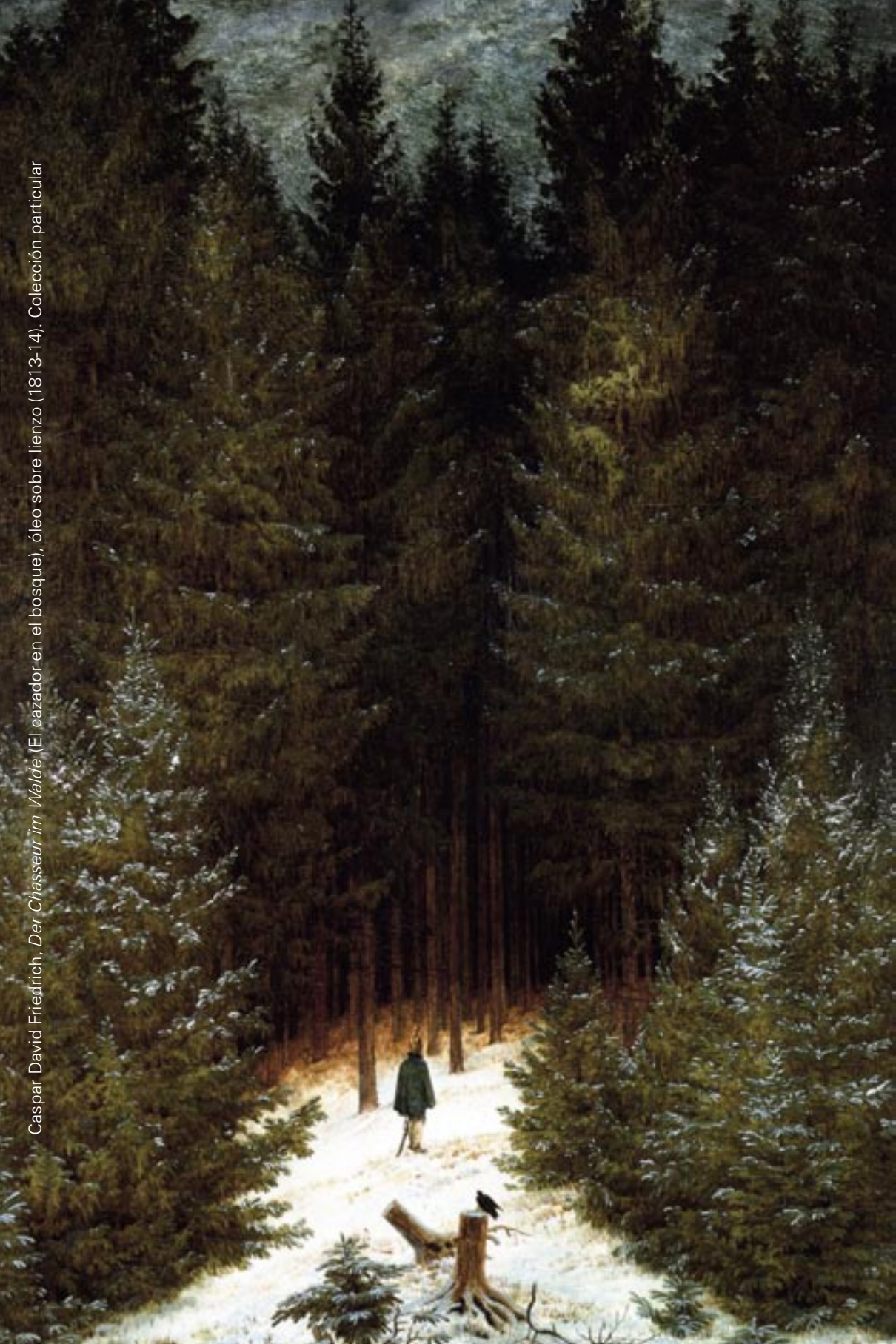


Caspar David Friedrich, *Der Chasseur im Walde* (El cazador en el bosque) (1813-14). Colección particular



Música y naturaleza

Pastorales, el *ranz des vaches* y otros tópicos musicales

BENET CASABLANCAS

«*La naturaleza es una escuela gloriosa para el corazón (...)
Aquí puedo aprender a conocer a Dios y encontrar una anticipación
del cielo en este conocimiento*»

(Beethoven, *Cuadernos de apuntes*)

«*Desde lo alto de la montaña, desde la profundidad del valle,
te envió muchos saludos de amistad*»

(postal de Brahms a Clara Schumann, 12 de septiembre de 1868)

La invocación a la naturaleza, en toda su rica diversidad de manifestaciones, con ánimo descriptivo o erigida en vehículo de lo simbólico, es una constante en la literatura musical de todos los tiempos y geografías. Desde la bellísima melodía gregoriana *Rorate coeli*, celebrando el valor epifánico de las frescas gotas de rocío que anuncian la llegada del Salvador, tan bellamente glosada por Listz al comienzo de su oratorio *Christus*, hasta *Atmosphères* de Ligeti, que explora el misterio y los insondables silencios de los espacios cósmicos, abriendo con ello una brecha en los límites de nuestras percepciones sensoriales ordinarias, son ciertamente numerosas las obras musicales y tipologías sonoras que remiten a los diversos elementos que conforman la realidad física de nuestro mundo, de la materia inanimada a la pulsión de la vida, de los cua-

tro elementos clásicos —tierra, aire, agua y fuego— a la mirada de seres que diversifican y renuevan sin cesar la diversidad proteica de lo orgánico, de los confines del universo conocido a la eclosión casi infinita de especies que ratifican la fuerza y alcance asombrosos del impulso vital, del reino vegetal al animal, del cual el género humano no constituye al fin sino una de sus múltiples emanaciones, sellando con ello una fértil correspondencia entre macro y microcosmos.

