

CLASICISMO VIENÉS Y POSTMODERNOS ESPAÑOLES

Mozart y Haydn se dividen el trabajo

Da la impresión de que en el Clasicismo hubiera una división del trabajo en cuanto a innovación, en cuanto a aportación histórica. Franz Joseph Haydn sería más o menos el inventor de géneros como la sinfonía, el cuarteto de cuerda y la sonata para piano. Con matices en cuanto a eso de “inventar”; pero no demasiados matices. En cambio, Mozart llegaría lejísimos en el Concerto para piano y, desde luego, en la ópera. Esto no significa que Mozart no compusiera un puñado de sinfonías hasta tres años antes de morir (no recibió más encargos, por lo que se ve) que suponen un nivel de conciencia de la poética sonora inalcanzable en ese momento y acaso en toda la década siguiente, la de los 90 del siglo XVIII. Pero lo contrario sí sería cierto: Haydn nunca llegó a la concepción de Mozart en el género concertante, y mucho menos aún en el teatro lírico. No importa, cada cual aporta lo suyo, y el enorme legado sinfónico de Haydn, lo mismo que en los otros dos géneros señalados, hacen de él un gigante de la historia musical de Occidente. Haydn contó pronto con la orquesta de Esterházy, y eso le permitió hacer pruebas, emprender búsquedas, plantearse experimentos. El músico siervo inventa, adapta, amplía, mejora. Con los medios de producción del señor, que no es exactamente un mecenas. Y llega a las alturas de las Sinfonías ‘París’ o las ‘Londres’. 104 sinfonías. La que escucharemos hoy pertenece a un período relativamente temprano. Temprano, pero no inmaduro. Veamos.

La **Sinfonía nº 26** dura 16 ó 17 minutos, y eso ya es bastante como para comprender que estamos muy lejos aún de la madurez del género. Pero también estamos muy lejos del modelo inicial de obertura tripartita a la italiana, de procedencia operística. Eso sí, todavía se trata de una orquesta a cuya pequeña plantilla de cuerda sólo se le añaden dos oboes y dos trompas. Es hacia 1770, época en la que Haydn ya compone sinfonías en cuatro movimientos, pero la forma no ha cuajado del todo. Recordemos que la madurez de la sinfonía en Haydn será la de una obra amplia en cuatro movimientos, con dos allegros en los extremos (el primero, al menos, en forma sonata, con un breve prólogo o introducción elegante o solemne en las sinfonías finales), un minuetto con un trío, y un movimiento lento o al menos despacioso, ambos como tiempos centrales.

En esta Sinfonía, llamada ‘Lamentatione’ sólo tenemos tres movimientos; faltaría un Allegro de cierre, acaso un rondó; en cualquier caso, sería probablemente un Presto, como en varias sinfonías anteriores y posteriores a ésta. Si no está ese movimiento, no es porque la obra esté incompleta, sino porque su alcance es muy concreto, y no precisa de ese tipo de cierre. Aceptemos lo que se dice y repite: que esta sinfonía es “Sturm und Drang”; es lo que se proclama también de la *Veinticinco* de Mozart, obra mucho más madura y poderosa: a la

Sinfonía 'Lamentatione' no sólo le falta el Presto de sus vecinas, es que también está en modo menor, a diferencia de las sinfonías cercanas. Lo cierto es que la temática utilizada por Haydn en esta obra evoca elementos de los días de celebraciones de la Pasión: el segundo tema de los dos que mandan en el Allegro inicial tiene origen gregoriano, pero papá Haydn lo somete a un verdadero cambiazo y lo hace más de circunstancias, de festividad importante, sin que se convierta en sonoridad solemne; en el Adagio central, que tiene algo de marcha, el gregoriano de Pascua sirve también para formar el material temático. El minuetto final es danza, desde luego, pero una danza que invita poco a bailar, aunque sea etiqueta, y que tiene algo de cantabile sacro. Por si fuera poco, el trío parece decidido a dramatizar las cosas con esas "terribles" fermatas, esos trallazos que dan lugar repetidas veces al tema de escala descendente; después de todo, esa es su función, y lo será aún más cuando en el futuro ya no haya minuettos, sino scherzos.

Con el **Concerto para piano y orquesta K. 466** estamos unos quince años después. La orquesta ha evolucionado, y aquí vemos que frente al virtuoso solista hay un conjunto con el consabido quinteto de cuerda más flauta, dos oboes, dos fagotes, dos trompas, dos trompetas y timbales; poco más o menos lo habitual en las piezas concertantes de la última década de Mozart. Todavía le pide el público vienes a Mozart que componga y toque concertos y sinfonías; pero queda poco. La obra es de gran envergadura y ambición, es de las más conocidas de Mozart, y constituye un punto de inflexión y un salto adelante trascendental en cuanto a idioma, a estilo, a alcance. Y es de los pocos Concertos de Mozart en modo menor, lo cual sugiere una opción de carácter dramático.

