

Concerto Nadal- Fenosa Gas Natural

19 de diciembre 2015

Música en la ecuación de la turbulencia

Sinfonía n.40 (35') (1788)
Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)

Esta noche nos adentramos en los **claroscuros de las pasiones prohibidas**: la de Wagner y Mathilde Wesendonck y las del «Don Juan» del joven Richard Strauss.

Pero antes viajemos un par de siglos atrás, a 1788, cuando un Mozart en pleno apogeo acaba de estrenar en Praga su inmortal donjuán, «Don Giovanni». Todo un éxito, pero que no acaba de enmendar su situación financiera. En junio de ese año, en Viena, comienza una sinfonía, y combina el pentagrama en persistente Sol menor con cartas pidiendo dinero a un amigo.

¿Por qué o para qué emprende esta obra? Forma parte de las 3 últimas sinfonías compuestas por Mozart (las 39, 40 y 41) y según su biógrafo Neal Zaslaw, se dice que nunca llegó a escucharlas en vida (hay quien refuta esto). Su propósito no está muy claro, conciertos o giras que no cuajaron... Si bien el propio Mozart sustituyó partes de oboes por sus queridos clarinetes, lo cual parece indicar algún estreno. En cualquier caso, siempre quedará la duda de si nuestros oídos son más privilegiados que los del salzburgués de 33 años que se lanza de cabeza a ese primer movimiento, el **Molto allegro**: una forma sonata que más que abrir esta obra, la hiperestimula.

Tarareable desde la Patagonia a Vladivostok, el *Allegro* comienza «in medias res» como tantos clásicos (desde «La Odisea» a «Breaking Bad»): **acabamos de empezar y ya hay tensión emocional**. Sus fugas en eco, sus contrapuntos... nos conducen a un cromatismo gimnástico, con toques de gracia y urgencia.

Ese cable de alta tensión se mantiene en el *Andante*, bajo la apariencia de cierta campechanía, pero también de paseo nocturno por un bosque con lobos. Asoma de vez en cuando la zozobra con un abrupto cambio de tonalidad (aunque este movimiento está en modo mayor) que enseguida se aligera con un trenzado entre cuerdas y maderas, que sube y baja. Un **electrocardiograma de tenebroso encanto**.

En modo menor se abre el *Menuetto* y Trío. Movimiento que, pese a cumplir las reglas del *minué*, se aleja de lo galante como escondiendo una daga: se trata casi de un duelo contrapuntístico y hasta la sección pastoral protagonizada por las trompas, tal amenaza no se disipa. Es más, regresa como una deuda así que, salvo contados remansos, esta danza **parece que nos obligase a bailar con inspectores de Hacienda**. Poca broma.

Y nada de relax final: el *Allegro assai* nos hace levitar de nuevo en la butaca. Hacia su mitad, tras un insólito pasaje de 8 compases que rompe a hachazos la armonía entre silencios de hielo (algunos han visto ahí a un **Mozart a punto del dodecafonismo**, 200 años por delante) el desarrollo del tema sigue su *tempo* de derviche.

Tanta pasión no pasó inadvertida y en esta obra se han querido ver los inminentes riscos del Romanticismo. El año de su estreno nacía Lord Byron (autor de un célebre Don Juan), casualmente.

Sea como fuere, la Sinfonía 40 debió de sonar como una *rara avis* para los tímpanos dieciochescos. De «fatalista» y «súplica a la eternidad» la tildó el musicólogo A. Einstein; «exuberante con arrebato», según Wagner. Hoy es de las más interpretadas y reconocibles. A nuestros oídos, su contundente (y raro en el Mozart sinfónico) modo menor siembra el **claroscuro en una obra rica en relieve humano**. ¿La escucharán igual nuestros bisnietos dentro de 100 años?

Preludio y Muerte por amor de Isolda, de Tristán e Isolda (18') (1865) **Richard Wagner (1813-1883)**

No leáis estas notas en el concierto. Mejor, escuchad. Y sobre todo, atención al 3er compás o pasará pronto: es el **«Acorde de Tristán»**. La contraseña que abre las compuertas musicales del siglo XX. El acorde con un pie en la atonalidad. El acorde híbrido. El extraño.

Apenas cuatro notas, fa, si, re#, sol# que simbolizan... quién sabe, el deseo, siempre agridulce. Es el filtro mágico que Wagner regala a todos los enamorados sin remedio: una inaudita suma de sonidos (una sexta francesa) resuelta con transgresión armónica y flirteo atonal.

Sumergíos en la **leyenda de Tristán e Isolda**. Si recordáis, ambos se enamoran en una especie de botellón medieval: un brebaje los une, aunque ella está prometida al rey Marc, a quien Tristán sirve. Amor imposible de puntillas en un precipicio tonal-atonal que, a partir de entonces, se hizo posible. Lo que no se puede en la vida, la música lo trasciende.