Surge así una variopinta colección de páginas, géneros y tipologías musicales que apelan y extraen de dichos referentes su inspiración, desde el caos originario representado por Rebel (*Les Éléments*), Haydn (*La Creación*) o Milhaud —en un registro más lúdico e irónico— y la formación de los cuerpos celestes (de la *Universe Symphony* de Ives y *Le Roi des étoiles* de Stravinsky a *Los planetas* de Holst) al ciclo de las estaciones (de Vivaldi a Haydn), desde el ámbito de lo geológico y todo tipo de fenómenos meteorológicos a la vida en todos sus órdenes y escalas. Una larga retahíla de escenas naturalistas y pastorales así lo testifican: juegos de agua (fuentes, ríos, mares), tempestades (de Vivaldi, Rameau y Gluck a la *Sinfonía «Pastoral»* de Beethoven y las recreaciones no menos célebres de Rossini o Wagner), el rumor del viento, la frondosidad profunda y palpitante de los bosques, el callado balanceo de las hojas mecidas por el aire (de Rameau y Weber a Wagner y Strauss), el aliento sublime de las altas montañas, la vida animal (de lo onomatopéyico a la alusión figurada), los cantos de pájaros (que tienen su ópera magna en el colosal legado de Messiaen pero cuya importancia se remonta a muchos siglos antes, con grados distintos de precisión, estilización y elaboración y con esta perla maravillosa que supone la *cadenza a 3* incluida por Beethoven en la *Escena junto al arroyo* de su *Sexta sinfonía*), peces, insectos (que, sin olvidar a Haydn, tienen en las músicas nocturnas de Bartók, Janáček, Dutilleux o Kurtág algunas de

sus moradas más conspicuas, sin perjuicio de otras incidencias más bien pintorescas o satíricas, de Rimsky-Korsakov a Shostakovich), así como el propio ser humano (que proyectará empáticamente en cielos y tierra sus pulsiones más íntimas, de Monteverdi y Schubert a Mahler, Scriabin y Roslavetz). La música responde a tal tipo de alusiones con los medios que le son propios, y desde la especificidad de su lenguaje, por principio incapaz —no se olvide— de cualquier tipo de concreción semántica, y a la postre esencialmente ambiguo, más allá de los estadios más primarios de la mimesis, y trascendiendo los formatos constreñidores de la música programática para penetrar en el corazón mismo de las formas y géneros de la música absoluta. Pero ello no es óbice para que a lo largo del tiempo y de los distintos estilos y períodos que articulan su evolución, la música haya ido estableciendo un generoso cuerpo de convenciones y tipologías —figuraciones melódicas, rasgos rítmicos, armónicos y tímbricos, texturas, recursos vocales e instrumentales, etc.— que la facultan, por asociación de ideas y según el contexto pragmático, para responder a aquel propósito y hacerlo con la singular elocuencia que, pese a su carácter abstracto —o quizá justamente por ello— distingue a su lenguaje. Conjunto de rasgos fisiognómicos dinámico y abierto, nunca unívoco en sus connotaciones, y generando tupidas redes interconectadas de significaciones. Podríamos aducir para cada una de las categorías mencionadas una larga sucesión de ejemplos, cuya pervivencia a lo largo de períodos históricos y encrucijadas estilísticas diversas, como distintos son igualmente sus móviles, realización técnica e implicaciones estéticas, dan fe de la ductilidad del lenguaje musical y del vigor y poder germinal de eso que llamamos gran tradición. Seguro que un buen número de ellos acudirán de inmediato a la mente del lector y a ellos habremos de volver en el curso de nuestra exposición.

Se opera así en la música un proceso análogo al que se observa en los géneros, temas y motivos de la tradición pictórica occidental y la emblemática clásica, que perviven igualmente en la literatura y el cine, en una línea de interpretación que presenta grandes similitudes con la desarrollada brillantemente por Panofsky en sus estudios iconográficos. Nos referimos a los tópicos estilísticos, lugares comunes o *topoi*, cuyo reconocimiento, carga de sentido y continuidad histórica proyecta nueva luz sobre el discurso; unidades básicas de sentido que actuarían a modo de claves para el éxito del proceso comunicativo, generando complicidades y sedimentando en el texto sucesivas capas superpuestas de sentido que confieren con la pátina del tiempo mayor grosor al núcleo significativo de toda obra de arte, también la musical. Su seguimiento nos permite establecer la genealogía de figuras y elementos que se integran en la tradición del lenguaje musical y cuyo uso contribuye a definir tanto los distintos estilos y códigos compositivos como la voz singular de cada autor. Restitución de un trans fondo compartido, que actuará como fuente de la invención y al que «compositores y audiencias invertirán con significado», según apunta Sisman. Si su conocimiento es relevante para la recepción no lo será menos para la propia interpretación musical, redundando todo ello en beneficio de la comprensión y la intensificación del goce estético. Su reconocimiento contribuye así a subsanar el *hiatus* —o rotura de la cadena comunicativa— al que se refiere Nattiez, y que podría producirse entre los referentes culturales y expresivos del texto y el nivel de comprensión de los mismos por parte del oyente medio actual, en contraste con el receptor coetáneo que disponía de los útiles necesarios para penetrar en su conglomerado de significados y connotaciones semánticas, al detentar un conocimiento parejo de dichos referentes. A iluminar estas redes de significaciones, a reintegrar las connotaciones poéticas y expresivas de las que son deposita-

rios los distintos materiales, a recorrer sus árboles genealógicos, evitando toda interpretación mecánica o reduccionista, se orienta el estudio de los tópicos musicales, cuya cartografía alcanza una riqueza y variedad inusitadas en el Clasicismo vienés, como expusiera modélicamente Ratner en su monografía fundamental *Classic Music. Expression, Form and Style*¹.

