

Conversaciones musicales

WILLEM DE WAAL

¿Existe realmente la posibilidad de dialogar musicalmente, de tener una "conversación musical"? Este artículo se basa en una respuesta positiva a tal pregunta, que, de todos modos, no se suele plantear muy a menudo y de esta manera. El tema a que apunta esta pregunta suele ser tratado bajo epígrafes como la influencia estilística, la técnica de la "parodia" musical, el fenómeno de la cita de obras o fragmentos en la música contemporánea. Dicho de manera muy general, con la discusión en torno a estos temas se intenta aclarar las distintas modalidades de las relaciones que se pueden establecer entre piezas musicales, y en este punto convergen estas notas y los tratamientos habituales. Como la expresión "conversación musical" puede tener varios significados, es importante que pormenoricemos más en detalle las distintas situaciones que se pueden dar y comentamos algunos casos concretos. La realización más directa de diálogo o conversación musical sería un *jam-session*, o las situaciones análogas en tiempos pasados, en la que cada músico "habla" con los demás en un idioma musical más o menos común, sin que atiendan a un guión preestablecido. Otra situación se da en los cuartetos de cuerda de Haydn: sus contemporáneos se referían a ellos precisamente como "conversaciones" entre los músicos. Schubert, por su parte, hace en sus obras tardías referencias a composiciones suyas de épocas anteriores, y esta situación se puede entender como una forma muy particular de diálogo consigo mismo, así como entre el compositor y sus oyentes más íntimos. Ravel tomó el Quinteto con *bassetto* de Mozart -fruto, a su vez, de sus conversaciones con el clarinetista Stadler- como base de un diálogo imaginario a la hora de componer el movimiento lento de su *Concierto para piano y orquesta en Sol Mayor*. Merece el esfuerzo indagar más en los distintos sentidos, más o menos metafóricos, que puede abarcar este concepto de "conversación musical". En diciembre de 1781, Haydn ofreció copias manuscritas de sus seis nuevos cuartetos de cuerda a unas quince personas privadas, y el editor Artaria anunció la edición impresa de los mismos un mes más tarde. Todo un acontecimiento, que seguramente dio lugar a comentarios en círculos de aficionados a la música, porque Haydn no había compuesto para cuarteto desde hacía casi diez años. En su Op. 33 Haydn intentaba comprobar las nuevas posibilidades que le ofrecía el equilibrio de los cuatro integrantes del conjunto "cuarteto de cuerda", cuya equivalencia jerárquica había logrado ya en su Op. 20 de 1772. Por lo tanto, las nuevas relaciones que estableció entre las cuatro partes justificarían en cierto sentido la expresión "conversación musical", utilizada por los contemporáneos del compositor. Haydn utiliza en sus cuartetos elementos de muchos géneros y estilos que los músicos y oyentes de su tiempo reconocieron con mayor o menor facilidad. Pero aún así, estos cuartetos les resultaban extraños, pues las mezclas les conferían un carácter más bien de *collage*, y percibían en ellas más la yuxtaposición de

elementos inconmensurables que la unidad homogénea del conjunto. Sólo más tarde esta visión unificadora pudo instalarse como marco de comprensión. Respecto a Haydn y sus tiempos, se puede decir que, al componer estos cuartetos, el compositor conversaba con otros compositores y sus piezas, y sus oyentes le entendían en la medida en que podían seguirle en sus juegos de referencias. No se necesita pasar necesariamente por modelos abstractos: muchos comentaristas han intentado identificar una por una las huellas de una conversación musical muy personal entre Haydn y Mozart a través precisamente de sus cuartetos de estos años ochenta del siglo XVIII. Haydn pudo ofrecer sus nuevos cuartetos del Op. 33 a un público nuevo y más extenso. Hasta entonces, todas sus composiciones habían permanecido en propiedad exclusiva de sus patronos los Príncipes de Esterházy, pero en 1779 su contrato dejó de incluir algunas cláusulas restrictivas en este sentido. Esto le ofrecía la posibilidad de ejercer una mayor vigilancia sobre los aspectos comerciales y económicos de su producción, aunque, al mismo tiempo, se le escapaba el control sobre las ocasiones y circunstancias en que ésta se interpretaba. En todo caso, tenía en cuenta cada vez más no sólo la posibilidad de que los aficionados tocaran sus composiciones, sino también la presencia de asistentes más o menos *connaisseurs* en las sesiones musicales que tenían lugar en las cámaras privadas de la nobleza y alta burguesía. En esto, sus cuartetos suponen también un diálogo entre los intérpretes y los oyentes o, para ser aún más exactos, entre el compositor y los oyentes, ya que los músicos del cuarteto aparecen cada vez más como intérpretes de una pieza escrita por otra persona, ausente personalmente pero presente a través de la obra que los músicos tocan, tal y como los actores interpretan una pieza teatral. Algunos contemporáneos de Haydn entendieron bien, y desde un primer momento, los medios compositivos que éste empleó. Por no mencionar más de un testimonio, citamos el del pastor anglicano y compositor William Jones, quien detectó en la "nueva música" de Boccherini y Haydn "una gran diversidad de estilos y una atención hacia efectos diversos". Con ello, la distinguía de la música de Händel y Corelli, a los que sin embargo prefiere por ser "claros en sus ideas". Comenta además: "en cuanto a Haydn y Boccherini, que merecen ser colocados en lugar destacado entre los modernos en lo que respecta a la invención, parecen diferir de Händel tal como la charla y la risa al tomar el té (donde, quizás, no faltan el ingenio ni la invención) difieren de la oratoria de los tribunales y los púlpitos". Los cuartetos de Haydn estaban destinados justamente a este ámbito privado; sólo desde principios del siglo XIX cada vez más se tocaron cuartetos de cuerda en concierto públicos y por músicos profesionales. La idea de aprovechar sus canciones para crear obras instrumentales se la había sugerido a Schubert Silvester Paumgartner, al encargarle el Quinteto con piano *Die Forelle* D 667 en 1819, especificando que utilizara su *Lied* homónimo. La obra estaba destinada al salón semi-público de Paumgartner en el que se reunían regularmente los amigos para escuchar música ejecutada por ellos mismos y por visitantes ocasionales venidos de fuera, como justamente el mismo Schubert. Pero desde finales de 1822 Schubert utiliza las referencias a sus *Lieder* anteriores en obras instrumentales nuevas para otro fin, mucho más privado. La elección de una parte del *Lied Der Wanderer* D 498 como material musical para elaborar las variaciones de que la Fantasía para piano D 760 toma su habitual sobrenombre, *Wandererfantasie*, parece haberse efectuado por su texto, que parece comentar su estado de ánimo en ese momento, pues dice así: "Aquí el sol me parece frío, la flor marchita, la vida vieja, y lo que hablan, un sonido vacío; soy un extranjero en todas partes. ¿Dónde estás, mi querida tierra buscada, anhelada, y nunca conocida?". Este tipo de autorreferencia musical es algo muy discreto si

