

COMENTARIO

Bernat Dedéu

A través de perspectivas musicales singulares y alejadas, Debussy, Bartók y Brahms nos iluminan con tres obras incomparables de la tradición sinfónica. Con *La mer*, Debussy revolucionaría el gusto musical del siglo XX y la estética posterior a su estreno.

Las grandes obras musicales son aquellas que nos obligan a escuchar el mundo de otra manera: a su vez, llegan a ser obras maestras las pocas que transforman radicalmente el hecho mismo de escuchar. *La mer* (1904) es uno de los extraños casos en que se logran las dos metas: Debussy, más pícaro que nunca, nos descubre el mar como carácter simbólico. *Del alba al mediodía en el mar*, por ejemplo, no es la mera descripción de un paisaje marítimo (recordad, por contraste, cómo nuestro Garreta nos presenta el Mediterráneo en *Las islas Medas*): la primera salpicadura de *La mer* es la creación de un mundo, la explicación del mar como semilla del universo. Admirad como Debussy reutiliza otros "temas acuíferos" habituales en la tradición (los bajos del arpa citan literalmente *En el lago de Walenstadt* de Liszt), ahora empleados con una intención puramente evocadora. Esta música no nos describe el mar, sino la aparición de un mundo que despierta a través del agua: prestad atención al estallido del metal al final de este "esbozo", que recuerda muchísimo los compases iniciales del *Rheingold* wagneriano. Debussy se adentra en el agua, como Wagner, para encontrar el origen de la memoria vital y los desvaríos de la raza humana. Pero lo hace sin la menor grandilocuencia, a partir del punto de vista intransferible de un vigía sorprendido por la inmensidad. Debussy no juega a ser dios; le divierte mucho más ser, simplemente, un hombre que escucha las cosas de otra manera.

Juego de olas es una descripción aparentemente pictórica del movimiento marítimo. Pero, nuevamente, el compositor juega con nuevas formas de escritura musical para transformar las olas en un espacio sonoro de pensamiento inédito: escucharéis en la percusión, es cierto, imitaciones de los metalófonos y las arpas del gamelán javanés. Debussy intenta traducir en sonido la archiconocida estampa xilográfica *La gran ola de Kanagawa* del gran artista japonés del siglo XVIII Katshushika Hokusai. Pero, más allá de semejanzas, podemos ver sobre todo la evocación simbólica del mar como un espacio de libertad absoluta: hay instantes en los que Debussy parece dispuesto a escribir un pequeño vals ante la propia represión, para terminar trazando una melodía en constante evolución. Nuevamente, el mar no es un espacio físico, sino un entorno mental en el que todos podemos filtrar nuestros anhelos de libre albedrío. Finalmente, el *Diálogo del viento y el mar* intenta hacernos caer de nuevo en la trampa de la estampa pictórica: parece que, mediante las

amenazadoras progresiones de los violonchelos y los contrabajos, Debussy intente hilar una tormenta en la que mar y viento se acosan para buscar la supremacía del azul, para luego reconciliarse en las dos secciones finales, símbolo de la inmutabilidad. Pero, aparte de eso, podemos escuchar este instante de reconciliación como un proceso traumático que llega a buen puerto, como si Debussy quisiera humanizar sus sacudidas amorosas a través de olas y viento (compuso la pieza después de haber abandonado su segunda esposa y haberse enamorado de Emma Bardac). Así, Debussy nos obliga a escuchar el mar de otra manera y a pensar cómo escuchamos el mar. Cambiar, a través del sonido, el acto de escuchar.

También lo hace, evidentemente, el cazador de melodías Bartók en la *Suite de danzas* (1923), una obra coral teñida por un sustrato de tonadas procedentes de Hungría, Rumania y África que fue encargada al compositor para conmemorar el quincuagésimo aniversario de la unión de las ciudades Buda y Pest. Esta es una de sus obras más accesibles: fiel a una de las sus obsesiones vitales, Bartók puebla la partitura de melodías populares, pero -en este caso- con una armonía vitalista especial, a fin de plasmar en el pentagrama su ideal ético de fraternidad entre pueblos. Ya desde el inicial *Moderato*, con el tema jugueteón del fagot, escuchamos un Bartók muy interesado en imitar los ritmos stravinskyanos, casi primitivos, del folclore popular. Nótese el clima de obstinado que se enmarca en los ritmos irregulares del presente movimiento, las progresiones optimistas, casi gershwinianas, del *Allegro vivace* (una anticipación de la música que escucharemos durante su exilio americano) y el sorprendente olor arábigo del viento madera en el *Molto tranquillo*. Nos gusta pensar en la obra como un único movimiento, un fresco en el que el compositor nos muestra el mundo de la nueva música a través del canto popular. Nuevas formas de mirar la tierra a través de los sonidos, y una nueva forma de escuchar la música popular que acaba siendo fuente de vanguardia. Escucha, de otra manera.

Brahms también conoció el folclore húngaro que inspiró a Bartók (los húngaros que huían de la represión durante las revoluciones de 1848 pasaron por su ciudad natal, Hamburgo, y el joven Brahms escuchó en él las primeras *czardas* y los ritmos *alla zingarese*). La *Tercera* (1882-1883) bebe en parte de este carácter pastoral y popular. Es la más corta de sus sinfonías, y mezcla magistralmente la introspección y el heroísmo modesto típicamente brahmsianos: es un homenaje al maestro Schumann que se cierra con un final apianado de serenidad incontestable. Comparad la marcha fúnebre de la *Heroica* de Beethoven con este *Poco allegretto*, de un estoicismo lírico que pretende erigir como sublime y patrón al hombre de cada día. Brahms nos hace admirar un héroe que, sin hacer ruido, gana el cielo con el esfuerzo humilde. Una música ideal para unos tiempos sobrados de orgullo, soberbia y efectismo. Escuchar el cambio. Cambiar la manera de escuchar. Una obra maestra.