Se trata de figuras o motivos a menudo muy sucintos, que se engarzan unos con otros animando el flujo discursivo con una plétora de referencias y alusiones de carácter e implicaciones a menudo contrapuestas —fieles a la *ley del contraste* a la que se refería Burney, por oposición al Barroco—, y subordinadas en todo momento a las necesidades intrínsecas del proceso musical. Su mera enumeración ofrece una idea cabal de su variedad y relevancia: *Obertura a la francesa, stilo antico, Sturm und Drang, música turca, Empfindsamer Stil, quintas de trompa, fanfarrias, estilo Verbunkos («Alla ´ ongharese»), pastoral, perpetuum mobiles y artilugios mecánicos*, u ocurrencias jocosas como el efecto *afinación de la orquesta* (con el concurso de las consabidas quintas al aire). Los distintos tipos de danzas, como tales y también de forma velada o subliminal, invadiendo espacios distintos a los que le son explícitamente reservados, se constituyen ellos mismos en tópicos, que recurren posteriormente en contextos formales y estilísticos muy diversos: *musette, giga, gavota lenta, zarabanda, tarantela, siciliana, allemande de Suabia, galop, fandango* y tantas otras, incluyéndose en este capítulo combinaciones inusuales, como en el *Finale* de la *Tercera sinfonía* de Bruckner, con su in-

1. Schirmer Books, 1980. Ratner amplió posteriormente su indagación en *Romantic Music. Sound and Syntax*, Schirmer Books, 1992. J. D. Heinichen había utilizado ya anteriormente los términos *Locí Topici* en su obra *Der General-Bass in der Composition* (1728), asociando la composición musical a las doctrinas greco-romanas de la retórica y la oratoria, donde alcanzan gran preeminencia los textos de Quintiliano, ideas que gozarían de gran predicamento en el período clásico. R. Monelle ha revisado en profundidad los tópicos estilísticos y las corrientes hermenéuticas a ellos vinculados en *The Sense of Music. Semiotic Essays*, Princeton University Press, 2000.

geniosa superposición de polka y coral. A ellos se suman posteriormente otros tópicos como el bosque, la noche o el caminante (*Der Wanderer*), que ratifican el papel primordial de dichas imágenes en la poética romántica, poblada por los *seres menudos* de los cuentos de hadas (elfos, gnomos, duendes y trasgos o las acuáticas ondinias), o esa celebración de la modernidad que representa, ya entrado el siglo XX, la evocación de máquinas y fábricas, tan cara al futurismo, con *Zdavod, opus 19 (La fundición de acero)* de Mossolov o *Pacific 231* de Honegger como dos de sus ejemplos más paradigmáticos, así como nuevas modalidades de danzas, muy particularmente las vinculadas al jazz y de estirpe urbana, como el ragtime, el foxtrot o el tango, sometidas a distintos grados de estilización, o la paulatina introducción de exotismos, como el *gamelang* (de Debussy, Bartók y Ravel a Britten, Messiaen y Benjamin) o —entre nosotros— el *Alhambrismo*, que ratifican el feliz y precoz mestizaje *avant la lettre* que se había producido en el crisol étnico y cultural del Imperio austro-húngaro, para derivar en épocas más recientes, en paralelo al desarrollo de la etnomusicología y superando el toque pintoresco y la *chinoiserie*, en el diálogo Occidente-Oriente, de consecuencias tan estimulantes como fértiles por lo que respecta a la renovación de códigos lingüísticos, con la introducción de un rico caudal de peculiaridades melódicas, armónicas, rítmicas, formales y tímbricas. Cabe subrayar, por último, la raigambre popular de muchos de estos *topoi*, no en balde uno de los rasgos distintivos del estilo clásico superior radica en la imbricación única del estilo popular y el estilo elevado, capaz de conjugar sin violencia alguna y potenciando en todo momento la vertiente expresiva, los materiales sencillos de origen popular con los procedimientos más sofisticados de la técnica compositiva. Fue dicha particularidad la que, juntamente con la mixtura no menos singular de lo cómico y de lo serio, de homofonía y polifonía, hizo del estilo clásico uno de los logros

supremos de la evolución musical occidental.² Todo ello se inscribe en la larga tradición del figuralismo y la pintura con palabras, y viene a sumarse a la eventual pervivencia histórica de las figuras retóricas acuñadas por la doctrina de afectos barroca —*suspiratio, exclamatio, dubitatio*, etc.—, y que tiene en el lamento —o figura del dolor— uno de sus referentes más interpelantes y perdurables, uniendo a la potencia intrínseca y centrífuga del *passus duriusculus* y el cromatismo —al que se adscribe igualmente el motivo BACH— una fuerte carga simbólica, donde la alteración del orden *natural* diatónico tiene su trasunto teológico en la pérdida del estado de gracia y la *caída*. Páginas de Beethoven, Wagner, Verdi, Stravinsky o Schönberg rubrican la vigencia de un motivo cuyo origen se remonta al Renacimiento temprano y que alcanza en el Barroco y en el Clasicismo su máxima eclosión.

En las líneas que siguen procederemos a examinar con cierto detalle algunos de los tópicos que mayor relieve detentan respecto al eje conductor de la presente temporada de la OCNE, la naturaleza, centrando primeramente nuestra atención en el motivo del *ranz des vaches*, asociado a las cumbres alpinas y elemento nuclear del género pastoral, para extender despues nuestra mirada al bosque romántico, y a otros tópicos cercanos, como los cantos de pájaros y el medio acuático en todas sus manifestaciones, fuentes, ríos y mares.