De su relación con esa pareja de amantes puestos en verso por Gottfried von Straßburg, Wagner no salió indemne y la música occidental, por suerte, tampoco. La historia le caló hondo, incluso una de sus hijas con Cósima se llamó Isolda. Así que vemos esta obra a través de un rizo dorado, el de Isolda la Rubia, cuyo trasunto en el mundo real para Wagner se llamó **Mathilde Wesendonck**.

Por suerte o por desgracia no captaremos nunca las feromonas que por lo visto irradiaba ese hombre «bajito y cabezón», en palabras de F. Argenta, y aún así enredado en medias femeninas toda su vida. El problema de Mathilde, como el de Isolda, es que estaba casada. No con un rey celta sino con Otto Wesendonck, próspero comerciante de sedas que tratará a Richard como a una de sus telas: no sólo asumirá sus deudas, también le facilitará a él y a su esposa (por entonces, Minna) una casita en su propiedad de Zurich: el **«Asyl»**.

¡Qué tiempos, los del mecenazgo! **Y qué tiempos los de enamorarte hasta el tuétano de la mujer de tu mecenas, ay!** El idilio había comenzado años antes. En algún momento de 1852, Richard Wagner y Mathilde Wesendonck brindan por el éxito de **«Tannhäuser»**, junto a Otto y otros amigos. Acaban de conocerse y el filtro que beben, como el de la leyenda, les inyecta **una pasión tan viva como prohibida**.

Wagner compone impelido por el deseo hacia esta mujer de rostro prerrafaelita, una poeta recordada no tanto por sus versos –bastante potables y musicados por él mismo en los «Wesendonck Lieder»– como por ser la musa del genio. En 1853 Mathilde recibe una Sonata, embrión de «Tristán e Isolda», y algo la atraviesa al leer la dedicatoria: *¿Sabéis qué ocurre?* (el enigma de las Normas en «El crepúsculo de los dioses»).

Y lo que ocurre es que en 1857, ya instalado en el «Asyl», a pocos metros de la casa donde Mathilde riega sus plantas, el compositor deja plantado a su Sigfrido y su atención se centra en una nueva ópera: «Tristán e Isolda». Tiene el material de la sublimación del deseo muy a mano: la está viviendo. Aunque nunca sabremos si se consumó o no.

Su revelación de la filosofía de Schopenhauer en esa misma época, su concepción trágica de la vida, le hace ver con otros ojos a los amantes legendarios que tratan de liberarse de su Tiempo y su Espacio. Él les brinda la música. Pero no una cualquiera. El resultado es **una ópera brutal en todos los sentidos**, pluricelular a partir de células musicales que bucean por la tonalidad hasta el límite del deseo, hasta la muerte sublime por amor.

El Preludio logra un carácter impresionista de remolino de **leitmotivs** y una altura musical que la convierte en paradigma del Romanticismo, admiradísima y analizada con lupa. Con aparente sencillez de motivos (del deseo, de la mirada, del filtro mágico, del cofre y del anhelo por la muerte), a través del cromatismo y **fluctuaciones tonales**, nos arrastra por un erotismo inaudito hasta entonces. Difícil no enamorarse.

Lo que escuchamos hoy es la fusión del Preludio y la Muerte por amor: la versión *greatest hits*, el alfa y omega de la partitura, a partir del Preludio al Acto I (11 minutos) sumado al final del Acto III (7 minutos).

«Liebestod», Muerte por amor –aquí sin aria– se titulaba originalmente *Verklärung* (Transfiguración) y corresponde a los 7 minutos finales, con una Isolda metafísica ante el cadáver de Tristán. Del taciturno clarinete inicial en La bemol mayor nos dilataremos y encogeremos en éxtasis a oleadas («¿Las aspiro? ¿Me deleito en ellas?» se preguntaba Isolda en el aria) hasta la **colosal sucesión de tres subidones de dopamina y endorfina** («La respiración infinita del universo!» cantaría Isolda). Un tsunami. Una de las páginas más avasalladoras jamás escrita.

En total 18 minutos de oda a la pasión, frases inconclusas, una **exquisita manipulación emocional de la turbulencia**, 80 años antes de que la mecánica de fluidos en Física se aproximase a una ecuación para lo turbulento. 18 minutos de fluido no newtoniano, viscoso, inesperado, como el propio delirio de amor *sapiens*.

Si bien esta ópera no ocasionó la muerte de nadie, el matrimonio entre Minna y Wagner izó la bandera negra. Se divorciaron al poco. Por su parte, el de los Wesendonck continuó con la sedosa bandera blanca...o gris de monotonía.

En 2011, el director Lars von Trier utiliza el Preludio de «Tristán e Isolda» en «Melancholia», película sobre la depresión, con una boda y un planeta colisionando con la Tierra.