El primer movimiento, un Allegro, dura con todos los da capo unos 13 minutos, lo que no es poco para la época. El juego de cuerdas por debajo y maderas por encima (más que metales), junto con el enfrentamiento del piano, crean una especie de secuencia teatral, como si los instrumentos o agrupaciones de los mismos fueran cantantes y actuaran. Pero, en efecto, aquí hay un enfrentamiento, un conflicto. La forma sonata, amplificada con invenciones temáticas y con ritornellos, sirve para diseñar una de las bases del conflicto. El otro lo da la "pelea" entre piano y conjunto. El juego teatral evoca más lo operístico de lo que se suele aceptar, aunque hoy día la conciencia de la esencial teatralidad de Mozart se ha abierto camino de manera acaso irrevocable.

Tres o cuatro minutos más duran los otros dos movimientos juntos. Como su propio título indica, la Romanza, movimiento central, es plenamente cantabile, y es muy bella, lírica, insinuante, con elementos se diría que subjetivistas propios de una época posterior. No, no pretendemos rastrear romanticismos en Mozart, pero cosas así hay que señalarlas. No falta un inquietante episodio en el corazón de la Romanza que es un amago de amenaza y que permite un contraste, un cambio en las fuerzas del drama para que por fin pasen las cosas que tienen que pasar: que regresa la Romanza, que canta de nuevo, que solista y orquesta se ponen de acuerdo y nos preparan para el asalto final.

El Rondó de cierre (o, mejor, tal vez, rondó-sonata) permite una violencia en la continuidad de temas que van y vienen que caracteriza la carrera del solista como si en ocasiones lo persiguiera el conjunto, o parte de él. A veces la gracia y la

delicadeza, otras la solemnidad, otras el vigor: la secuencia de temas, tempi y dinámicas hace avanzar el drama, ahora no en clave de comedia, como en el Allegro inicial, ahora (además) con menos ostentación tímbrica. Hasta la breve, contundente coda, acumuladora de efectivos y de elevadas dinámicas que nos potencian el ánimo. Una de esas piezas magistrales que hemos oído tantas veces que ya forma parte de nuestra alma, no de nuestro acervo.

De las modernidades posteriores

Digo que estos dos compositores, Francisco Cano y Ramón Humet, son postmodernos porque sus estéticas, muy diferentes -la noche y el día- vienen después de lo moderno. No por otra cosa. No es que beban en Baudrillard o Lipovetski, ni mucho menos. Esto es una manera de pedirles disculpas, acaso porque sospecho que eso de “postmoderno” no les va a gustar. Quién sabe.

La obra del compositor **Francisco Cano**, madrileño nacido a finales de 1939, se explica tanto por una afirmación como por una negación. Cano se forma en el Conservatorio de Madrid, entre 1957 y 1968, con Manuel Angulo, Carmen Díaz Martín, Victorio Echevarría, Francisco Calés, Cristóbal Halffter, Gerardo Gombau... Cuando concluye esos estudios comienzan a dibujarse la negación y la afirmación.

Negación: no a las secuelas academicistas y miméticas de la vanguardia. Qué hacer, entonces. De manera más o menos intuitiva, Cano se dijo a sí mismo: acudir a determinados modelos clásicos. Así descubrió lo que algunos llamamos su *vocación francesa*, por llamar de algún modo esa lujuria de verticalidades densa, difícil y, sin embargo, grácil. Cano no es un romántico, pero tiene mucho de *clásico*. Por eso se le consideró aparte, y su actitud rebelde fue vista, durante algún tiempo, como retardataria y *biensonante*. Y esa fue su *afirmación*.

Desde entonces, su música ha sonado en todo el mundo. Cano es miembro fundador de la Asociación de Compositores Sinfónicos Españoles, y es también autor de un *Tratado sobre los Fundamentos de la Armonía*.

Francisco Cano es el refinado orquestador de obras como *Sensorial* (1972), *Aquarius* (1975) y *Dionisiaco* (1980), interpretadas en numerosos países después de sus estrenos en España y que muchos deseáramos escuchar en un mismo concierto sinfónico. Otras obras destacadas con *Continuo* (1974) y *Música para seis* (1976), para conjunto de cámara; *Fantasia* (1982), para piano solo; *Concierto para guitarra y orquesta* (1982); *Cantata hispánica* (1984), para solistas, coro y orquesta; *Cuatro piezas para clave* (1985); *Pequeña suite iberoamericana* (1989), para acordeón y orquesta; *Seis canciones españolas* (1992), *Sul ponte vecchio*, para cuerdas (2000), etc.