2. Véase al respecto P. van der Merwe, *Roots of the Classical. The Popular Origins of Western Music*, Oxford U.P., 2007. W. J. Allanbrook examina la función y significado de las diversas danzas en *Rhythmic Gesture in Mozart*, Chicago Press, 1983. F. Noske ha analizado el papel del minueto como indicador sociológico en *The Signifier and the Signified* («Le Nozze di Figaro»). *Social tensions*; Clarendon Press, 1990). Véase también J. Bellman, ed., *The Exotic in Western Music*, Northeastern U. P., 1998.



Escena típica alpina con habitantes de las montañas tocando el alphorn. Grabado del s. XIX



Anton Webern alpinista

El *ranz des vaches*, la trompa alpina y el *Jodeln*. El género pastoral

Con la denominación *ranz des vaches* (en alemán, *Kuhreigen*) se alude a diversas melodías de carácter popular, propias del folclore suizo y regiones alpinas colindantes, particularmente el Tirol austríaco³, estrechamente ligadas a la trompa alpina o «cuerno de los Alpes», y asociadas a la peculiar técnica de emisión vocal conocida como *Jodeln* (lit. «gargantear», «cantar a la tirolesa»), un tipo de vocalización caracterizado por grandes saltos melódicos y el paso rápido de la voz grave de pecho al falsete, cuya introducción en la música artística cabe remontar al *Bicinia gallica* de Georg Rhau, de 1545. Figuras asociadas por lo general, aunque no siempre, al *Ländler* y el vals —danzas ternarias ambas—, y que pasarán a integrarse en la música artística, confiriéndole un dinamismo y un *élan* melódico embriagadores, (cualidades todas ellas recogidas posteriormente con el epíteto *wienerisch*), del carácter desenfadado, rústico y bien humorado de Haydn, al ímpetu y fogosidad de los valeses de la saga Strauss, en cuyo desenfreno irresistible ve Adorno una metáfora de lo irracional, premonitoria del vértigo social y cultural finisecular centro-europeo. El presente diseño está fuertemente vinculado a la escala mayor acústica, también denominada *Alphorn-Melodie* o «escala de Bartók», caracterizada por la elevación del IV grado y el VII rebajado, abunda también en el folclore eslavo, alcanzando por otro lado una gran preeminencia en el tópico de la *musette*.

3. Sin ser privativas de este ámbito geográfico: de hecho pueden apreciarse prácticas afines en ciertos pueblos del África negra, como los pigmeos, o en ciertas regiones del Cáucaso. Algunas de sus características —como la cuarta alterada— serán también compartidas por otros tópicos de raíz popular, como sucede en la música turca. Véase al respecto los artículos de G. Métraux «El ranz de las vacas», B. Bachmann «El cuerno de los Alpes» y M. Müller «Un canto sin palabras», incluidos en el boletín *El Correo de la Unesco*, Año X, Núm. 106, marzo de 1987. Sobre la música popular suiza véase H. Meyers, ed., *Ethnomusicology. Historical and Regional Studies*, Macmillan Press, 1993.

Podemos así enumerar los siguientes elementos, que podrán o no concurrir en una misma página:

- (a) Timbre (trompa -> oboe -> corno inglés...)
- (b) Tríada (diseño melódico)
- (c) Aceleración (sucesión de afectos melancólicos y alegres)
- (d) Cuarta alterada (escala acústica, no temperada, modo lidio)
- (e) *Jodeln* (saltos vocales e intervalos amplios, de 5ª, 6ª, 7ª, 8ª, 9ª)

Nuestro primer ejemplo corresponde a la *Pastorale para órgano*, BWV 590 de J. S. Bach y en él podemos reconocer tanto el perfil triádico básico del *ranz*, que presenta horizontalmente los primeros armónicos de la serie fundamental (dando paso más adelante a inusuales coloraciones modales), su disposición sobre un largo pedal de tónica (que evoca la típica sonoridad de la cornamusa y la gaita), así como su adscripción al género pastoral, el cual remite originariamente a la festividad litúrgica de la Navidad y a sus escenas pastoriles, como prueba el vigor alcanzado en Bohemia por el subgénero de la *missa pastoralis*. La sinfonía pastoral incluida por Händel en su oratorio *El Mesías* con el nombre de *pifa* (de *piffaro*, instrumento popular que celebraba la Navidad por las calles italianas, acompañado por los pedales de *zampogne*) corrobora dicha asociación.



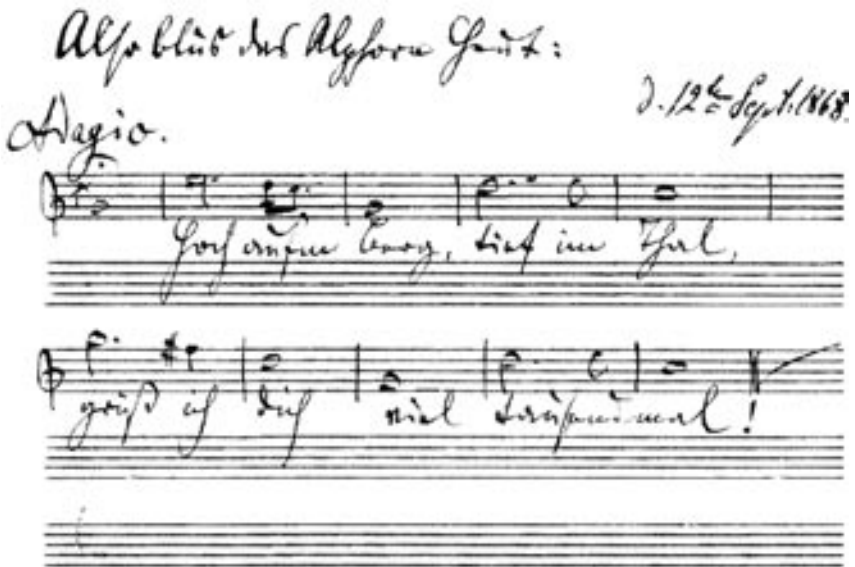
J. S. Bach, *Pastorale para órgano*, BWV 590

