tiempo que él mismo anunció proféticamente («Meine Zeit wird kommen»: «Mi tiempo llegará»), y ahora que forma parte ya con naturalidad de la programación de todas las orquestas (el programa de mano de Ibermúsica contenía una relación completa de todas las composiciones del austríaco interpretadas en su ciclo desde 1979 e impresiona ver la frecuencia con que se escuchan actualmente sus obras) ha llegado quizá la hora de buscar un punto de equilibrio: ni el desdén de las décadas posteriores a su muerte ni el casi frenesí de los últimos años. Curiosamente, sus obras que mejor envejecen siguen siendo las canciones, creaciones frescas, frutos inequívocos de la *Gefühlskultur*, ajenas a los devaneos con la forma que lastran buena parte de sus composiciones sinfónicas. Y otro tanto puede decirse de *Das Lied von der Erde*, una sinfonía en forma de canciones que conserva intacto su poder para estremecer a cualquier oyente atento a su mensaje y a su poderoso carácter testamentario. El Mahler orquestal presenta el interés de ser un compositor humano, demasiado humano: muchos movimientos de sus sinfonías son innecesariamente largos, con momentos discursivos y, probablemente, prescindibles.

En su anterior visita a Madrid, David Afkham dirigió la Primera Sinfonía de Mahler y ahora acaba de ofrecernos su versión de la Cuarta, lo que parece apuntar a una especial afinidad con el compositor. Fue, sin embargo, aquí donde más se puso de manifiesto su juventud (nació en 1983 en Friburgo), ya que no logró ofrecer una versión plenamente convincente de la obra. En su favor hay que decir que lo que mejor dirigió fueron los momentos musicalmente más logrados: la exposición del primer movimiento, la primera mitad (dirigida de nuevo con la batuta en retaguardia en la mano izquierda) y el tramo final de *Ruhevoll* y *Das himmlische Leben*, la canción orquestal final. Los excesos de Mahler requieren una batuta cuidadosa, experimentada, y la de Afkham aún no lo es lo suficiente, aunque

apunta maneras de gran director. Algunos *crescendi* sonaron demasiado bruscos y algunos clímax, en exceso estentóreos. Pero, en líneas generales, la Cuarta conoció una lectura limpia y contenida, sin caer en esos decadentismos tan del gusto de otros directores. Lástima que Christiane Karg volviera a no dar la talla en su segunda intervención de la tarde, donde sonó aún menos convincente que en Berg. El poema de *Des Knaben Wunderhorn* es un dechado de humor, y no hubo rastro de él en la interpretación de la cantante alemana, en la que volvió a echarse de menos frescura y un cierto tono elegíaco, dos componentes esenciales de esta música. Tampoco subo transmitir ese aire sobrenatural que irradian los últimos versos de las tres primeras estrofas: el poema trata de la vida en el cielo, si bien despojada de toda teología y vista desde una perspectiva popular. El texto requiere una cantante que se implique, que sepa traducir sus guiños con una voz, en lo posible, angelical, como la vida que aquí se describe. Ni por timbre ni por talante, Karg es la cantante para esta música, y es una pena porque estuvo impecablemente arropada desde el podio.

Una reflexión final sobre la orquesta. La fundó Claudio Abbado, recordado a lo largo de todo el concierto (él fue, además, un extraordinario intérprete de las tres obras escuchadas, como podemos seguir constatando gracias a sus grabaciones), con el fin de dar una oportunidad a los instrumentistas europeos más jóvenes para poder tocar en una orquesta del máximo nivel antes de iniciar su vida profesional. Por ella han pasado solistas hoy consagrados, como Isabelle Faust y Renaud Capuçon, y para muchos músicos su pertenencia a esta Joven Orquesta Gustav Mahler ha supuesto un auténtico rito de paso, no sólo en lo musical, sino también en lo personal (con las edades de sus miembros, ha sido caldo de cultivo para el nacimiento de muchas parejas). Más de un cuarto de siglo después de su fundación, las cosas han cambiado sensiblemente, en el sentido de que Europa produce ahora más instrumentistas de primer nivel de los que sus orquestas pueden absorber. Y era imposible no reparar en que, sobre el escenario del Auditorio Nacional, había una abrumadora presencia femenina en las filas de la orquesta. Para muestra, baste un botón más que significativo: la sección de segundos violines estaba integrada exclusivamente por mujeres: diecisiete en total. Y eran franca mayoría en violines primeros, violas y violonchelos (y cuatro de los diez contrabajistas eran también mujeres, lo que no está nada mal y supera con mucho la media de cualquier orquesta). Abbado habría sido feliz ante un panorama semejante: él, que defendió la paridad en unos años en que ello suponía nadar contra corriente, vería cómo la semilla ha prendido con tal fuerza que las mujeres han tomado la delantera. Y también habría disfrutado al ver a este largo centenar de jóvenes (con varios españoles entre sus filas) dirigidos por alguien sólo levemente mayor en un programa tan cercano a sus afinidades vienesas. Toda la orquesta, *su* orquesta, sonó estupendamente, tocó con entusiasmo y sin las rutinas con que luego acecha la profesión. Se lucieron –y fueron muy aplaudidos al final– muchos de sus solistas, pero la mención final es para la jovencísima oboísta española Iria Folgado, deslumbrante en todas sus intervenciones.

---

1. «[Alban Berg] ist ein außerordentliches Kompositionstalent. Aber in dem Zustande, in dem er zu mir gekommen ist, war es seiner Phantasie scheinbar versagt, was anderes als Lieder zu komponieren. Ja selbst die Klavierbegleitungen zu diesen hatten etwas vom Gesangsstil. Einen Instrumentalsatz zu schreiben, ein Instrumentalthema zu erfinden, war ihm absolut unmöglich. Sie können sich vorstellen, welche Mittel ich aufgewendet habe, um diesen Mangel im Talent zu beheben».

[2]. «Schon aus Bergs frühesten Kompositionen, so ungeschict sie auch gewesen sen mögen, konnte man zweierlei ntnehmen: Erstens, daß Musik ihm eine Sprache war und daß er sich in dieser Sprache tatsächlich ausdrückte; und zweitens, überströmende Wärme des Fühlens».

[3]. «set[ting] foot in atonal territory as it re-explores the melancholy, disjointed polytonal idiom of the introduction to the third act of Tristan». Robert W. Gutman, *Richard Wagner. The Man, His Mind, and His Music*, Nueva York, Harcourt, Brace, and World, 1968, p. 374.

[4]. «a change in the logic and constructive power of harmony», *Style and Idea*, «Composition with twelve tones» [1941], Londres, Faber and faber, 1975, p. 216.

[5]. «Dämmern Wolken über Nacht und Tal, / Nebel schweben, Wasser rauschen sacht».