Cano se ha dedicado al difícil arte de la ópera. Ya había compuesto una ópera de cámara, *Biángulo* (1973), con texto de Romualdo Molina, y previamente una pieza de *teatro musical*, *Schock* (1971). En 1992 estrenó *Solimán y la reina de los pequeños*. Ha compuesto también una ópera más amplia, de muy distinto carácter, de la que hemos hablado en ocasiones con el título de *Los amores prohibidos*, y que se denomina, finalmente, *Penas de amor prohibido*, ambas con libreto del autor de estas líneas. La Orquesta Nacional de España estrenó hace unos años la *Fantasia Sinfónica 'Penas de amor prohibido'*, de Francisco Cano, a partir de temas de esta última ópera. La repuso la Orquesta Sinfónica de RTVE hace un par de años. *Penas de amor prohibido* estuvo a punto de estrenarse en La Zarzuela, pero un impedimento superior frustró el proyecto de manera abrupta. Pero es probable su estreno el año próximo.

Cano ha compuesto varias obras para piano solo destinadas al virtuoso José María Pinzolas (*Estudio quasi una fantasia, Preludio*), que estrena ahora su *Concerto para piano y orquesta, Sagitario*.

El Concerto para piano y orquesta, 'Sagitario', de Francisco Cano dura unos 17 minutos y se compone de tres movimientos, el tercero de ellos más amplio que los otros dos juntos. De estructura tripartita, allegro / lento / allegro, esta obra se basa en una amplia secuencia de motivos y presenta una sugerencia de simetría por la identidad de temas al comienzo del primer movimiento y al final del tercero. Acaso haya que decir que el propio Cano nació bajo el signo de Sagitario.

El primer movimiento, Allegretto, negra = 90, presenta dos temas principales, el primero de los cuales lo enuncia el solista. Hay un segundo motivo, que contrasta, pero no se trata, ni mucho menos, de forma sonata. La secuencia de variaciones y la aparición de varios temas subordinados enriquece el discurso y presenta todo el episodio como un planteamiento de lo que vendrá a continuación, en los dos movimientos siguientes, en especial el último. El movimiento central es un Andante (negra = 60), cuyo tema enuncian la flauta y el corno inglés. Se trata de un movimiento de carácter acaso minimalista, como pretende el autor, una especie de tocata con aspecto incluso de moto perpetuo. El piano responde con la misma figura métrica en seisillos. Hay una permanencia de esa misma pauta métrica a lo largo de toda la tocata. El Allegro final es ágil, a veces fulminante. Aparece un tema principal de carácter percusivo, y se producen constantes cambios de tempo. De repente, tras un calderón, el piano recorre varias octavas para llegar a un tempo Adagio (negra = 54), de carácter cantabile para la orquesta, sola. Los cambios de tempo y de temática sugieren un rondó. Al final, resurge el tema primero del Allegretto que iniciaba el Concerto, mediante una variación, y tiene lugar una muy afirmativa coda a partir del mismo motivo.

Dos generaciones separan a Francisco Cano de **Ramón Humet**, que nació en Barcelona en 1968. Ingeniero técnico de telecomunicaciones, profesor de enseñanza secundaria, profesor de armonía y análisis, y sobre todo, compositor, Ramón Humet es autor de una obra exigente y experimental, con habituales referencias a eso que se llama la alta cultura, nunca se sabe si con encomio o con desdén: atención a las referencias a Wordsworth, Blake y Keats de la obra que escucharemos hoy; o a la referencia al pintor Turner en su obra *Cuatro cuadros de J.M.W. Turner* (1997); o a la forma o género Haiku, miniaturas líricas japonesas, que evoca en una obra seleccionada hace pocos años por el Youth Music Forum. Humet ha estudiado con Ferry Weil y Harriet Serr durante tres años en Caracas, entre los 18 y los 21 (armonía, improvisación, piano). Y en Barcelona estudió con uno de los grandes de la composición española de los últimos 50 años, con Josep Soler. El piano lo perfeccionó con Miquel Farrè. Desde hace cinco años trabaja la electrónica en vivo. Desde siempre, es pianista, y ahora forma dúo con Silvia Vidal, y ambos presentan la secuencia para piano y electrónica en vivo que titulan *e-moon*. De la inquietud de Humet por el hoy el ahora de la música, por el más allá de la concepción sonora de su tiempo, dan fe los nombres a cuyos cursos ha asistido; entre ellos, Brian Ferneyhough, Salvatore Sciarrino, Helmut Lachenmann, George Crumb, Joan Guinjoan. Caramba. Y, además, el pianista Claude Helffer,

especialista en los clásicos del siglo XX y en la vanguardia. El saxo y la percusión son instrumentos y timbres que llaman especialmente la atención de Humet como compositor. El saxo es el solista de los *3 Nocturns* que oímos ahora.