Podemos reconocer idéntico diseño en un sinnúmero de páginas, de alcance, carácter y significación muy distintas, de Fux (*Sonata pastorale a 3 en la mayor*, K. 396; sonata de iglesia, después de 1726?), Vanhal (*Missa Pastorale, en sol mayor, «Tuba pastorale»* (ca. 1782?), J. H. Knecht (*Sinfonie «Le Portrait musicale de la Nature»*; ca. 1784) y Rousseau (*Air suisse appelé le rans des vaches, «Dictionnaire de musique»*; 1768) a Haydn (*La Creación, Las Estaciones, Sinfonías núm. 6, «Le Matin»* y núm. 93, *Trío con piano núm. 35*), o Mozart (*Galimathias musicum KV. 32, núm. 10*; 1766). Pero será sin duda en la *Sinfonía núm. 6 en fa mayor, opus 68, «Pastoral»* (1808) de Beethoven donde los aspectos tratados alcancen su plenitud. Recogemos seguidamente el *ranz* que da inicio al quinto movimiento, sostenido por sendas quintas al aire (que generan poco después una curiosa superposición bitonal, que recuerda más adelante Wagner en *Tristán*) y que incorpora la típica aceleración rítmica, y sendos pasajes del primer movimiento, donde conviven los acentos lidios, los pedales, diseños melódicos defectivos y deliciosos *Jodeln* (abriendo el

L. van Beethoven, *Sinfonía «Pastoral»*

segundo grupo y encubriendo una sofisticada disposición de contrapunto doble a la octava).

Beethoven introduce una referencia aún más explícita a la trompa alpina al final del *trío*, a cargo de la trompeta solista, intervalo de tercera que sabemos constituye una de las primeras ideas recogidas en los esbozos, lo que da idea de la relevancia del *ranz* en la gestación de la presente obra. Posteriormente, reconocemos la cita literal del motivo en autores y páginas tan diversas como Rossini (*obertura* de *Guillermo Tell*, a cargo del corno inglés, cuando amaine la tormenta precedente, análogamente a lo que sucede en *La Cenicienta*), Schubert (*Momento musical opus 94/1*, en *do mayor*), F. F. Huber (*Kuhreigen im Fruehling. Zum Aufzug auf die Alp* «Ranz des vaches au départ. Pour les Alpes au Printemps»), Chopin («Posel», *17 Canciones, opus 74/7*), Schumann (*Manfredo, opus 115*, «Alpenkuhreigen») o Liszt (*Aufzug auf die Alp. Improvisata sur le Ranz des Va-*



Carta postal de Brahms a Clara Schumann

ches de Ferd. Gruber). Leopold Mozart (*Sinfonía pastorella*) y Richard Strauss (*Daphne*) han confiado partes al propio *Alphorn*. Una mención especial merece la página que abre el *Finale* de la *Primera sinfonía*, *opus 68* de Brahms, cuando la trompa introduce una tonada recogida durante una estancia del autor en Suiza (y transcrita puntualmente a Clara Schumann en una tarjeta postal), que incluye —en un contexto de do mayor— el preceptivo *fa#* (preparado por un sib no menos idiosincrático), inflexión que puede apreciarse en varias grabaciones de *Zäuerli*.

Wagner introduce una extraordinaria variante del *ranz* en el tercer acto de *Tristán e Isolda*, encomendado nuevamente al corno inglés, cuya soledad refleja la profunda desolación que embarga a la escena, sometiendo el característico perfil triádico del motivo a una distorsión o *forzamiento* genuinamente expresionista a causa del relieve concedido a los torturados intervalos de tritono y de tercera disminuida. La explícita mención de la muerte comporta más adelante la introducción de la figura del lamento, en la tonalidad de do menor, sellando con ello la dimensión trágica de toda la página.⁴



R. Wagner, *Tristán e Isolda*, Acto III

4. Véase al respecto Ch. Thorau, «Untersuchungen zur "traurigen Weise" im III. Akt von *Tristan und Isolde*», *Musik-Konzepte* 57/58, November 1987 y H. Weinland, «Wagner zwischen Beethoven und Schönberg», *Musik-Konzepte* 59, Januar 1988. J.-J. Nattiez examinó también con detalle dicha página en sus conferencias en el Collège de France, «Le Discours sur la musique: Sémiologie ou herméneutique» (Publicación del autor, 1994).

