

NOTAS AL PROGRAMA

*Concierto del 22 de febrero de 2010
(Auditorio Nacional, Sala Sinfónica)*

*Orquesta y Coro de la Comunidad de Madrid
Jordi Casas Bayer, director*

**Antonin DVORÁK (1841-1904):
Serenata en re menor, op. 44**

**Anton BRUCKNER (1824-1896):
Misa nº2 en mi menor**

La imagen de Antonín Dvorák está rodeada de clichés que siguen aún muy enraizados en la imagen que suele llegarnos del compositor. Su sino hubiera sido muy otro, sin duda ninguna, si hubiera sido un músico alemán o austríaco, ya que entonces sería tenido sin duda por un igual de los grandes compositores románticos del ámbito germánico, con su amigo Johannes Brahms a la cabeza. Pero parece ser que su nacionalidad checa no sólo dejó una profunda huella en su música sino también en la apreciación del compositor, tanto en vida como *post mortem*. Recordemos, por ejemplo, algunas de las frases que escribió Robert Aldrich para el obituario de Dvorák publicado por *The New York Times* al poco de su muerte en 1904:

Parecía realmente el último de los músicos ingenuos, el descendiente directo de Haydn, Mozart y Schubert, regocijándose en la belleza autosuficiente de su música y despreocupado de las tendencias filosóficas y la búsqueda de nuevas cosas por decir de un modo nuevo que animara a los hombres más jóvenes de nuestro tiempo [...]. La fecundidad schubertiana de Dvorák no estaba exenta de desventajas [...] sus admiradores habrían preferido oír menos de lo obvio, menos del primer impulso, y más de la reflexión que moldea y brinda un acabado a la perfección.

No faltaban tampoco en el artículo referencias al “provincialismo” y a “un cierto primitivismo” del músico, de quien también se afirmaba que no dejaba ningún “suscensor” que pudiera resistir con éxito “las tendencias dominantes” del momento.

Se veía a Dvorák, por tanto, como un músico dotado de un talento natural, más intuitivo que intelectual: un “alma sencilla” (como lo tildó su biógrafo Karel Hoffmeister), un “prudente y tranquilo campesino conservador” cuyos logros musicales eran más “líricos” que “dramáticos”. Lo curioso es constatar que, de alguna manera, el propio Brahms, un defensor y promotor a ultranza de su colega, tenía también una imagen de Dvorák no muy alejada de la que acabamos de describir. Llama la atención cómo, a pesar de que sólo se llevaban ocho años de diferencia, el autor de *Rusalka* se sitúa sin ambages en el inicio de su correspondencia en una posición de inferioridad: muchas de sus cartas aparecen encabezadas, por ejemplo, con la frase

“Veneradísimo Maestro”. En cartas que escribió al editor de ambos, Fritz Simrock, Brahms hace frecuentes bromas sobre el origen bohemio del compositor, al que llega incluso a tildar de “fanático checo” (9 de diciembre de 1887) o de “típico checo” (10 de diciembre de 1877). Brahms era un nacionalista alemán como Dvorák podía serlo checo y no hay duda de que las opiniones del primero sobre la música del segundo se vieron muy mediatizadas por esta circunstancia. Los juicios sobre su música abundan en epítetos como “encantadora”, “fresca”, “deliciosa”, “alegre” o “natural”, pero escasean en elogios de mayor enjundia o profundidad. De la obra que hoy escucharemos, la Serenata op. 44, por ejemplo, Brahms afirmó en una carta a Joseph Joachim de mediados de mayo de 1879: “No puede tenerse fácilmente una impresión más deliciosa y refrescante de un talento creativo auténtico, rico y encantador [...] ¡Creo que debe ser un placer para los instrumentistas de viento!”.

A poco que se ahonde, sin embargo, es fácil encontrar, por un lado, muchas más sombras y claroscuros en la vida de Dvorák y, por otro, descubrir en su música algo más que una vena melódica innegable y un diestro manejo del material musical. Es cierto que el bohemio Dvorák no abrió los caminos que desbrozaría su amigo moravo Janáček, pero no lo es menos que obras poco conocidas del checo, como sus *Canciones bíblicas*, sus dos últimos cuartetos de cuerda o sus apenas difundidas óperas nos revelan a un creador de una gran hondura, perfectamente equiparable en muchos casos al mejor Brahms, un músico al que sin duda idolatró y al que quiso parecerse, hasta el punto de remedarlo en muchos de los géneros que cultivó, como el muy infrecuente, ya en la segunda mitad del siglo XIX, de la serenata, si bien aquí debe dejarse constancia de que las dos partituras escritas por Dvorák superan con mucho en popularidad a las juveniles Serenatas opp. 11 y 16 del hamburgués.