3 Nocturns, obra compuesta en 2001, recibió el Premio "Joaquín Rodrigo" Villa de Madrid del año 2005, galardón de Composición Musical para orquesta sinfónica convocado por el Ayuntamiento de Madrid. No es el único premio que ha merecido esta obra. El compositor se la dedica a Carola Cuypers, "con gratitud y admiración".

El propio Ramón Humet escribe sobre sus 3 Nocturns:

La obra surge a partir de la lectura de 3 poemas ingleses del siglo XIX que evocan el espíritu y ambiente nocturno con diferentes matices y perspectivas. Algunos versos que describen la esencia del poema son los siguientes: en el primer movimiento, *A Night Piece*, de William Wordsworth: "... and the mind / Not undisturbed by the delight it feels, / Which slowly settles into peaceful calm, / Is left to muse upon the solemn scene"¹. El segundo movimiento, *The Voice of the Devil*, de William Blake: "... 1. Man has no Body distinct from his Soul: for that call'd Body is a portion of Soul discern'd by the five Senses, the chief inlets of Soul in this age. / 2. Energy is the only life and is from the Body and reason is the bound or outward circumference of Energy. / 3. Energy is Eternal Delight"². El 3º movimiento, *The Eve of St. Agnes*, de John Keats: "They told her how, upon St. Agnes' Eve, / Young virgins might have visions of delight. / And soft adorings from their loves receive / Upon the honey'd middle of the night, If ceremonies due they did aright; / As supperless to bed they must retire, And couch supine their beauties, lilly white; Nor look behind, nor sideways, but require / Of heaven with upward eyes for all they desire"³.

¹ ... y la mente,

No inalterada por el placer sentido
que lentamente en la pacífica calma se sienta,
meditando queda la solemne escena.

De: *Poemas*, de William Wordsworth, Edición de Jaimes Siles y Fernando Toda.
Editora Nacional. 1976.

² 1. El Hombre no tiene un Cuerpo distinto de su Alma; pues lo que llamamos Cuerpo es una porción de Alma discernida por los Cinco Sentidos, las puertas principales del Alma en esta edad.

2. La Energía es la única vida y nace del Cuerpo; y la Razón es el límite o circunferencia periférica de la Energía.

3. Energía, Eterno Deleite.

De *William Blake, Antología bilingüe*, ed. de Enrique Caracciolo Trejo. Alianza Editorial, 1987.

³ Y le dijeron cómo, en víspera de Santa Agnes,
Pueden las jóvenes doncellas tener visiones de placer,
Y recibir dulces caricias de sus enamorados
En mismo corazón de la noche,
Si hicieron con corrección las oportunas ceremonias
Cuando tienen que retirarse a dormir sin cenar,
Y acostar mirando al cielo sus bellezas, blancas como el lirio;
Sin mirar atrás, ni al lado, sino pidiéndole
Al cielo con la mirada hacia lo alto todo lo que anhelan.

La concepción del fraseo es direccional, con vectores de movimiento sutiles y potentes hacia diferentes escenarios sonoros. La forma se genera por medio de la transición y el contraste. Estas dos técnicas generan un discurso dinámico, narrativo en cierta medida, y tremendamente expresivo.

La instrumentación consta de saxo soprano solista y orquesta sinfónica (3.3.3.3.- 4.3.3.1.- Arpa - Pno./Ccl.- 4 Perc. – Cuerdas). El saxo como solista, lejos de ser un pretexto para elaborar una forma tradicional, es la voz del poema, con su timbre cálido y sensual, que evoca alegóricamente los ambientes y los conceptos de los textos. La orquesta está concebida orgánicamente, con movimiento interno a todos los niveles, y con un contorno de la instrumentación refinado que tiene en cuenta el espectro sonoro de cada instrumento. El movimiento surge desde la propia frase musical del solista, que se refleja como una sombra con vida propia en la masa orquestal. El color general de la orquestación es dulce y tranquilo, como la noche evocada en los poemas. Los 3 movimientos terminan con una fusión del sonido en el silencio, que es la música más profunda del alma.

Santiago Martín Bermúdez