De la vitalidad del presente tópico da fe su recurrencia en Berlioz (*Sinfonía fantástica, opus 14, Scène aux champs*, en versión muy libre, sólo de corno inglés al que responde el oboe en «eco»), Smetana (*La novia vendida*), Grieg (*Anochecer en las montañas, opus 68/6*), R. Strauss (*Don Quijote, Var. II*, por encima de los estentóreos balidos de las ovejas, *Vida de héroe, Ariadne auf Naxos*, y —como no podía ser de otro modo—, la *Sinfonía alpina*), Mahler (*Sinfonía núm. 7, Nachtmusik I*, donde los diseños de *ranz* se combinan polifónicamente con otros sonidos de la naturaleza, muy particularmente los cantos de pájaros, como en el núm. 108, «*wie Vogelstimmen*»; *Sinfonías núm. 4 y núm. 3*)⁵, Ives (*Tom Sails Away*), Satie (*Tyrolienne turque*, con un divertido toque de parodia), Britten (*Albert Herring, Serenata para tenor, trompa y cuerdas*), Debussy (*Prélude à L'après-midi d'un faune*, todavía más estilizado y respondiendo al tono pastoral de la égloga de Mallarmé), Hindemith (*Mörder, Hoffnung der Frauen*), Stravinsky (*La consagración de la primavera, Adoración de la Tierra, Introducción*, con su oscilación modal mayor-menor; *Babel*) y un sinfín de ejemplos más. La plasticidad del *Jodeln* es todavía más ubicua, aún evitando cuidadosamente todo solapamiento con el material pre-compositivo, y llega a constituir la sustancia básica de *Ländler* y valeses, y por ello, y a la vez, de la propia tradición musical austríaca, de Schubert, Brahms y Bruckner a Mahler, Schönberg y Berg. Los ejemplos que siguen recogen algunas de estas incidencias, derivando, en los casos del *Segundo cuarteto* de Schönberg (acompañando a la cita de la canción popular *Ach, du lieber Augustin*) y después en Berg, hacia la ironía trágica y la distorsión expresionista.

5. En la *Sinfonía núm. 6*, la referencia al mundo alpino se hace extensiva, simbólicamente y como signo de pureza y soledad extrema, al uso de los cencerros (o *Herdenglocken*), generando un efecto de rarefacción extrema de la textura. La alusión al *ranz* aparece entonces como medio de *extrañamiento* sonoro y expresión última de la nostalgia de la tierra. Ello explica probablemente la utilización de los cencerros también por Webern (*Cinco piezas para orquesta, opus 10/3*, o en las *Tres canciones para orquesta*, 1913-14), evocando el paisaje montañoso y la sublimidad de la visión de las alturas alpinas, como esa curiosa fotografía del compositor vestido de montañista nos recuerda de forma hartamente elocuente.

Bruckner, Segundo Sinfonía

Josef Strauss, Durchschauen aus Österreich **Mahler, Cuarta Sinfonía** **Riesenduft**

Brahms, Primera Sinfonía **Missauf** **Symphische Ode**

Josef Strauss, Geheimnisvolle (Dynamische) Op. 173 (1865)

Mahler, Primera Sinfonía, Scherzo (1904-05)

Richard Strauss, Rosenkavalier (1909-10)

Schubert, Segundo Cuarteto de cámara, Trío (1828)

Berg, Wozzeck, Acto II, Esc. 4ª (1917-22)

Los aspectos referidos anteriormente convergen y cristalizan en el género pastoral, sumando a los mismos la predilección por el tono de fa mayor, el establecimiento de largos pedales (con fuerte presencia de quintas vacías) y la estratificación de las terrazas tonales, cierta tendencia general a la simplicidad, tanto melódica como en lo concerniente a los demás vectores, el recurso frecuente a la sonoridad sensual y aterciopelada de terceras y sextas, la amplitud del ritmo armónico, una marcada tendencia hacia la subdominante y la relevancia de las funciones cadenciales básicas, en particular de los enlaces de naturaleza plagal (confiriendo cierta cualidad general pasiva e indolente al flujo discursivo que llega a condicionar la sintaxis tonal y formal de la forma sonata).⁶ La inclusión de cantos de pájaros⁷, reclamos animales, motivos acuáticos y efectos de «eco» (confiriendo, al igual que las frecuentes duplicaciones de octavas, espaciosidad a la textura), constituyen otras ramas afines al género, que evocará, en el período clásico, la idealización idílica de la naturaleza y la vida en el campo, concebidos como una Arcadia primigenia y feliz, una «utopía de felicidad y belleza distante en el tiempo»⁸. La tradición pastoral abraza distintos géneros, que van del ámbito litúrgico —de las misas pastorales a la *pastorella*— a la sinfonía, con inclusión de las típicas llamadas de trompa, pedales,

6. Véase al respecto F. E. Kirby, «Beethoven's Pastoral Symphony as a "Sinfonia característica"», P. H. Lang ed., *The creative world of Beethoven*, Norton, 1971, R. Will, «Time, Morality, and Humanity in Beethoven's Pastoral Symphony», *JAMS*, Vol. 50, Nos. 2-3, Summer-Fall 1997, R. S. Hatten, *Musical Meaning in Beethoven*, Indiana University Press, 1994, P. Schleuning, *Die Sprache der Natur*, Metzler, 1998 y H. Jung, *Die Pastorale. Studien zur Geschichte eines musikalischen Topos*, Francke, 1980.

7. Su recreación artística cuenta con una larga historia, del canon tardo-medieval *Sumer Is Icumen In* a las piezas de Von Wolkenstein, Gombert, Janequin, Merula, Pasquini, Daquin y Couperin. La palma se la llevan los cucús: Kerll, Martini, Poglietti, Schmelzer, Biber, Vivaldi, Kuhnau, J. S. Bach o nuestro Ernesto Halffter. Algunas de estas páginas fueron reunidas por Respighi en su suite orquestal *Los pájaros* («La paloma», según Gallot, «La gallina», según Rameau, «El ruiseñor», según compositor inglés anónimo del siglo XVII y «El cuclillo», según Pasquini).

8. Panofsky, *El significado en las artes visuales*, Alianza Editorial, 1979. Véase también S. Schama, *Landscape & Memory*, Fontana Press, 1995.

cantos de pájaros, representación del movimiento de las aguas y citas o recreaciones de canciones pastorales y villancicos, cultivados por numerosos autores (Cannabich, Hoffmann, Beecke, Zimmerman y J. Stamitz, entre ellos) y que tienen en la *Sinfonía «Pastoral»* de Beethoven su manifestación más esplendorosa.