La instrumentación de la Serenata op. 44 recuerda inevitablemente a la de las bandas campesinas habituales en los pueblos bohemios: parejas de oboes, clarinetes y fagotes, contrafagot, trío de trompas y –una licencia de compositor “culto”– violonchelo y contrabajo. Dvorák logra en esta obra un equilibrio perfecto entre una música folklorizante y una composición muy ambiciosa desde el punto de vista formal. El tema de la marcha inicial, con sus ritmos punteados, sus trinos y su prominente escala descendente en los bajos, tiene tanto de dieciochesco como de burlón y resulta imposible de olvidar después de oírlo la primera vez. Cuando reaparece al final del último movimiento, lo hace no como el triunfo de la forma cíclica franckiana, sino como el gesto de un creador seguro de sus fuerzas y con un dominio aplastante del material musical que ha manejado a lo largo de la obra. Dvorák huye de la larga serie de movimientos habituales en las serenatas (hasta la que escribió para cuerda opta por una estructura pentapartita) y se limita a sólo cuatro: la ya referida marcha, cuyas dos exposiciones enmarcan un episodio lírico central; un caracterizado como minueto en la partitura pero que es en realidad una *sou-sedscká*, una suerte de versión checa del Ländler austríaco, que alterna con una *furiant*, otra de las danzas habituales en la música de Dvorák; un Andante que es, sin duda, el movimiento musicalmente más sustancioso de la obra, una expansiva e fusión lírica que no desentonaría en cualquiera de sus grandes sinfonías; y un último movimiento cuyo tema recuerda al del primero, que reaparece *verbatim* al final, como se apuntó, tras sonar una desenfadada polka. Qué no hubieran dado muchos grandes compositores por escribir una música como ésta. Despacharla simplemente

como “folklorizante”, “fresca” o “bien construida” es denigrarla muy por debajo del nivel al que la aúpan sus muchísimas virtudes. Como es obra de escucha infrecuente por su inusual instrumentación, serán muchos quienes la escuchen por primera vez. Tienen el disfrute garantizado.

Brahms y Dvorák fueron más wagnerianos de lo que tiende a pensarse, y de la imagen legada por la sesgada historiografía decimonónica. Pero el checo fue mucho más explícito en sus manifestaciones admirativas: “Puede hablarse muchísimo sobre Wagner, y también puede criticársele muchísimo, pero es invencible. Lo que hizo Wagner no lo hizo nadie antes de él y no hay nadie que pueda arrebatárselo. La música seguirá su camino, pasará de largo a Wagner, pero Wagner permanecerá, exactamente igual que la estatua de ese poeta de quien siguen aprendiendo hoy en los colegios: Homero. Y Wagner es un Homero”. O: “Acababa de oír *Los maestros cantores*, y no mucho antes de que el propio Wagner estuviera en Praga. Estaba absolutamente loco por él, y recuerdo seguirlo mientras paseaba por las calles para tener de vez en cuando la posibilidad de ver la cara del pequeño gran hombre”. Este wagnerianismo contumaz es otra de esas facetas menos conocidas de Dvorák que lo enmarcan bajo una luz más completa que la muy parcial con que suele ser observado, ligada inextricablemente al formalismo y el clasicismo (también muy discutible, como demostraría, entre otros muchos, Arnold Schoenberg) de Brahms. Dado que Brahms y Bruckner se situaron en bandos irreconciliables (más por deseo de los adláteres y las camarillas que rodeaban a uno y otro que por decisión propia), no es de extrañar que en otra necrológica publicada tras la muerte de Dvorák, la escrita por Robert Hirschfeld para el *Wiener Abendpost*, aparezcan unidos los nombres de los dos compositores de nuestro programa de hoy:

La música de Dvorák carece de profundidad. No se sumerge, como Bruckner, en las profundidades de su alma para alumbrar un Adagio. Todo le resultaba demasiado fácil.

La comparación es poco acertada ya que, ¿qué compositor puede resistir la confrontación con Anton Bruckner, uno de los músicos más inclasificables de la historia de la música occidental? Ni por su personalidad, ni por su trayectoria profesional, ni por lo insólito de su catálogo resulta fácil ni aconsejable establecer paralelismos con Bruckner, él sí, el más wagneriano de los sinfonistas postrománticos, fundamentalmente desde la dimensión temporal y fenomenológica de la música. Lo que es menos sabido es que existe un Bruckner más allá de sus nueve sinfonías, circunscrito a su Quinteto de cuerda y a sus piezas corales sacras. Entre estas últimas, las tres misas –que datan de su época como organista en Linz– anteceden en gran medida a su gran corpus sinfónico y nos revelan, por tanto, a un compositor si no en fase de formación, sí aún en vías de convertirse en el creador visionario y atormentado que llegaría ser. Es bien sabido que Bruckner fue, más que un ferviente católico, un hombre de una religiosidad casi enfermiza, que anotaba con esmero y cuasifanatismo en su libreta el número de padrenuestros, salves o avemarías que rezaba cada día (padeía también de numeromanía en general), pero que decide dedicar su obra más desesperanzada, la Novena Sinfonía, “al amado Dios” (*dem lieben Gott*). Muchos años antes, el manuscrito de la primera de las tres misas aparecía encabezado con la inscripción “Omnia ad maiorem Dei gloriam” (“Todo a la ma-

yor gloria de Dios”). La diferencia estriba, claro, en que existe una paradoja irresoluble en la primera dedicatoria, ya que la Novena era una obra que tenía mucho más de demoníaca que de divina.