«... la idea [es la] de simbolizar el amor involuntario, irresistible y eterno, mediante ese brebaje cuyo efecto se prolonga durante toda la vida e incluso después de la muerte»
Gastón París en «La historia de Tristán e Isolda», de Joseph Bédier

«Wagner me relegó con prisas. Casi no me reconoció cuando fui a Bayreuth. Sin embargo, yo soy Isolda.» Mathilde Wesendonck

«He esbozado en mi cabeza un *Tristán*, una concepción musical sencilla pero a la vez vigorosa; con la bandera negra que ondea al final me cubriré después... para morir». Wagner a Liszt, en carta de 1854

Don Juan (17') (1889) **Richard Strauss (1864- 1949)**

El pujante «Don Juan» de Richard Strauss y la Torre Eiffel de la Exposición Universal de París de 1889 tienen la misma edad. Ambos se concibieron en una Europa en donde Francia y Alemania, junto a Gran Bretaña, luchaban por la supremacía...no muy distinto a hoy.

El poema tonal de Strauss fue el gran éxito de la temporada en Weimar, donde lo estrenó alentado por von Bülow, justo el mismo año en que nace Hitler en Austria. 102 años antes se estrenaba el «Don Giovanni» mozartiano y 250 antes, Tirso de Molina escribía «El burlador de Sevilla», la primera constancia escrita del mito.

Recordemos: Don Juan es el modelo del seductor al que nada -ni la ultratumba- parece detener. No sabemos si el propio Strauss era tan seductor -en sus fotos aparece siempre con lánguidos ojos de corderillo - pero en esta época tiene 25 años. ¿Quién no se siente rey de la sensualidad a los 25? Él está colado por una soprano, Pauline de Ahna, y la primera frase de su Don Juan - y Strauss será un experto en «primeras frases»- **viene cargada de testosterona en Mi mayor y una energía orquestal digna de una personalidad arrolladora**. Ni siquiera dulcificada por la purpurina del *glockenspiel* y el arpa.

Esta obra también supuso una reivindicación musical para el joven Richard: hijo de un músico profesional (trompa en la Orquesta de Munich) conservador en sus gustos (anti-Lizst y anti-Wagner), Strauss sigue aquí precisamente la estela de ambos músicos: en las texturas orquestales, en el uso de los motivos, en elegir un «poema sinfónico»... Si bien su voz es original, se sabe deudora del Wagner que su padre aborrece. Es tierno leer las palabras que le escribe a su padre lamentando el sobreesfuerzo que esta pieza exige, justamente, a las trompas.

Los textos nunca le supondrán una constrictión, sin embargo en su música programática son importantes. Para perfilar este arquetipo de la masculinidad, el compositor se inspira en el Don Juan de un poeta húngaro, **Nikolaus Lenau**. Y eligió tres fragmentos del poema para incluir en el programa.

Y ahora que me perdone Strauss, pero haré algo que por lo visto a él no le gustaba: que los programas de mano diseccionasen su obra. Seré breve.

Tras la atlética introducción del personaje, al estilo Douglas Fairbanks o Errol Flynn del cine de 1930 («Siempre dispuesto a nuevas conquistas, mientras el pulso de la juventud siga latiendo», en la cita del poema), se suceden **los motivos de sus amantes**: uno protagonizado por el violín y otro por el oboe. Se distinguen perfectamente del vigor de Don Juan, se han ganchillado con una delicadeza expresiva radiante.

Aún conmovidos por la escena del oboe volvemos a un motivo brioso, un **baile de Carnaval**: justo el pasaje que, según el compositor, dejaba morados a los trompas y trompetas de la orquesta.

En la **reexposición** del motivo de Don Juan, este también se enfrentará al más allá o a su propio desencanto vital: la coda corresponde a un duelo en el que se deja herir de muerte. La vibrante **llamada de las cuatro trompas** se repite. «De repente, el mundo fue para mí un desierto, envuelto en tinieblas», decía el poema de Lenau. Una partitura que comenzó hecha un **tornado de fanfarrias termina disolviéndose en un trémolo de violas, como polvo soplado**.

Este soberbio Don Juan inaugura la **galería de arquetipos con cromosomas XY** de Strauss –junto a «Till Eulenspiegel» y «Don Quixote»- y al chico le salió rentable: tras el taquillazo, al año siguiente cobraba un sueldo como Director de la Ópera de Weimar. Pero vivirá muchos años más y su galería de personajes con los femeninos cromosomas XX no será menos abrumadora (Salomé, Elektra, Ariadna...).

Aunque años después se le criticará al compositor su vuelta al clasicismo (y durante el nazismo, nazis y antinazis lo tacharán de apolítico), su demostración de lo que podía una orquesta a finales del s.XIX -con sus dinámicas de contraste, sus claroscuros cromáticos- lo convirtió en un donjuán de la orquestación (que sepamos, sólo de la orquestación). Al igual que la Torre Eiffel en París, el Don Juan de Strauss sigue siendo de obligada visita.

Componer cuando se está enamorado. Wagner de Mathilde y Strauss de la soprano Pauline de Ahna (su mujer y diva durante 55 años). Esta noche hemos escuchado los claroscuros de la pulsión vital, su turbulencia. Existe una ecuación para la turbulencia en la mecánica de fluidos: sirve para predecir corrientes oceánicas, movimientos estelares en galaxias o el flujo sanguíneo. Pero la música y el deseo todavía se nos escapan de esa ecuación.

Estíbaliz Espinosa, noviembre 2015