El «bosque romántico»

«O por las tardes, cuando bajaba al fondo de los valles, hasta la cuna de las fuentes, y me rodeaban los robles umbríos y susurrantes, y la naturaleza me sepultaba en su paz como aquel que muere de una muerte sagrada; cuando la tierra ya no era otra cosa que una sombra, y una vida invisible murmuraba entre el follaje de los árboles y a través del ramaje, y encima de la copa permanecían quietos los densos nubarrones del atardecer, como una montaña fulgente que derramase sobre mí los rayos celestiales como corre el agua de los torrentes para saciar al caminante sediento...».

Hölderlin

La afirmación de la nueva poética romántica conlleva el surgimiento de nuevas topografías sonoras, de las que el tópico del bosque, ligado íntimamente al género pastoral y asociado a la frondosa vegetación, a la suave oscilación de las hojas y al movimiento del agua, se erige —junto a otros *topoi* como luna, noche, montañas, cielo estrellado, caminante, etc.— en categoría central. Serán características de esta disposición la evocación del murmullo tenue y regular del follaje con movimientos regulares *quasi* en trémolo de la cuerda, la predilección por el registro medio-grave de la misma y el uso generoso de *divisi*, el ritmo armónico espacioso, las dinámicas suaves y *tempi* moderados, todo ello sazonado con cantos de pájaros y la sonoridad de las trompas, que tanto relieve alcanzarán a comienzos del siglo XIX en el desarrollo de la orquesta romántica. Trompas que trascienden la evocación de la caza y el amor a la naturaleza, para alcanzar una significación moral, asociadas al *Volkgeist* de Herder. El bosque podrá entonces ser entendido como una especie de refugio espiritual, sentido



Thomas Cole, *The Oxbow. View from Mount Holyoke, Northampton, Massachusetts, after a Thunderstorm*, óleo sobre lienzo (1836)

© Metropolitan Museum of Art. Nueva York

de otredad que reconoceremos tardíamente en la emboscadura de Jünger. A ello remite la expresión «soledad de los bosques» (título de la canción de Brahms, *In Waldeseinsamkeit, opus 85/6*), acuñada por Tieck en su cuento *El rubio Eckbert*, bosque poblado, en el imaginario popular y desde tiempos pretéritos, por «hombres del bosque», seres fantásticos, brujas y otros elementos legendarios de carácter sobrenatural. Ello culmina en el misterio de la noche sagrada glosada por los poetas, que será también la noche eterna de *Tristán*, y que tiene su traducción pictórica más sublime en los paisajes místicos de C. D. Friedrich. Todas estas cualidades convergen en la *obertura* de *Der Freischütz* (estr. 1821) de Weber, auténtica página fundacional de la ópera romántica alemana, en la que convergen los principales rasgos antes señalados, anticipando la *Waldweben* de *Siegfried*, y en la que desempeñan un papel determinante las emblemáticas trompas. Se opera aquí una transferencia de sentido metonímica muy bien glosada por Eggebrecht: «Las intervenciones solistas de las trompas hablan en una lengua muy distinta. Eso designa un referente concreto; es música capaz de sugerir una asociación. En virtud de la coincidencia parcial con una imagen codificada, el sonido de las trompas junto con el decurso melódico por tríadas, con la tonalidad de do mayor, con la sonoridad de tercera y sexta, con una *cantabilidad* popular y con una armonía reducida únicamente a la tónica y la dominante, suscita una asociación imaginativa con el «bosque» (en cuanto «mundo de los cazadores») que es ulteriormente connotada como estado de quietud existencial, de movimiento calmo y silente, mediante la sonoridad distendida de las violas y los bajos y el movimiento interválico aplacado de los violines»⁹. No menos vívida será la contraposición del mundo

9. *Il senso della musica. Saggi di estetica e analisi musicale* (Il Mulino, 1987). Evocación de las trompas que alcanza un sentido análogo en innumerables páginas de Schubert, Berlioz, Mendelssohn, Schumann, Wagner, Bruckner (dando nombre a la *Cuarta* y que permiten a Tovey glosar el *Trío* de la *Sexta* como la «Eroica» de Beethoven dentro de la «selva virgen de Wagner»), Brahms, Verdi, Mahler o Humperdinck.



Williams Morris Hunt, *Niagara Falls*, óleo sobre lienzo (1878)

© Williams College Museum of Art, Massachusetts

diatónico *positivo* con el cromatismo asociado a la séptima disminuida con el que el autor alude a las fuerzas maléficas y la magia nocturna, erigiéndose en un lugar común cuya vigencia se extiende a la tradición operística rusa. Resulta sin duda fascinante la capacidad del lenguaje musical para revestir de sentido a un sencillo intervalo, aquí la quinta justa (característica del consabido enlace «quintas de trompa»), cargado de una carga semántica dúctil y en permanente evolución, evocando distancias y vacíos, de la despedida —*Lebewohl*— de la *Sonata «Los adioses»* de Beethoven, las fanfarrias lejanas de las *Noches* de Falla, realizando el sortilegio, o el eco onírico de las *Fêtes* de Debussy al desgarrar elegíaco y protoexpresionista de los compases iniciales de la *Novena sinfonía* de Mahler (mutando aquí en cuarta), y cuyo eco resonará más adelante en Berg y Webern para alcanzar al propio Ligeti, sellando la expresión nostálgica de su *Trío para trompa, violín y piano*.