El carácter frágil del músico, su permanente inseguridad o los malísimos consejos de sus acólitos lo arrojaron a incesantes y meticulosas revisiones de sus partituras, una autocriba que estuvo muchas veces muy lejos de producir efectos positivos y que alcanzó a menudo a obras escritas muchos años antes: las tres primeras sinfonías o las Misas en Mi menor (que hoy escucharemos, revisada en 1882, dieciséis años después de ver originalmente la luz) y Fa menor fueron objeto, por ejemplo, de alteraciones significativas con las que Bruckner pretendía mejorar, con desigual fortuna, aquello que otros le habían hecho creer que era imperfecto o simplemente perfectible. La imagen de ese Bruckner piadoso, fervorosamente religioso, choca frontalmente con el músico que ve cómo incluso 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 edificio 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, al tiempo que abrazó la modernidad musical que él veía encarnada en Wagner, representaba también 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 las obras completas de Bruckner “en la forma que él las concibió”.

Pero las Misas son previenesas y anteriores, por consiguiente, a esos últimos años plagados de tribulaciones, dudas y problemas de salud. Son, de hecho, los primeros grandes frutos de un compositor tardío, que seguía estudiando incansablemente como un alumno diligente traspasada la frontera de la cuarentena. Las tres misas, escritas entre 1864 y 1868, contienen muchos elementos formales en común, la mayoría de ellos tomados de la secular tradición europea occidental de poner música al Ordinario de la misa, como la inclusión de una gran fuga para coronar el Gloria. Los modelos de Bruckner fueron, claro está, Haydn, Mozart, Beethoven o Schubert, si bien adaptados a los rasgos de un lenguaje armónico propio y aún incipiente. Huyen en buena medida de toda grandilocuencia y la que escucharemos hoy prescinde, por ejemplo, de la orquesta tradicional y concentra los efectivos instrumentales en un sencillo grupo de viento que, además, se utiliza con una extrema economía de medios: parejas de oboes, clarinetes y fagotes, cuatro trompas, dos trompetas y tres trombones. Tampoco requiere de solistas y todo ello le brinda, inevitablemente, un aire de música de otro tiempo, acentuado aún más por su énfasis

sis en el contrapunto imitativo (el eje de sus años de estudio con el prestigioso teórico Simon Sechter) e incluso por la cita de la *Missa brevis* de Palestrina que Bruckner incluye sin tapujos en el Sanctus, uno de los mejores ejemplos de la maestría contrapuntística que había alcanzado el compositor austríaco. Toda la obra en general es muy deudora de Palestrina, tenido a mediados del siglo XIX por el paradigma de perfección en el ámbito de la polifonía *a cappella*. Y es muy posible que su fisonomía arcaizante, con muchos de los motivos tomados del canto llano, tenga también mucho que ver con el edificio en cuya consagración estaba destinada a interpretarse: la nueva catedral de Linz, caracterizada por una arquitectura neogótica muy en boga en la Europa central de la época. Finalmente se estrenaría, sin embargo, al aire libre, con motivo de la dedicación de la capilla votiva de la catedral, ésta aún inconclusa, el 29 de septiembre de 1869.

En modo menor, al igual que sus compañeras, Bruckner reserva el Mi menor para el Kyrie, con claras resonancias modales frías, y el Agnus Dei (los textos más breves, que contienen ambos una súplica), mientras que todas las secciones centrales son más luminosas: Do mayor para Gloria, Credo y Benedictus, y Sol mayor para el Sanctus. Como sucedía en la Serenata de Dvorák, una postrera aparición del Kyrie inicial al final del Agnus Dei sirve para cerrar definitivamente el círculo. Contrastes de tempo y, sobre todo, de dinámica siguen los matices del texto, que nos llega en todo momento con absoluta claridad, otro rasgo que puede enmarcarse en la gran tradición palestriniana. Y no pueden concluirse estas líneas sin hacer mención de dos cosas: la modélica confección de este programa y la extrema dificultad interpretativa de la Misa en Mi menor de Bruckner para el coro, que ha de cantar en numerosos momentos *a cappella* (sin la ayuda, por tanto, de los instrumentos para facilitar la afinación) y en densos entramados polifónicos de hasta ocho voces. Obras como ésta ponen a prueba la madurez y las capacidades de cualquier coro.

Luis Gago