se considera que, cuando aparecieron los primeros síntomas, Schubert no debió hablar con nadie sobre su enfermedad, incluso ni siquiera con sus amigos más cercanos. No se puede olvidar tampoco que, hasta este momento, sus *Lieder* se habían interpretado y escuchado más bien en círculos privados, y sólo *Der Erlkönig* había sido editado. Sin embargo, a través de esta íntima confianza musical, Schubert hablaba de sí mismo, y por primera vez de esta manera tan personal. A principios de 1824 -cuando sufría de nuevo y con gran dureza las consecuencias de su enfermedad-, en 1827 y hasta seis meses antes de su muerte, en 1828, aplicó de nuevo esta estrategia de diálogo muy discreto con las pocas personas que podían entender sus alusiones en varias obras instrumentales. Sólo los que conocieron bien sus *Lieder* -los amigos íntimos como Schobert, los miembros del *Bildungszirkel*, los cantantes Vogl y von Schönstein- podían entender los señales que les enviaba Schubert. La confidente conversación de Schubert en su música instrumental es tan intimista que a veces llega a ser un soliloquio. En su libro *À la gloire de Ravel*, Roland Manuel Lévy, amigo íntimo del compositor durante largos años, escribe que el compositor tomó el Larghetto del Quinteto con *bassetto* K 581 de Mozart como modelo para el segundo movimiento de su *Concierto para piano y orquesta en Sol Mayor*. De hecho, Ravel era un gran admirador de Mozart. En 1927, el compositor francés contestó a la petición para contribuir a la erección de una estatua de Beethoven diciendo: "¡Que se erija primero un monumento a Mozart, y después ya veremos!". Ya en 1920 había declarado sobre él: "¡Es el más grande de todos los músicos, el músico por excelencia, nuestro dios!". De hecho, prefería adoptar los principios de la estética musical de Mozart antes que formular los suyos propios. Así, incluso decía repetir las palabras del compositor vienés: "La música puede emprenderlo todo, atreverse con todo y expresarlo todo, a condición de que encante y sea al fin y siempre música". A finales de los años veinte, cuando estuvo pensando en terminar un concierto para piano y orquesta, Ravel mismo declaró a varios interlocutores su deuda con Mozart al componerlo. A Marguerite Long, pianista dedicatoria de la obra, y con la que viajaría en 1932 por toda Europa con ocasión de los estrenos, le confesó, refiriéndose a este movimiento: "lo he hecho compás por compás y me ha faltado poco para morirme a causa de él". Podemos imaginar a Ravel durante el curso de este trabajo lento y doloroso conversando con Mozart -por el que sentía una predilección especial- en un diálogo imaginario que alcanzaría hasta los más mínimos detalles de la composición musical. Porque en su obra -para no indicar más que algunos rasgos generales- Ravel no se preocupó solamente de utilizar la forma tripartita con coda final como había hecho ya Mozart, sino que también siguió a éste en su atención a la interacción entre los instrumentos, a los gestos musicales de cada sección, la marcha de la línea melódica con sus cambios de registro, el movimiento de la armonía y de la línea del bajo, y los efectos logrados mediante estos medios compositivos. Así, en las secciones primera y tercera se despliega una melodía melancólica con un acompañamiento que flota suavemente, y en la sección intermedia la ornamentación del solista resulta suelta y relajada. Esta interacción entre modelo y resultado, entre predecesor y sucesor, entre Mozart y Ravel, quizás podría llamarse "conversación" en un sentido altamente metafórico. Pero no por ello fue menos intensa para el compositor francés.