Espesura impenetrable del bosque que tan bien supo retratar Fritz Lang en su film *Die Nibelungen*, de turbadora belleza, donde vemos a Sigfrido cabalgando su hermoso caballo blanco entre gigantescos árboles que apenas dejan filtrar la luz del sol, imágenes que tienen en la pintura simbolista de Böcklin, y más concretamente en el cuadro que representa a una ninfa montando un unicornio en la oscuridad del bosque, *Das Schweigen im Walde*, su modelo iconográfico. *Topos* que tiene un temprano parangón musical en óperas como *Undine* (1814) de Hoffmann, *Der Berggeist* (El espíritu del bosque; 1825) de Spohr o singularmente *Hans Heiling* (1832) de Marschner, cuyos hallazgos tímbricos no pasarían desapercibidos ni a Wagner ni a Strauss, quienes habrían de llevar dichas familias fisiognómicas a su grado máximo de desarrollo. La evocación del bosque recorre así todo el Romanticismo, como lo hace la evocación de las montañas, alcanzando su presencia a épocas y autores más recién-



Joseph Mallord William Turner, *Staffa, Fingal's Cave*, óleo sobre lienzo (1832)

© Yale Center for British Art. New Haven

tes: sendas piezas de Dvořák, Liszt, Wolf, Debussy, Strauss, Lamo-
te de Grignon, D'Indy, Janáček, Sibelius, Roussel, Delius, Webern,
Braunfels, Ruggles, Copland o Britten dan cumplida fe de ello.

Juegos de agua: fuentes, ríos, lagos y mares

La evocación del elemento acuático y sus distintas subcategorías se traduce en el correspondiente conjunto de rasgos fisiognómicos en el que predominan las texturas delicuescentes y centelleantes, temática de contornos fluidos, balanceo rítmico, copiosa presencia de arpegios y figuras circulares, cuyo movimiento ligero y en permanente evolución parece emular la conocida imagen de Heráclito, y predilección por ciertos timbres, con flauta y arpa a la cabeza. Tipología presente en todas las épocas, será sin duda en el Romanticismo y más adelante en los *Jeux d'eau* del Impresionismo donde alcance su expresión más cualificada y versátil. Ríos, fuentes y lagos cuentan con una miríada de ejemplos ilustres, de Dvořák (*Rusalka*), Smetana (*El Moldava*) y Liadov (*Lago encantado*) a Szymanovski (*Mythes*), Debussy (*Pelléas et Mélisande*, o *Le Jet d'eau*, incluida en los *Cinq poèmes de Baudelaire*, con sus delicados y sostenidos *clusters* de segunda mayor, presentes asimismo en Liszt y Borodin) y Mompou (*Païssatges*), aunque será sin duda en el piano de Liszt (*Au bord d'une source*, *Les Jeux d'eau à la Villa d'Este*) y Ravel (*Jeux d'eau*, *Gaspard de la nuit*) donde este motivo alcance su expresión más trascendente. La evocación de las oscuras profundidades del Rin dará origen, por su parte, a una de las páginas más grandiosas de Wagner, abriendo la *Tetralogía* y cuya evolución marca el devenir de todo el drama. Una mención especial merece la siguiente página, donde la trémula delicuescencia del elemento líquido trasciende el registro meramente descriptivo para elevarse a una dimensión simbolista, en su interiorización de estados aními-

cos extremos: se trata de la conmovedora *visión* del lago de lágrimas que Bartók introduce en *El castillo de Barba Azul*, cuya gélida desolación y soterrado temblor homenajea años después Kurtág en su fresco orquestal *Stele*.

Todo ello culminará en los grandes paisajes marinos, con páginas tan memorables como la obertura *Las Hébridas* (o *La gruta de Fingal*, que también inspirara a Turner) de Mendelssohn, donde el balanceo de las figuras arpegiadas que señalan el flujo y reflujo de las olas se combina con el estatismo suscitado por largos pedales en el registro agudo (introducidos ya por Borodin en su obra *En las estepas del Asia Central*, con su fijación en la lejana línea del horizonte) y el establecimiento de sucesivas terrazas tonales por terceras, evocando con ello la quietud estancada y la vastedad del espacio marítimo.¹⁰ O esta obra maestra absoluta que es *La Mer* de Debussy, cuya propia estructura interna, extremadamente fluida, y curvas de crecimiento remiten al desarrollo natural de las formas orgánicas, confluyendo en ellas la serie de Fibonacci, la espiral y la concha del caracol. O los *Interludios marinos* con los que Britten puntúa el curso de las óperas *Peter Grimes* (pero también *Billy Budd*), cuya fuerza soterrada y amenazadora deviene espejo fiel de la angustia que embarga a sus protagonistas. A modo de conclusión, y para no prolongar más estas líneas, sigue una relación forzosamente breve pero muy ilustrativa de la relevancia del presente tópico en contextos muy heterogéneos: Rimsky-Korsakov (*Sheherazade*, pero también la ópera *Sadko*, cuya introducción orquestal —*El océano azul*—, de gran amplitud y resonancias telúricas, evocando la calma e inmensidad del mar anticipa ya a Debussy), Sibelius (*Las Océáni-*

10. El autor evoca nuevamente el escenario marítimo en *Meeresstille und glückliche Fahrt* (Mar en calma y próspero viaje). Véase al respecto T. S. Grey, «Tableaux vivants: Landscape, History Painting, and the Visual Imagination in Mendelssohn's Orchestral Music» (*19th-Century Music*, XXI:1, 1997).

das), Nielsen (*Viaje a las Islas Faröe*, explorando, como la página anterior, los registros más graves y sombríos de la orquesta), Vaughan Williams (*A Sea Symphony*, basada en textos de Walt Whitman y de fuerte aliento épico) o Henze (*Barcarola per grande orchestra*, reflejando la quietud, el vaivén del agua, la fuerza del mar).

BENET CASABLANCAS DOMINGO
es compositor, musicólogo y director académico
del Conservatorio del Liceu